



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE

NÚCLEO DE DESIGN

CURSO DE DESIGN

O Livro do Sol de Gilvan Barreto: uma análise semiótica da relação entre design e
imagem na construção da narrativa

Aluna: Érika Cumarú Gomes

Orientadora: Daniela Nery Bracchi

CARUARU, 2016

ÉRIKA CUMARÚ GOMES

O Livro do Sol de Gilvan Barreto: uma análise semiótica da relação entre design e imagem na construção da narrativa

Monografia apresentada à Universidade Federal de Pernambuco- Centro Acadêmico do Agreste UFPE-CAA, como requisito parcial para obtenção do título de Graduação em Design, sob a orientação da Professora Doutora Daniela Nery Bracchi.

CARUARU, 2016

Catálogo na fonte:
Bibliotecária – Simone Xavier CRB/4 - 1242

G633I Gomes, Érika Cumarú.
O livro do sol de Gilvan Barreto: uma análise semiótica da relação entre design e imagem na construção da narrativa. / Érika Cumarú Gomes. – 2016.
60f. ; 30 cm.

Orientadora: Daniela Nery Bracchi
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de Pernambuco, Design, 2016.
Inclui Referências.

1. Design. 2. Fotolivros. 3. Livro do sol, O – Crítica e interpretação. 4. Semiótica. I. Bracchi, Daniela Nery (Orientadora). II. Título.

740 CDD (23. ed.) UFPE (CAA 2016-230)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE

NÚCLEO DE DESIGN

CURSO DE DESIGN

PARECER DE COMISSÃO EXAMINADORA
DE DEFESA DE PROJETO DE
GRADUAÇÃO EM DESIGN DE

ÉRIKA CUMARÚ GOMES

**“O Livro do Sol de Gilvan Barreto: uma análise semiótica da relação entre design e
imagem na construção da narrativa”**

À comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência do
primeiro, considera a (o) aluna (o) **ÉRIKA CUMARÚ GOMES**

APROVADA (O)

Caruaru, 11 de Julho de 2016.

Prof. Diego Gouveia Moreira

Prof. Eduardo Romero Lopes Barbosa

Prof. Daniela Nery Bracchi

Dedicatória

Aos meus seis irmãos, Éverton, Débora, Fernanda, Natanael, Éster e Ruth, amigos para toda vida.

Agradecimentos

Sou grata a Deus por ter colocado no meu caminho todas as pessoas que cito abaixo. À minha professora orientadora Daniela Bracchi pela disposição e incentivo com esse projeto.

Ao Professor Eduardo Romero pela oportunidade de conviver com sua ilustre pessoa durante minha caminhada acadêmica.

A minha querida Professora Luciana Freire por acreditar em mim dentro e fora de sala de aula.

A Professora Glenda Cabral por sua presteza em esclarecer minhas dúvidas sempre que necessário.

Ao Professor Sílvio Diniz por me ensinar o lado pragmático da vida.

A todos os meus professores que de forma direta ou indireta me apresentaram o Design e seu fazer transformador.

Aos meus colegas Antônio Dias, Claudiane Aguiar, Diogo Cavalcanti, Eduardo Pereira, Elaine Cordeiro, Ivonete Monteiro, João Paulo Soares, Laydy Bárbara, Marcelo Barbosa, Mizac Campos, Neto Lopes, Santino Mendes, Suelen Marcolino, Taísa Bernardino, Stéfano Pereira, e Wellington Fernando e a todos os membros do Fotolab e Usina.

As minhas amigas Carine e Andréa pelo carinho de hoje e sempre.

A minha tia Dalva por ser meu ponto de apoio.

Aos meus avós por me mostrar o que é o amor verdadeiro.

A toda família Cumarú pela torcida para eu concluir meu curso.

Por fim, à minha Mainha por sua luta para que eu conseguisse chegar ao ensino superior e me tornar uma cidadã.

A todos esses, minha eterna gratidão.

Resumo

Para que esta pesquisa fosse possível, buscou-se em primeiro lugar, traçar um breve histórico sobre fotolivros com o intuito de situar esse artefato na linha do tempo. Em seguida, foi realizado um resgate biográfico do autor da obra, Gilvan Barreto, fazendo ligação do seu processo criativo N'O Livro do Sol, e suas relações com o design editorial, tomando por base a obra "*Tipografia & design gráfico: design e produção gráfica de impressos e livros*", de Joaquim da Fonseca. Finalmente, para este estudo, foi adotada a metodologia semiótica proposta nos estudos de Algirdas Julien Greimas e Antônio Vicente Pietroforte, ambos teóricos da semiótica francesa. A escolha por esse método, em detrimento de outras teorias semióticas, justifica-se pelo fato de que a semiótica francesa leva em consideração as relações estabelecidas entre o nível semântico e o nível expressivo, resultando num conjunto significante, propondo uma análise mais aprofundada dos elementos constitutivos da imagem.

Palavras-chave: O Livro do Sol, Fotolivro, Design.

Abstract

In order to make this research possible, we sought first for a brief history of photo-books aiming to locate this artifact in a timeline. Then, a biographic search was made about Gilvan Barreto, connected with the creative process of his book *O Livro do Sol* and its relations with editorial design, based on *Tipografia & design gráfico: design e produção gráfica de impressos e livros*, by Joaquim da Fonseca. Ultimately, for this study we adopted the semiotic methodology proposed by Algirdas Julien Greimas and Antônio Vicente Pietroforte, both academic from French semiotic. The choice for this method, to the detriment of other semiotic theories, is justified because French semiotic considers relations established between semantic and expressive levels, resulting in a meaningful set, proposing a further analysis of the constitutive elements of image.

Keywords: O Livro do Sol, Photobook, Design.

Sumário

1 Introdução	9
2 Breve panorama sobre fotolivros	12
3 O Livro do Sol e suas relações com o design editorial	22
4 Metodologia Semiótica e análises	31
5 Conclusão	57
Referências.....	59

1 Introdução

Este trabalho, como o próprio título sugere, vai tratar da relação entre design e imagem, e como estes atuam na construção de sentido na narrativa do fotolivro, especificadamente *O Livro do Sol*, de autoria de Gilvan Barreto.

O objetivo geral dessa pesquisa é compreender a construção do fotolivro como objeto de design em seus pormenores, e como esta resulta num conjunto todo de significação. Os objetivos específicos utilizados para se chegar ao objetivo geral foram elencados na seguinte sequência:

- Fazer um levantamento bibliográfico sobre o tema;
- Traçar um resgate histórico sobre a evolução dos livros até chegar ao fotolivro tal como conhecemos hoje;
- Analisar o fotolivro utilizando o método semiótico estruturalista francês.

A metodologia adotada para análise do objeto de análise da presente pesquisa trata-se da metodologia semiótica, proposta nos estudos de Algirdas Julien Greimas, e de Antônio Pietroforte, ambos estudiosos da semiótica francesa, que tiveram como precursor Saussure, considerado o avô dessa linha de pesquisa.

O problema de pesquisa desse trabalho é entender como as escolhas gráficas e imagéticas (relação entre design e imagem) atuam na construção de sentido do fotolivro. A grande questão aqui é de que forma, o design interfere no plano de expressão (como a fotografia é organizada visualmente), pois quando colocado em conjunto com as fotos, tornam-se um elemento participante do sentido que irá ser interpretado pelo observador, que em seu processo cognitivo, irá ver a imagem como um conjunto de significação.

A relevância desta pesquisa está sustentada no fato de que ela irá servir como instrumento de auxílio para outros designers entenderem o contexto que o fotolivro está imerso, de forma mais aprofundada; também servirá de guia para outros fotógrafos compreenderem melhor a produção de fotolivros; por fim, e não menos importante, ajudará os leitores a refletir de forma mais abrangente o artefato fotolivro que têm em mãos.

O fotolivro, tal como conhecemos hoje, é resultado da evolução do livro, este por sua vez, fruto de um longo processo até chegar à sua forma como é conhecida nos dias de hoje.

Atualmente, o fotolivro é um dos suportes mais explorados pelos fotógrafos contemporâneos pelos mais diversos motivos, como por exemplo, dar vazão aos seus ensaios fotográficos. Geralmente, esse tipo de trabalho, está muito ligado à experimentação, e comumente, são trabalhos independentes em que cada fotógrafo tem sua forma peculiar de enxergar e produzir seus fotolivros.

É exatamente, nesse ponto, que o design está inserido. Tratando-se do contexto de produção e materialização do fotolivro, o designer trabalha junto ao fotógrafo pensando em como cada foto do seu ensaio ou série será colocada dentro do artefato, para que este consiga atingir o objetivo de comunicar, criando uma narrativa em que o observador, por meio de seu repertório, irá interpretar o sentido da obra.

Além de todos esses motivos, esta pesquisa tem uma importância cultural pelo fato de que o fotolivro *O Livro do Sol*, foi um trabalho fotografado no sertão de Pernambuco, no auge da maior seca dos últimos 60 anos. Sendo assim, é um trabalho que registra de forma poética um dado momento histórico do estado, representando assim, uma fonte histórica que foge aos instantâneos fotográficos, típicos da fotografia jornalística.

É mister ressaltar que o *corpus* de análise *O Livro do Sol* possui representatividade a nível nacional, visto que foi vencedor, em seu ano de lançamento, do 12º prêmio FCW de Arte 2014, promovido pela Fundação Conrado Wessel, o maior prêmio de fotografia brasileira contemporânea. Este fato, por sua vez, mostra o quanto esse artefato galgou importância no contexto de arte, e por isso, sua relevância em se tornar objeto de análise.

Possui também um cunho social, visto que o ensaio do fotolivro, articula o drama do sertanejo em busca de água para sua sobrevivência, e como esse sol “O grande monstro do Sertão” (referência à xilogravura de J.Borges), castiga e queima os sonhos dessas pessoas. Finalmente, a acuidade da pesquisa está diretamente ligada ao

seu fim educacional, pelo fato de que, servirá de base para futuras pesquisas pois são raras as publicações que tratam o fotolivro com o enfoque do design. Dessa forma, este trabalho também tem o papel de preencher essa lacuna existente e suplantar essa carência de referências na área de publicação de fotolivros com a perspectiva de design.

Por fim, diante de todos os fatores supracitados, pode-se concluir que essa pesquisa possui um teor relevante dentro do contexto brasileiro e que, entender o fotolivro, enquanto objeto de design, é um fator primordial para desenvolver melhores projetos, para que a compreensão e apreensão dessas imagens sejam realizadas de forma mais significativa.

2 Breve panorama sobre fotolivros

Fazendo uma análise diacrônica, na qual partiremos do livro experimental, para o livro de artista, este ancorando e dando respaldo ao fotolivro, podemos dizer que o formato livro, tal como conhecemos hoje, é resultado de um longo processo de experimentação. A invenção do papel, da prensa tipográfica, o processo de encadernação, entre outras técnicas, vem de uma série de descobertas através da história.

Assim, as evoluções do livro passaram pelos mais diversos tipos de materiais, que tinham como fim o registro e a expressão, tais como madeira, carapaça de tartaruga, ossos de animais, cortiça, casca de árvore, bambu, folha de palma, pele de animais até chegarmos ao papel, material usado atualmente. Ana Paula Mathias de Paiva, em seu livro *A aventura do livro experimental*, consegue traçar bem o cenário para o nascimento do livro moderno, descrito no seguinte trecho:

O livro moderno nasce de uma longa evolução da escrita, do suporte, da aprendizagem, da observação, do conhecimento, da demanda, da técnica, da indústria, do *métier*. Comunica experimentações, acúmulos, resultados. Ilustra invenções e adequações de arte e técnica. Reorganiza o saber e o querer humanos ao longo da história. Revela Idades, pessoas, culturas. Ora rivaliza, ora contempla o tradicional. Estampa crescentemente liberdade (PAIVA, 2010, p. 15).

Dentre os materiais supracitados, dois deles merecem destaque: o papiro e o pergaminho. Isso porque “o livro mais antigo de todos, flexível, de que temos notícia, é um rolo de papiro, descoberto em Tebas, com textos que datam da V Dinastia (2563-2424 a.C)” (PAIVA, 2010, p. 18). O papiro foi usado sobretudo na Antiguidade e esteve como principal insumo até o século I depois de Jesus Cristo. Após esse período, ele deu lugar ao pergaminho, que era feito com pele de animais, material que perdurou na Idade Média.

Este último, por sua vez, dobrado em cadernos, deu origem ao códex, denominação genérica de livro no sentido moderno. Aos poucos, o pergaminho foi sendo substituído pelo papel, amplamente usado até hoje. O Cristianismo, sem dúvida, teve papel fundamental nesses desdobramentos históricos, como descrito abaixo:

O aspecto do livro que nos é familiar até hoje se generaliza com a difusão do Cristianismo, entre os séculos II e IV. Ganha organização e estrutura. Sua *mi-*

se em Page, ao longo da experiência, vai criando padrão estético de ornamentação, divisão de capítulos, paginação, títulos, separação de palavras, incremento de acabamento e encadernação (PAIVA, 2010, p. 22).

Ainda dentro desse panorama sobre o livro experimental, nota-se que essas modificações traziam sempre, uma nova maneira de manipular o livro, de interagir com ele, através dos sentidos, principalmente o sentido tátil e visual. É nesse terreno que se enquadra uma nova categoria de livro: o livro de artista.

Dando um salto dentro dessa breve *timeline*, alguns pesquisadores apontam o surgimento do livro de artista, em nível de Brasil, na década de 1950. A formação do Grupo Frente, constituído pelos artistas neoconcretos, foi de fundamental importância para a criação dessa nova forma de experimentar o livro, como pode-se perceber abaixo:

Poetas e artistas visuais ativos nos anos 1950 e 1960, alguns vindos então do Grupo Frente, exploraram uma consciência inteligente dos processos criativos e a poética visual do texto. Livros objetos de Augusto de Campos e Julio Plaza - como os Poemóviles (1968-1974), e Caixa Preta (1975) - são excelentes exemplos deste reformismo conceitual, jogo de cena óptico e de veículos sensíveis, táteis (PAIVA, 2010, p. 93).

Podemos classificar o livro de artista, pela forma como ele é pensado e por suas particularidades que lhe conferem um estilo único, diferentemente de outras categorias de livro, como apontado abaixo:

O livro de artista, tem como característica principal, a capacidade de conter em si inúmeras formas de expressão artística. O livro é um lugar hospitaleiro das artes, tanto visuais, quanto escritas. É correto dizer que, no livro de artista, podem-se encontrar múltiplas formas de mídia. Ele é "uma obra gráfica alternativa" (PLAZA apud FORNICETTI, 2008, p. 40).

Dessa forma, o livro de artista apresenta-se como um objeto capaz de abarcar as diversas manifestações, pelo seu alto teor de experimentação, suas possibilidades, e suporte para que o artista possa publicar seu trabalho de uma forma diferente, transformando-o em um livro de contemplação e deleite. Assim, o livro de artista é um ponto de partida para o objeto de estudo em questão: o fotolivro. Este, por sua

vez, também enquadra-se como suporte da arte, sobretudo da fotografia, como o próprio nome já diz.

Renata Baralle coloca, em seu artigo intitulado *Fotolivros para serem vistos*, que uma das vertentes na publicação dos livros de fotografia é formada por “livros que, além da narrativa fotográfica, dialogam com o próprio suporte, numa espécie de meta-fotolivrografia”. Ela ainda afirma que convencionou-se “fotolivros” uma entidade quase simbiótica entre o livro e a fotografia.

Baseado nesse conceito, enquadraremos o fotolivro de Gilvan Barreto posto em discussão nesta pesquisa, na tentativa de buscar reflexões acerca desse suporte. É importante frisar que a definição de fotolivro citada aqui não é uma concepção única e radicalizada, até porque trata-se de uma tendência e algo contemporâneo, carecendo sempre da ampliação e aprofundamento de novas investigações acerca do tema.

Ainda sobre a definição de fotolivro, tem-se o seguinte:

O fotolivro, chegando a algum lugar entre o meio de massas e a forma herméutica de arte, têm sido um fator significativamente mais importante na globalização da fotografia criativa do que qualquer número de mostras em galerias (BADGER, PARR, 2004, p. 10 apud COSTA, 2014, p. 17).

Assim, o fotolivro surgiu como um meio no qual o artista poderia veicular suas ideias sem se limitar as paredes de uma galeria. Era uma forma de popularizar e dar expansão as fotografias numa nova forma de interação com o público.

Acredita-se que o primeiro fotolivro teria sido *The Pencil of Nature*, do cientista e estudioso inventor do calótipo, William Henry Fox Talbot, em 1844. Como afirma Costa, “pioneira não só na área da fotografia, a publicação de Talbot também inaugurou uma das descobertas mais importantes para a história dos livros, a capacidade de colocar imagens fotográficas em folhas de papel” (COSTA, 2014, p. 17).

Traçando um panorama no contexto brasileiro, Baralle chama atenção para as ações acerca do fotolivro, que têm sido colocadas em prática, através da inserção na pauta de escolas de fotografia tradicionais, ampliando e difundindo assim os caminhos acerca do fotolivro como suporte de experimentação, seja no âmbito da pes-

quisa, como é o caso do estudo apresentado aqui, seja como alternativa à exposição de trabalhos dos alunos dessas faculdades, e num sentido mais abrangente, a experimentação por fotógrafos que buscam uma alternativa para publicação de seus trabalhos de uma forma diferenciada.

Existem diversas teorias acerca do fotolivro e tentativas de pontuá-lo historicamente. Porém, faz-se necessário situar a fotografia no campo da história, ainda que de modo breve, para compreensão do contexto no qual nasceu esse gênero e como ele se desenvolveu ao longo do tempo.

Como afirma Costa, "a forma como uma fotografia é mostrada afeta fundamentalmente sua leitura e significado" (COSTA, 2014, p. 14). Uma fotografia pode ser publicada por meios impressos como revistas, jornais, ou livros; pode também ser exposta num museu, ser "revelada" e emoldurada para um quadro colocado na sala em um lugar privilegiado; também tem a possibilidade de serem divulgadas por meios eletrônicos, como em redes sociais, blogs, sites etc.

Para cada meio supracitado, a fotografia mostra-se com uma linguagem extremamente discrepante em cada um deles, produzindo um efeito diferente em cada relação estabelecida entre enunciado e expectador. O fotolivro, objeto da presente pesquisa, mais especificamente o fotolivro de autor, trata-se de um meio pelo qual a fotografia pode ser publicada impressa, mas que permaneceu e ainda permanece pouco explorado no âmbito acadêmico.

Entende-se aqui, fotolivro de autor a publicação "cuja pretensão se volta para a criação artística e expressão pessoal do fotógrafo" (COSTA, 2014, p. 14). É uma definição bastante relevante para este estudo, sobretudo porque *O Livro do Sol* foi pensado justamente para ser objeto do discurso imagético do fotógrafo Gilvan Barreto, dentro do cenário sertanejo.

Ainda segundo Costa, "muitas publicações pertinentes foram negligenciadas ao longo da trajetória da história da fotografia, já que a visão adotada há muito tempo pelos historiadores coloca como determinantes as fotografias isoladas" (COSTA, 2014, p. 15). Olhando por essa perspectiva, o fotolivro em questão faz parte de um

momento histórico, que possui sua relevância pois, é uma publicação de uma série de fotografias, que culmina como uma obra de arte e deve ser tratada como tal. Jeffrey pontua bem essa questão no seguinte trecho:

Há a questão da unidade básica de apresentação da fotografia, a qual historiadores e comentaristas entenderam em consonância ser a fotografia individual [...]. Mesmo assim, nem todos os fotógrafos pensaram o seu trabalho desta maneira. Eles tiravam fotos para irem ao lado de textos, ou para formarem sequências e grupos, onde a organização era feita por um editor[...] Uma das maiores façanhas deste meio é o livro *American Photographs* (1938), de Walker Evans. Separadamente, as fotos de Evans são belas e interessantes; juntas, na ordem escolhida para elas por Evans e seus assessores, somam uma importante obra de arte (JEFFREY, 2010, p. 7 apud COSTA, 2014, p. 15).

Como coloca Costa, o trabalho feito pelo fotógrafo e colecionador Martin Parr e pelo crítico de fotografia e historiador Gerry Badger, intitulado *Photobook: a History* trata-se de obra que mostra obras no contexto dos livros que datam o século XIX. Então, mesmo o fotolivro carecer de estudos, não é tão novidade assim sua existência, mas por permanecer em desfalque durante a trajetória da história, ele pouco tem sido colocado em lugar de destaque.

O fotolivro, diferente das fotografias mostradas apenas em museus e galerias, abriu espaço para que a massa tivesse acesso ao conteúdo único e exclusivamente de um público restrito. Essa nova forma de comunicação abriu caminhos para que a fotografia fosse contemplada por meio de um suporte diferente daqueles que havia antes. Badger e Parr validam essa afirmação quando dizem que:

O fotolivro chegando a algum lugar entre o meio de massas e a forma hermética de arte, tem sido um fator significativamente mais importante na globalização da fotografia criativa do que em qualquer número de mostras em galerias (BADGER, PARR, 2004, p. 10 apud COSTA, 2014, p. 17).

Um dos grandes exemplos dessas publicações tão relevantes na história da fotografia, relegada por tantos anos, é o fotolivro *The Pencil of Nature*, em 1844, de William Henry Fox Talbot, o inventor do calótipo, colocado como o primeiro cânone do gênero (COSTA, 2014). Essa obra foi composta por 24 imagens, pelas quais ele descrevia seu novo método de experimentação. Essa invenção extraordinária de Tal-

bot, colocou a fotografia num novo patamar não alcançado por Daguerre, descrito no seguinte trecho:

Pioneira não só na área da fotografia, a publicação de Talbot também inaugurou uma das descobertas mais importantes para a história dos livros, a capacidade de colocar imagens fotográficas em folhas de papel. Essa particularidade acabou estabelecendo a sua invenção como central na história, mesmo após o monopólio obtido por Daguerre nas primeiras décadas do daguerreotipo, pois o método do segundo, apesar de fidedigno, criava imagens únicas, impossíveis de reproduzir (COSTA, 2014, p. 18).

Assim, a combinação desses elementos da popularização das câmeras, aliado a possibilidade de reprodução em grandes quantidades, o fotolivro se estabelece como meio de propagação de imagens no século XX. Para se entender melhor a trajetória do desenvolvimento dos movimentos artísticos na fotografia, através dos livros, elaborou-se uma linha do tempo, tomando por referência, obras que se destacaram, para ilustrar o processo e justificar o uso da fotografia, em ordem crescente, como pode-se observar abaixo:

Figura 1: The Sunbeam, 1859



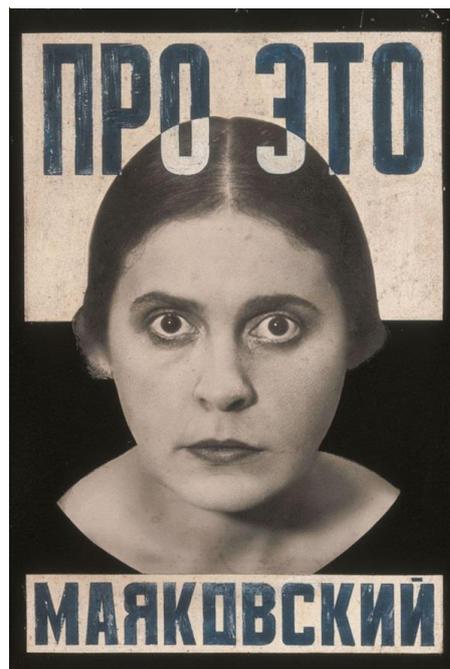
Fonte: Costa, 2014

Figura 2: Fotodinamismo futurista, 1910



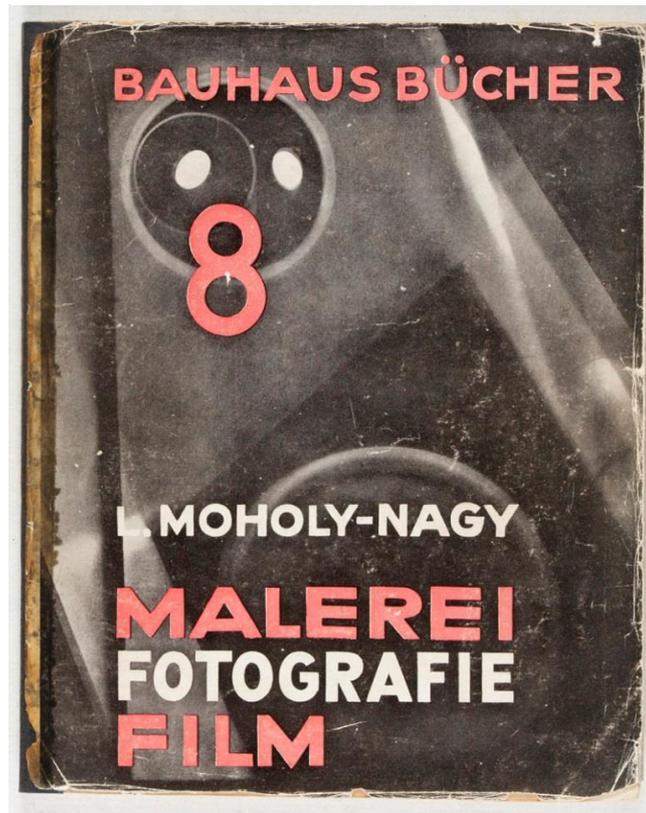
Fonte: Costa, 2014

Figura 3: Pro eto, 1925



Fonte: Costa, 2014

Figura 4: Pintura, fotografia e filme, 1925



Fonte: Costa, 2014

Figura 5: Film und Foto, 1929



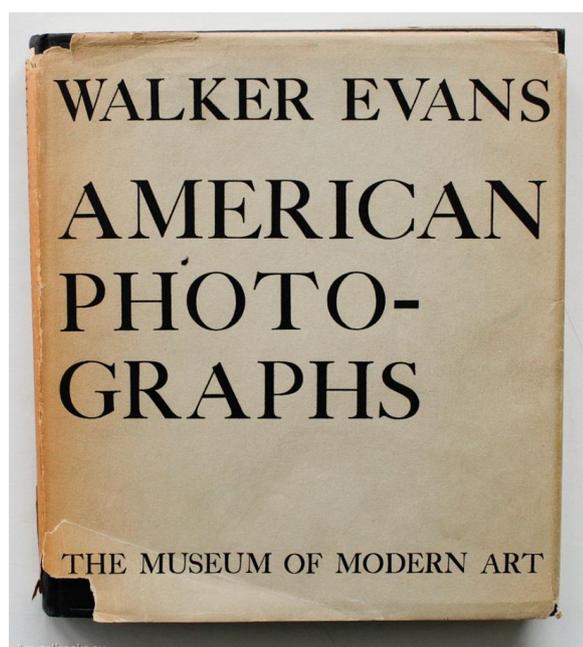
Fonte: Costa, 2014

Figura 6: Facile, 1935



Fonte: Costa, 2014

Figura 7: American Photographs, 1938



Fonte: Costa, 2014

Na figura 1, tem-se um trabalho que se diferenciou do pictorialismo devido ao seu foco na técnica e na fotografia como arte e antecipou algumas características do modernismo. A figura 2 destaca-se pela oposição aos métodos precisos e detalhados de reprodução de imagens, tornando-se a primeira vanguarda artística na fotografia. A figura 3 mostra um trabalho baseado no construtivismo, no qual o artista era operário e sua obra devia ser politicamente eficaz e socialmente útil. Na figura 4, encontra-se uma obra que serviu de material didático para então aclamada Bauhaus, onde incentivava o experimentalismo através da fotografia. A figura 5 mostra o cartaz de uma exposição internacional, que trouxe dois importantes fotolivros. *Es Kommt der neue Fotograf!* (Werner Graff) e *Foto-auge* (Franz Roh), onde ambos eram aspirantes de uma nova fotografia socialmente inclusiva em sua raiz. A publicação da figura 6 mostra a força das publicações impressas, na qual é prezada a síntese entre imagem e texto. E por fim, na figura 7, tem-se um dos primeiros trabalhos vanguardistas publicados em solo americano. As fotografias exploram símbolos e efeitos da cultura de consumo, onde ilustram a Grande Depressão vivida por esse país (COSTA, 2014).

3 O Livro do Sol e suas relações com o design editorial

Antes de tratar do Livro do Sol propriamente dito, é mister falar sobre seu autor. Foi na cidade de Jaboatão dos Guararapes, em 1973, que nasceu Gilvan Barreto. Fotógrafo com mais de 18 anos de profissão, este pernambucano dedica-se, entre outros trabalhos, à produção de fotolivros, suporte que vem sendo explorado por ele há pelo menos quatro anos, época de lançamento de sua primeira publicação, *Moscouzinho* (Tempo d'Imagem, 2012).

Gilvan já residiu e trabalhou em São Paulo, Londres e atualmente vive no Rio de Janeiro. Participou de exposições coletivas no Brasil e no exterior, a maior delas foi "Um Retrato da Presença Árabe na América Latina" (2005-2008), que passou por 13 países. Tem imagens no acervo do Museu das Descobertas, em Portugal. Além dos trabalhos autorais, dedica-se a fazer retratos e documentar temas sociais e ambientais para Oxfam, Greenpeace e UNICEF.

É colaborador de diversos jornais e revistas nacionais como Bravo, Serafina, Folha de São Paulo, Trip, Istoé, Vida Simples, entre outras. Publicou trabalhos na National Geographic (Brasil, Alemanha e Holanda) e CQ (Portugal). Foi editor da revista Terra, quando realizou ensaios na África, Ásia, Europa e América do Sul. Foi editor do UOL e sócio da Agência Lumiar, que se dedicava ao registro de cultura, folclore e natureza do Nordeste brasileiro (BARRETO, 2009).

Sobre *Moscouzinho*, a publicação trata-se de um fotolivro documental, que recebeu esse título devido à sua cidade natal, a Rússia nordestina. Nesse trabalho, Gilvan buscou resgatar suas memórias afetivas, motivadas pela morte do pai, de mesmo nome. Devido à sua excelência na idealização e execução, sobretudo por seu teor político, o fotolivro recebeu Menção Honrosa no POY Latam 2013, um dos mais respeitados concursos internacionais de fotografia do cenário latino americano.

É dentro desse território de publicações autorais, que surge o fotolivro *O Livro do Sol*, *corpus* de análise da presente pesquisa. Ele foi lançado em 2013, pela mesma editora que seu primeiro fotolivro, a Tempo d'Imagem, especializada na edição de livros de fotografia, presente no mercado desde 1995.

Sob o critério de inovação, de abrangência, de conjunto da obra e de eficácia e influência social, *O Livro do Sol*, foi vencedor do 12º prêmio FCW de Arte 2014, promovido pela Fundação Conrado Wessel, um dos mais aclamados prêmios da fotografia brasileira. Composto com mais de 60 imagens, cuidadosamente retratadas por Gilvan, a obra é de uma riqueza não apenas visual, mas também representa um cenário de toda uma cultura vivenciada pelo sertanejo.

Na obra, Barreto realizou, através de suas imagens, a feliz e bem sucedida união entre fotografia e literatura. A ideia do livro surgiu a partir da celebração dos 70 anos de lançamento de *Pedra do Sono*, livro de estréia do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto, poeta conterrâneo de Gilvan. Foi a partir desse ponto que ele teve o estalo produzir uma obra que mostrasse o sertão sob a perspectiva do olhar do artista.

Assim, motivado pela literatura, Gilvan Barreto percorreu o semiárido pernambucano, no verão de 2013, no auge da maior seca dos últimos 60 anos. Com esse panorama, seu trabalho assumiu um significado mais amplo, visto que o conjunto da sua obra registra esse evento, não de uma forma comum, fotojornalística, simplesmente pelo fato de mostrar o acontecimento, mas dotado de sensibilidade artística que revela a poeticidade que há por trás desse sertão.

Dessa forma, ele vai revelando paisagens áridas castigadas por esse sol cruel, como se ele próprio fosse personagem dessa história, já que traz consigo o legítimo sangue pernambucano. O enredo dessa narrativa vai se revelando cada mais vez surpreendente no decorrer da obra, já que se apresenta como um livro que mostra o ciclo de vida e de morte, e que por si só materializa um discurso que propõe a reflexão.

Por fim, numa entrevista concedida ao site OlhaVê, o autor revela uma curiosidade sobre a obra: "Apesar do que o título pode sugerir, aqui não é o sol nascente que interessa. Mas o sol que evitamos, o sol que seca e destrói as coisas por lá: 'O Monstro do Sertão'. Uma fotografia que opera nas sombras pesadas desse sol. Este é

um livro dos contrastes". Assim, o fotolivro vai se desenhando como um livro que traz diversas surpresas visuais, como vai se verificar mais adiante.

Traçando a relação estabelecida entre o fotolivro e o design editorial, em seu processo de criação, o fotolivro *O Livro do Sol*, perpassa por várias escolhas gráficas ao longo das fases que sucedem a sua produção. Formato, grades, tipografia, tipo de papel, impressão, encadernação e acabamento são elementos que dão unidade e materializam o "produto final". O privilegiamento de alguns elementos em detrimento de outros, pode conferir um efeito final que agradará visualmente o observador.

Sobre este último ponto, o autor tem a preocupação com a edição pensada como todo o conjunto que a obra terá, quando fala que o objetivo dele é:

Criar imagens como se estivesse escrevendo. Editar, planejar, roteirizar como se estivesse fazendo um filme [...] Penso nas imagens para um livro como ideias ordenadas trabalhando em favor de um discurso. Uma história que tem começo, meio e fim [...] O bom livro de fotografia que busco é uma composição (BARRETO, 2013).

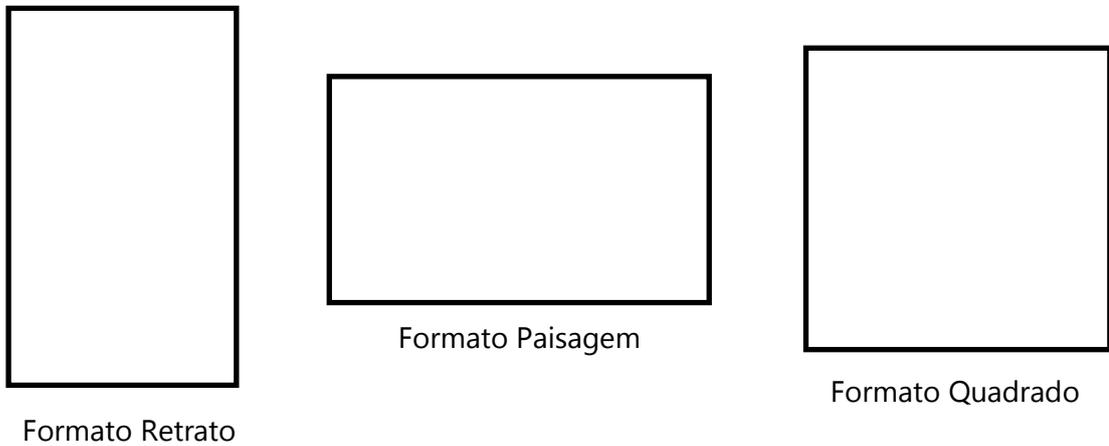
Em suma, podemos constatar que, em seu discurso, Gilvan pensa nas suas imagens já prevendo como elas irão se comportar dentro de um fotolivro. Isso fica muito claro quando se percebe que, em todo o percurso, o fotolivro se propõe a criar uma narrativa e que, de acordo com o repertório da pessoa que está ante o livro, essa história vai ganhando significados muito peculiares para cada pessoa, criando o que ele mesmo chama de "micro revoluções íntimas".

Mas, para que o fotolivro ganhe sentido e expressão, os procedimentos internos, na sua concepção e produção, precisam ser cuidadosamente pensados. Dessa forma, partimos de uma decomposição das partes, para que possamos melhor analisá-la, para logo em seguida, classificá-la de acordo com a literatura que temos ao nosso dispor. Assim, vamos começar pelos aspectos estruturais do fotolivro, e em seguida, pelas partes constituintes do fotolivro.

O formato do fotolivro é estabelecido pela relação altura x largura. Existem diversos formatos no mercado e são várias as formas de apresentá-las através da

literatura, no entanto, para a presente pesquisa, tomou-se por base três modelos clássicos (retrato, paisagem e quadrado), advindos da proposta de Haslam a seguir:

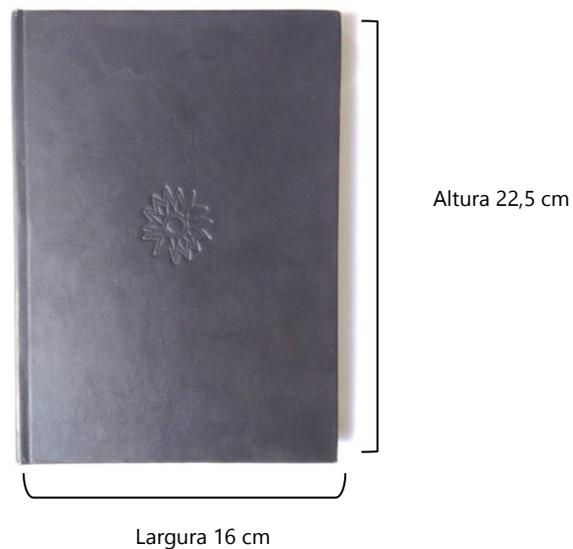
Figura 8: Formatos do livro



Fonte: Haslam, 2007. Adaptado pela autora.

Aplicando esse modelo ao fotolivro em questão, ele possui formato retrato, onde sua altura (22,5 cm) é maior que sua largura (16 cm), facilitando assim, o manuseio por parte do observador que terá contato com a obra, atingindo o êxito de proporcionar, em termos ergonômicos, conforto ao usuário como pode-se observar abaixo:

Figura 9: Formatos do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013

Tratando-se de layout, segundo Fonseca:

O designer necessita ter uma medida precisa dos requisitos materiais: a natureza do material visual e do espaço que vai ocupar, a ordem e continuidade mais adequada para apresentação do conteúdo e o grau de ênfase que cada elemento requer. Isso exige um criterioso julgamento de valores. Não é o número de palavras e imagens, mas o grau de ênfase dado a eles que eventualmente irá determinar o valor da comunicação visual (FONSECA, 2008, p. 219).

Mais à frente, ele ainda acrescenta que “para manter uma unidade consistente nesse critério de valores, um dos métodos aplicados para o desenvolvimento do projeto é estabelecer uma grade estrutural” (FONSECA, 2008, p. 219). Dessa forma, as grades estruturais funcionam para definir as respectivas margens e sangrias que vão orientar a composição da página.

Sobre estas últimas, Fonseca ainda afirma que:

Em muitas publicações, pode haver preferência por elementos que invadam as margens, especialmente quando se pretende uma apresentação grandiosa. Nesse caso, as imagens podem ultrapassar os extremos da página impressa. Normalmente as páginas “sangradas” combinam-se com outras providas de margem (FONSECA, 2008, p. 220).

Aplicando esse conceito a presente pesquisa, o trabalho de Gilvan enquadra-se nessa definição como podemos verificar nas figuras a seguir:

Figura 10: Imagem de abertura do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013

Essas duas primeiras páginas fazem parte da guarda do livro são um ótimo exemplo de invasão das margens pela imagem, caracterizando uma imagem “sangrada” para além da página. Esse mesmo fato acontece em várias imagens ao longo de toda obra que serão analisadas mais adiante.

Esse tipo de escolha gráfica, pensada sobretudo pelo seu autor, ganha esse sentido de dimensão mais ampla, o que dá a entender que essas imagens possuem tanta representatividade que elas tiveram a necessidade de serem ampliadas a tal ponto que ultrapassassem as margens delimitadas, por exemplo, em outras páginas. Esse sentido será explicado mais adiante, quando cada uma das imagens será analisada de acordo com o método de análise da imagem, proposto pelo presente estudo.

A tipografia no projeto gráfico do fotolivro *O Livro do Sol*, possui papel secundário, visto que, como se trata de um livro basicamente feito apenas com imagens, apenas 21 páginas, das 143 páginas que o compõe, foram utilizadas para textos escritos, a saber:

- Página de título;
- Páginas com textos de Gilvan Barreto (o autor);
- Páginas com textos de Adriana Victor (jornalista);
- Páginas com traduções desses mesmos textos para outras línguas,
- Páginas de dedicatória e agradecimentos;
- E por fim as páginas com informações sobre o autor, a equipe de produção do fotolivro e demais informações técnicas.

Figura 11: Exemplo da tipografia utilizada *N'O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013

O conjunto de família tipográfica usada para compor esses textos, foi à família Gothic 720, que por ser uma fonte sem serifa (seu desenho é mais simples, com linhas mais retas), possui uma personalidade que comunica caráter perene e que, ao passar do tempo, não irá perder suas qualidades técnicas. Por não ser uma fonte datada, ela tem o potencial de incorporar um tom mais clássico ao fotolivro, e pode até se dizer histórico, cumprindo seu papel com louvor, visto que o fotolivro retratou, de forma bastante poética e não convencional, um recorte histórico, que mostra a maior seca de Pernambuco dos últimos 60 anos.

O papel foi o suporte escolhido para fabricação do fotolivro *O Livro do Sol, corpus* de análise desse estudo. O corpo foi feito com papel couchê, que possui sua “face recoberta com uma fina camada de substância minerais que lhe dão aspecto opaco e brilhante, apropriado para impressão de gravuras em meio-tom e a cores” (FONSECA, 2008, p. 166). Esse tipo de papel é ideal para o fim a que foi destinado para o fotolivro *O Livro do Sol*, visto a natureza do seu potencial de impressão.

Outros papéis também foram utilizados para produção da capa. Trata-se do papel craft, termo provindo do alemão *kraft*, acoplado ao papel cartão paraná, que é “um papel mais espesso, onde alguns podem ser produzidos com matéria bruta ou de folhas superpostas por colagem, em várias camadas” (FONSECA, 2008, p. 175). Esses papéis foram escolhidos para o fim a qual se destinam, já que a capa requeria um baixo relevo para impressão do emblema do Sol, carinhosamente cedido por Ariano Suassuna para compor o fotolivro.

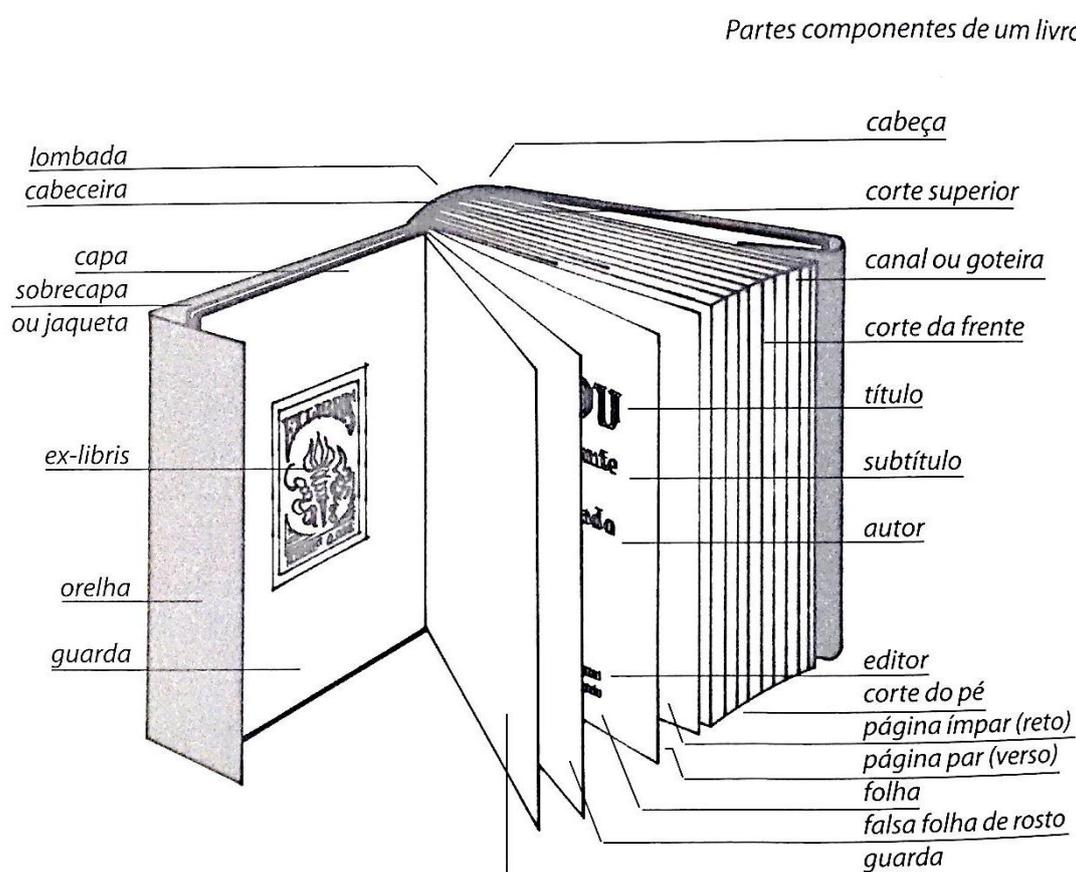
A cor, em sua essência, possui potencial de significação, que, quando bem escolhidas, conferem ao projeto gráfico do fotolivro uma qualidade superior. Para a produção do fotolivro em questão, foram selecionadas as cores baseadas no modelo CMYK, que correspondem respectivamente às cores ciano (tipo de azul), magenta (cor assemelhada ao rosa), amarelo e preto, que “quando combinadas e aplicadas em suas diferentes proporções, formam todas as outras cores” (FONSECA, 2008, p. 158).

O conjunto dessas cores resultou em 57 imagens coloridas e 6 imagens P&B (preto e branco), estas últimas, realizam a abertura e o fechamento do fotolivro.

Dessa forma, as cores inseridas dentro do fotolivro funcionam como um elemento capaz de dar um novo significado a cada imagem.

Em seu livro *Tipografia & design gráfico: design e produção gráfica de impressos e livros*, Fonseca apresenta uma proposta, em forma de figura, das partes componentes do livro, que servirá de base para adaptação de seu modelo, quando então iremos relacionar cada termo com as partes que constituem o fotolivro. A seguir, a imagem do modelo apresentado e suas respectivas definições segundo o autor:

Figura 12: Partes componentes do livro



Fonte: Fonseca, 2008, p. 250.

Como foi citado acima, é mister que as definições sejam esclarecidas, de tal forma que o entendimento seja satisfatório, já que estamos adaptando um modelo aplicado a livros para um projeto de fotolivros. Do fotolivro em questão, foi identificado que ele possui apenas algumas partes mostradas na figura que são:

- Capa: A capa é a cobertura externa de material flexível (brochura) ou rígido (capa dura ou cartonada), confeccionada em papel, cartolina, cartão, couro ou outro material, que envolve os cadernos ou folhas que constituem a obra. No caso do fotolivro *O Livro do Sol*, a capa é considerada capa dura, visto que seu material é composto da combinação de papel craft 150gm² e papel cartão paraná 1,3mm. A vista frontal da capa possui as dimensões de 16 x 22,5cm.
- Lombada: Lombada ou dorso é a parte da capa que reúne os cadernos ou folhas da obra. No caso analisado, a lombada possui 1,5 cm que une as 143 páginas que totalizam o volume do miolo impresso do fotolivro.
- Guarda: Nos livros de capa dura, as guardas servem como apoio estrutural entre o corpo do livro e as capas. Assim, devem ser feitas de material forte e resistente a amassamentos e rompimentos. Para que as guardas constituam uma boa transição entre o exterior e o interior do livro, elas devem estar integradas ao design total da obra, o que pode ser obtido mediante elementos como cor, qualidade do papel, ou efeitos artísticos tais como textura.
- Corpo: O corpo do livro é formado pelo miolo, o conjunto de folhas ou cadernos reunidos.

As guardas do fotolivro em questão são feitas com papel Offset Alta Alvura 120 gm², que fortalece o fotolivro no que tange a seu manuseio, tornando as folhas mais resistentes. Outra solução criativa que foi identificada é que nessas guardas foram inseridas imagens de alto impacto, com uma textura visual rica que desperta ainda mais o desejo do observador continuar a leitura de imagens que se segue. Elas dão margem à imaginação do leitor, pois trazem uma surpresa visual que foge do lugar comum que será explicada mais adiante. Já o corpo do fotolivro *O Livro do Sol* possui páginas com dimensões que medem 15,5 x 22 cm. Ele é constituído por 143 páginas, sendo algumas com imagens sangradas, outras com margens diferenciadas, e outras em branco, estão últimas, configurando as “pausas visuais”.

4 Metodologia Semiótica e análises

Para iniciarmos a discussão sobre a metodologia adotada para a presente pesquisa, faz-se necessário a conceituação de alguns termos, que funcionam como diretrizes para nortear todo o trabalho. No âmbito acadêmico, para melhor classificar a semiótica, ela foi dividida em três eixos principais de pensamentos, que são, segundo os estudos de Pietroforte (2004, p. 7), “a doutrina dos signos elaborada por Charles Sanders Peirce, o desenvolvimento do formalismo russo e a teoria da significação proposta por Algirdas Greimas”.

Esta última, por sua vez, é a linha de pensamento adotada para o presente estudo, porque ela busca compreender como se dá o plano visual e o plano de conteúdo, partindo do fundamento que a imagem é uma organização sintática e semântica. Ou seja, ela não vai analisar apenas um elemento isolado que dá sentido à imagem, mas como esta, se sustenta por todos os elementos por ela formados, sejam os visíveis, sejam aqueles que estão conceitualmente colocados nela. Nessa perspectiva de análise, todas as escolhas importam e significam.

O argumento que valida a eficácia dessa linha de pesquisa está muito bem colocado por Pietroforte (2004, p. 7) quando diz que “O que a diferencia das demais, e também da teoria geral dos signos chamada semiologia, é a ênfase dada não mais nas *relações entre os signos*, mas no processo de significação capaz de gerá-los.” Ou seja, podemos conjecturar que a semiótica greimasiana vai além de ler a imagem apenas pelos seus elementos constituintes, pois leva em consideração todo o processo de configuração e apreensão de uma imagem.

Ainda, a semiótica greimasiana tem a preocupação em como esses elementos se manifestam visualmente, qual o sentido que o enunciador (o autor da obra neste caso) quer dar com sua mensagem e como todo esse conjunto é percebido pelo enunciatário (observador ou leitor da obra). Por isso, essa linha de pesquisa mostra sua suficiência visto que fornece todos os meios para descoberta de como esse processo de significação acontece.

Sobre esse termo “semiótica visual”, existem várias nomenclaturas para se referir à linha greimasiana de pensamento, que pode ser chamada de semiótica visual, semiótica discursiva, semiótica da escola de Paris, semiótica estruturalista, ou ainda semiótica francesa. Vez por outra, iremos adotar uma ou outra dessas formas de nomear a semiótica no presente estudo.

A semiótica francesa se desenvolveu a partir do pensamento de Saussure, considerado “o avô” dessa teoria, em termos históricos. Trata-se de uma teoria que se preocupa na busca de como uma imagem se organiza visualmente-perceptualmente e quais sentidos ela gera. Muito mais do que o conceito de analisar apenas os signos, essa linha teórica da semiótica, busca compreender os níveis de expressão que estão associados à plástica, como também o plano de conteúdo.

Em relação ao termo propriamente dito “semiótica”, em sua essência, ela é situada no campo onde “a semiótica estuda a significação, que é definida no conceito de texto. O texto, por sua vez, pode ser definido como uma relação entre um *plano de expressão* e um *plano de conteúdo*” (PIETROFORTE, 2004, p. 11). Em resumo, pode-se concluir que a semiótica francesa busca a compreensão do conjunto todo de significação e as inter-relações de seus elementos constitutivos.

No entanto, antes de adentrar de como se dá esse processo de significação, é imprescindível também a definição do termo imagem, já que ela é o elemento fundamental da análise deste trabalho. Em suas colocações Pietroforte (2011, p. 34) fala que “a palavra “imagem” vem do latim *imago*, que quer dizer semelhança, representação, retrato. Com essa etimologia, “imagem”, tomada como representação pode se referir ao que se vê, ouve-se ou se imagina”.

Ainda, segundo Pietroforte (2011, p. 33), “quando a palavra “imagem” aparece em estudos de semiótica aplicada a esse domínio da expressão, entende-se “imagem” como aquilo que se pode ver”. Sendo assim, entenderemos imagem como o conjunto de significação formado tanto pela imagem fotográfica quanto sua relação com o design, dentro do limite do visível, ou seja, a superfície que será o contato entre o observador e a mensagem.

Percebe-se que há uma confusão no entendimento do termo, pois ele não está ligado estritamente à foto propriamente dita, mas também à superfície, ponto de contato com o observador. Ela tem também dois tipos: a imagem de conteúdo e imagem de expressão, porém “quando se trata do plano de expressão plástica, a imagem do conteúdo é facilmente confundida com a imagem que se vê por meio da expressão, e uma é tomada pela outra sem distinções” (PIETROFORTE, 2009, p. 33).

Toda imagem possui um conteúdo, que está dentro do nível semântico e, esse sentido que ele gera, é traduzido através da expressão num nível sintático, ou seja, na categoria plástica. E é dentro dessa categoria que o sujeito terá acesso a imagem, pois ela vai ser a ponte entre aquilo que é visual e aquilo que é conteúdo. A imagem plástica serve de lente para que a imagem de conteúdo seja percebida.

Os fundamentos básicos nos quais a imagem se situa são os planos de expressão e de conteúdo, bem exemplificados no excerto abaixo:

O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que ele diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético (PIETROFORTE, 2004, p. 11).

Sobre a colocação acima, o sistema de significação, pelo qual o fotolivro *O Livro do Sol* foi feito, é sincrético, posto que articula um sistema não-verbal que são as imagens que representam quase a totalidade da obra e um sistema verbal que são os textos escritos, inclusive poesias de João Cabral de Melo Neto, poeta pernambucano, enriquecendo ainda mais a obra já que uma linguagem complementa a outra e lhe dá sentido.

Em suma, o plano de conteúdo está diretamente ligado à semântica da imagem, ou seja, ao âmbito no qual se é articulado os significados e as figuras que darão sentido ao texto visual. Já o plano de expressão, é a interface entre o observador e a mensagem, ou seja, esse plano vai materializar o conteúdo gerado dentro do plano de conteúdo e se organizar de algum modo visual.

É interessante ressaltar que “cada tipo de categoria plástica pode contrair relações semissimbólicas diferentes com a mesma categoria de conteúdo” (PIETROFORTE, 2011, p. 34). Essa é uma colocação importante, sobretudo que, mais à frente, o fotolivro vai mostrar essa variação plástica por muitas vezes com o mesmo conteúdo.

A construção se dá pelo “percurso figurativo”, onde “a figurativização permite que se crie o efeito de sentido de referencialização” (PIETROFORTE, 2011, p. 37). Assim, a figura contida num texto, vai fazer com que o observador consiga fazer associações e enquadrar determinado discurso dentro de uma categoria semântica.

Além desse recurso, de determinar o plano de conteúdo que a imagem está inserida, é importante entender como a categoria plástica vai acontecer. Segundo Pietroforte

A semiótica plástica opera com três categorias: 1) as cromáticas, responsáveis pela manifestação por meio da cor; 2) as eidéticas, responsáveis pela manifestação por meio da forma; 3) e as topológicas, responsáveis pela manifestação da distribuição dos elementos figurativizados (PIETROFORTE, 2011, p. 39).

Esse conjunto de categorias citadas acima vai permitir que o conteúdo seja concretizado em forma de imagem vista. Assim, pela identificação de elementos como cor, forma, textura como também pela ordem topológica (a qual será substituída pela palavra “layout” por se tratar de um jargão já estabelecido dentro do design e de mais fácil entendimento), o observador consegue dar sentido aquilo que ele está observando.

Sobre o processo de apreensão da imagem, Pietroforte coloca ainda que:

Nos domínios do conteúdo, a significação é descrita pela semiótica no modelo do percurso gerativo do sentido, que prevê a geração do sentido por meio do nível semio-narrativo, geral e abstrato, que se especifica e se concretiza na instância da enunciação, no nível discursivo (PIETROFORTE, 2004, p. 8).

Ou seja, podemos extrair desse trecho, que em termos de conteúdo, é ele que gera o sentido que está manifesto pela expressão plástica.

O conteúdo dá sentido à figura concretizada no plano visual. É nele que o conteúdo está contido “o sentido de um texto está em seu plano de conteúdo” (PIETROFORTE, 2004, p. 11), no qual o discurso é ligado a uma ideia, previamente concebida, seja ela consciente ou não, que será projetada na dimensão da plasticidade.

No caso da obra *O Livro do Sol*, o sentido é formado nas relações entre as imagens, na forma que elas foram dispostas e nos textos escritos dentro do objeto. Assim, a conjugação harmoniosa entre todos esses elementos é que vai produzir a significação como bem coloca Pietroforte onde fala que “o sentido é definido pela semiótica como uma rede de relações, o que quer dizer que os elementos do conteúdo só adquirem sentido por meio das relações estabelecidas entre eles” (PIETROFORTE, 2004, p.12-13).

Sobre o domínio de expressão, segundo Pietroforte:

Colocado de lado em um primeiro momento do desenvolvimento teórico da semiótica, o plano da expressão passa a ser tomado como objeto de estudo quando uma categoria do significante se relaciona com uma categoria do significado, ou seja, quando há uma relação entre uma forma da expressão e uma forma do conteúdo (PIETROFORTE, 2004, p. 8).

Assim, não somente o conteúdo era o fator importante a ser levado em consideração, mas agora a plasticidade que o manifesta, visto que a “dicotomia de Saussure sobre significante vs significado” está empregada em ambos os domínios, que são o do plano de expressão, formado pelos elementos plásticos, e o plano de conteúdo, formado pelo sentido. A relação estabelecida por estes últimos resulta no processo de significação.

Greimas coloca no excerto abaixo que:

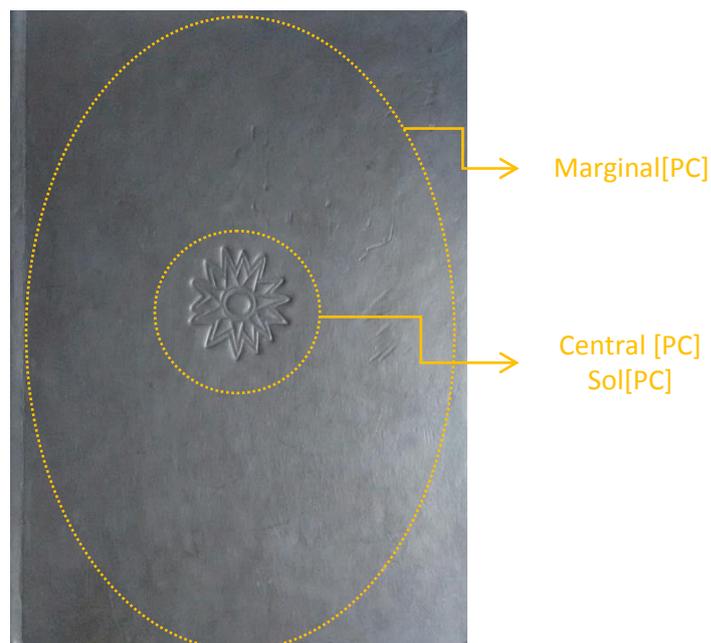
O modo de articulação do significante com o significado que é ao mesmo tempo arbitrário e motivado: a semiose se estabelece como uma relação entre uma categoria do significante e uma categoria do significado, relação necessária entre categorias ao mesmo tempo indefinidas e fixadas num contexto determinado (GREIMAS, 1981, p. 16 apud PIETROFORTE, 2004, pg. 8).

Pietroforte explica que “essa relação entre expressão e conteúdo é chamada semi-simbólica. Ela é arbitrária porque é fixada em determinado contexto, mas é mo-

tivada pela relação estabelecida entre os dois planos da linguagem” (PIETROFORTE, 2004, p. 8). Assim, o que vai variar nesse processo de significação não é a relação entre plano de expressão e plano de conteúdo, já que esta por si só é “motivada”, na qual podemos entender que existe uma intenção impregnada e indissociável do texto (que no nosso caso é um objeto de design), só que, diante de um processo, ele é relativizado pelo contexto em que esse texto está posto.

Diante de todas as reflexões realizadas nos capítulos anteriores, partiremos então para análise das imagens que compõem as páginas do fotolivro do presente estudo, bem como toda a superfície as recobrem, com o intuito de abstrair ao máximo o conjunto significativo da obra *O Livro do Sol*. Iniciaremos, portanto, pela capa do fotolivro mostrada na figura a seguir:

Figura 13: Capa do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013

Dentro dessa perspectiva, no plano de conteúdo, pode-se reconhecer a figura do sol, que no plano de expressão plástica, na categoria topológica, dentro da distribuição planar, está sendo circundando pelo circundante e, como ocupa a posição central da imagem, realiza-se como marginal vs. central. O circundante é toda a mancha gráfica preta que recobre a capa.

Figura 14: Figura do Sol cedida por Ariano Suassuna



Fonte: Ariano Suassuna

A segunda categoria plástica que pode ser analisada é a eidética, na qual vamos analisar, mais precisamente, a forma do sol, conforme está mostrado na figura acima, que é a figura principal da imagem da capa. Essa figura do sol, foi “gentilmente cedida por Ariano Suassuna” conforme está escrito no final do fotolivro. Tendo essa informação como ponto de partida, por suas formas, pode-se afirmar que o sol está diretamente ligado ao Movimento Armorial, este idealizado pelo próprio Ariano Suassuna que o cedeu para a capa. Tal movimento pode ser explicado conforme o excerto abaixo:

O movimento armorial tem uma ligação com o espírito mágico do Romancero Popular do Nordeste – a literatura de cordel – com a música de viola, rabeca, pífano, que acompanha seus “cantadores”, e com xilogravuras, ilustração de suas capas, assim também com o espírito e a forma das artes e espetáculos populares (VILAÇA, 2000, p. 16 apud LIMA e GUEDES, 2005, p. 2).

Assim, esse sol está relacionado à arte da xilogravura e, por isso, pertence à cultura popular do Nordeste, a qual possui representatividade forte dentro desse contexto de produção local. Por fim, pode-se dizer que essa figura já indica caminhos para a narratividade que irá se desvelar ao longo do fotolivro.

Figura 15: Imagem de abertura do fotolivro *O Livro do Sol*

Fonte: Gilvan Barreto, 2013

Essa primeira imagem que faz a abertura do fotolivro, num primeiro momento, causa um estranhamento no observador. Ela o induz à seguinte questão: Como pode o título do fotolivro ser *O Livro do Sol* e eu me deparar com um céu nublado? A partir desses pontos, diversos significados podem emergir.

A primeira questão a ser colocada é que, no plano de conteúdo, há articulação da categoria semântica vida vs. morte. Nesse caso, o termo vida está euforizado nessa imagem, posto que, no discurso local o céu nublado é vida para o sertanejo na seca, afirmado pelo próprio autor Gilvan Barreto em seu texto no fotolivro *Nestas paragens, o Homem é feito de barro e sol. Talvez por isso os sonhos são de água* (BARRETO, 2013).

No plano de expressão plástica, a categoria cromática da cor negra, que é a predominante na imagem, está ligada ao termo vida do plano de conteúdo que, como dito anteriormente, representa vida para o sertanejo. Por fim, na categoria eidética, as formas das nuvens são disformes e fluidas, mesclando-se com o céu nas quais pode-se reconhecer as figuras do plano de conteúdo.

Figura 16: Segunda imagem do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

A segunda imagem do fotolivro, descrita acima, dá continuidade à narrativa, e assemelha-se com a imagem anterior, e, nesse sentido, através da repetição dos elementos, mesmo eles estando dispostos na categoria topológica de forma diferente, há intenção de alongar o discurso da imagem das páginas anteriores. Em outras palavras, foi significativo para o fotógrafo registrar o momento de precipitação das nu-

vens, como se fosse o próprio olhar do sertanejo para o céu aguardando ansiosamente a chuva. É interessante notar que os pontos de luz vão aumentando de intensidade e tomando cada vez mais espaço na imagem e que o céu vai ficando com o tempo mais aberto. Assim, podemos partir para a terceira imagem do fotolivro coloca abaixo:

Figura 17: Terceira imagem do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

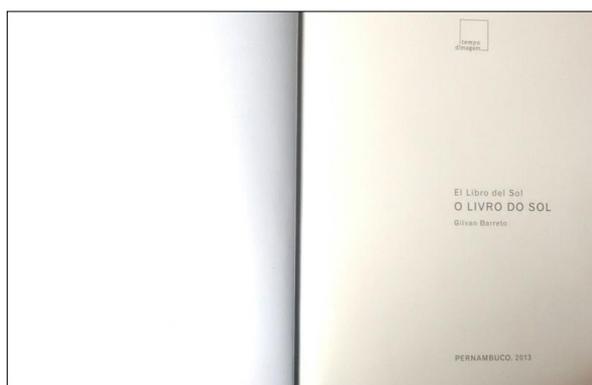
Nessa imagem, as mesmas figuras do discurso das imagens anteriores são retomadas, que são o céu e as nuvens. No plano de conteúdo, a categoria semântica de vida vs. morte também é retomada. Em relação ao plano de expressão, há recorrência da categoria plástica topológica, no sentido de expansividade no layout da página. Na categoria eidética, existem também semelhanças em relação às imagens anteriores, pois as formas são as mesmas, mudando apenas a posição de umas em relação às outras. O que vai chamar mais atenção nessa imagem é o primeiro ponto colorido do fotolivro. Esse detalhe está mais demarcado na figura acima.

Pode-se fazer uma alusão à esse detalhe com o "punctum", termo utilizado por Roland Barthes em seu livro *A câmara clara* (1984), no qual ele diz que "o *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte- e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que nela me *punge* (mas também me mortifica, me fere)."

Esse ponto de punção, provoca, no observador, inquietude, criando uma pequena mitologia dentro desse cenário. Nesse sentido, há articulação do termo vida, manifestado agora, dentro da categoria plástica cromática, por meio do tom de azul apresentado sutilmente na borda da página.

Ainda sobre o *punctum* da imagem, podemos antecipar que esse tom de azul, faz referência à água, sonho do sertanejo. Como bem afirma Gilvan Barreto no texto que escreveu no início do fotolivro, o “sertanejo é um pescador de nuvens”. Nesse sentido, o observador incorpora o personagem do sertanejo e procura nesse detalhe um ponto de fuga e desejo pelo descobrimento do que há por vir. Além disso, ao longo da obra, será observado que a cor azul vai percorrer quase todas as imagens, representando assim, o estilo do fotógrafo.

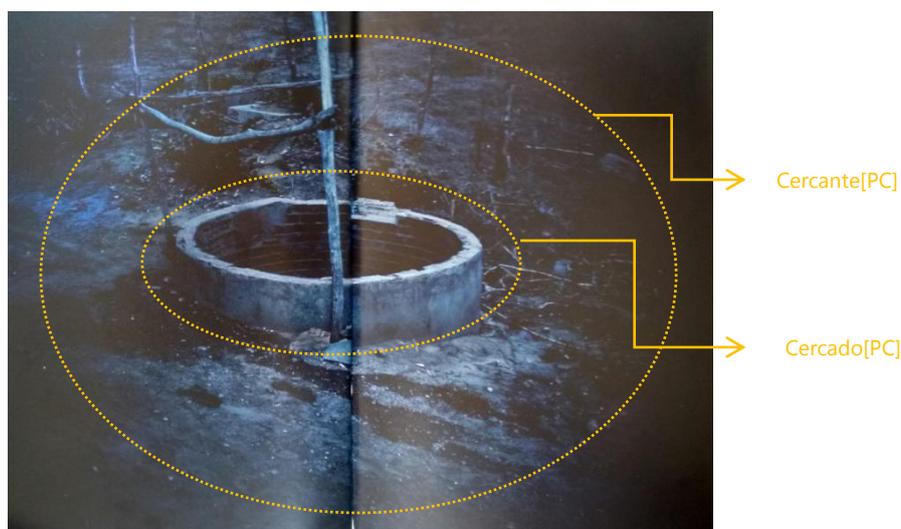
Figura 18: Página de título do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

Mais adiante do fotolivro, após as imagens de abertura, aparecem as páginas que levam o título do livro, seu autor, a editora, local e ano. É interessante ressaltar que o fotógrafo optou, na diagramação, por mostrar as imagens do céu nublado, antes mesmo do título de seu fotolivro, fugindo do lugar comum, onde o título vem primeiro. Assim, as imagens de abertura acabam tomando uma importância maior frente ao próprio fotolivro, como uma metalinguagem em que, para o fotógrafo, as imagens e seu tom provocativo superam até mesmo seu próprio nome e obra.

Figura 19: Quarta imagem do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

Nas páginas 8 e 9 do fotolivro, tem-se uma imagem única que toma as duas páginas formando uma unidade. No seu plano de conteúdo, há a articulação de natureza vs. cultura. Na manifestação da categoria plástica eidética, a natureza e cultura estão contrastes no âmbito de que, a natureza está representada pela vegetação seca que recobre a imagem. A cultura apresenta-se através do tanque, reservatório construído pelo homem e que modifica a paisagem natural. Na categoria plástica cromática, o tom de azul aparece com maior intensidade nessa imagem, dando continuidade ao discurso da imagem anterior.

Por fim, em relação à semantização do espaço, o tanque é o cercado em questão. A cerca funciona como um termo neutro que separa a zona interior, onde o tanque está contido e a zona exterior onde a natureza está delimitada. Nesse caso, a cerca funciona como circundante que circula o circundado (tanque) parcialmente, tornando-o cercante em relação ao cercado.

Em *O Livro do Sol* é perceptível uma clara subdivisão do todo em pequenos blocos, onde cada um foi separado por pausas visuais, representadas por páginas na cor branca, fazendo essa transição de um bloco para o outro. Para melhor explicar, o fotolivro foi dividido em três blocos. Algumas vezes, iremos analisar imagens isoladas e outras imagens em conjunto. Essa escolha levou em consideração a própria intenção

do autor do fotolivro, explicitada em entrevista cedida para Georgia Quintas em seu artigo *Raciocínio processual e aderências narrativas* que está descrita abaixo:

Na maioria dos comentários, vou me referir às imagens pensando no conjunto. Nas necessidades que senti de criar imagens para fazer certas ligações. Elas representam algo como títulos de capítulos, frases ou palavras-chave para o desenvolvimento do discurso. Torço para que as imagens funcionem também isoladamente (QUINTAS, 2013, p. 4-5).

Pode-se perceber então que as imagens podem ser lidas tanto em conjunto, quanto isoladamente visto que o próprio fotolivro foi pensando dessa forma. Assim, após as imagens de abertura que foram analisadas anteriormente, tem-se o seguinte esquema abaixo que exemplifica as primeiras imagens desse primeiro bloco:

Figura 20: Esquema das imagens do primeiro bloco do fotolivro *O Livro do Sol*

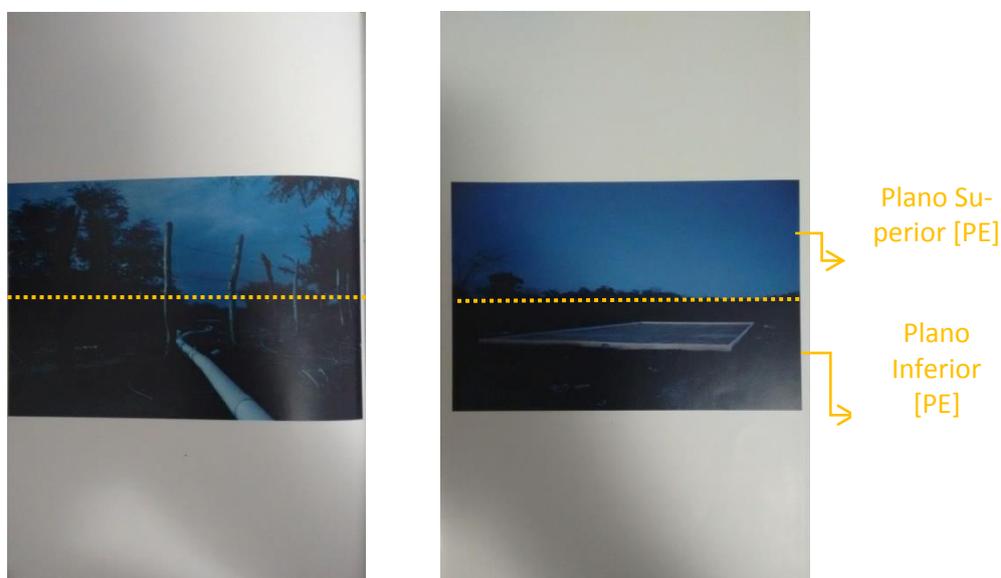


Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

Num primeiro momento, analisando o plano de expressão, podem-se perceber dois eixos delimitadores do discurso que representam o fio condutor da trama tecida para esse primeiro bloco. O primeiro trata-se da categoria cromática (tons de azul e tons da natureza) e o segundo a categoria topológica, onde uma linha horizontal di-

vide o plano superior e o plano inferior da imagem como podemos ver na imagem a seguir:

Figura 21: Representação da divisão de plano superior e plano inferior



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

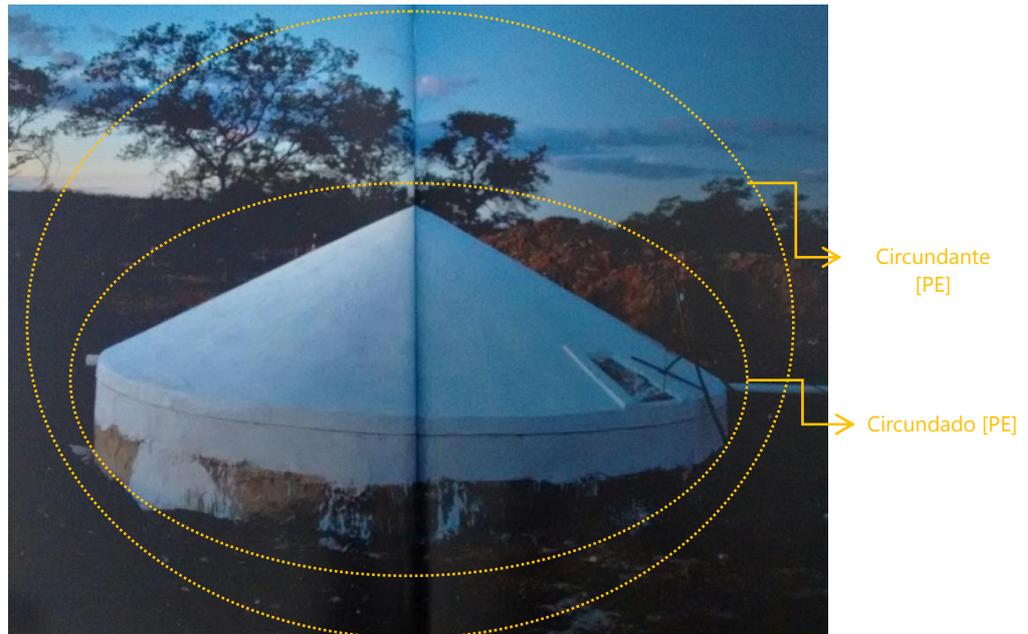
As áreas em branco das páginas tem o caráter funcional, as quais podemos dizer que, é uma área neutra que serve de guia, pois traça o caminho para a página que se desdobra logo após delas. Dentro desse desdobramento, está contido o texto, escrito pelo artista, que servirá de sustentação para toda narrativa visual do fotolivro. Nele podemos destacar o seguinte trecho:

Nestas paragens, o Homem é feito de barro e de sol. Talvez por isso os sonhos sejam de água. Palavras e pensamentos discorrem como rios. A terra aqui é talhada para água, deixa reservados espaço e rastro. Cabral dizia que os rios são como discursos; ao secar se dividem em poças: palavras soltas, isoladas (BARRETO, 2013).

Aqui, Gilvan Barreto expõe o discurso figurativizado nesse conjunto de imagens, onde, no plano de conteúdo, estão articuladas a categoria semântica natureza e cultura. A cultura, ligada a essa terra "talhada", construída, modificada, arquitetada para a chegada da água. A construção, portanto, expressa através dos elementos de expressão plástica como os canos, cisternas e cacimbas fazem parte da categoria semântica de cultura. A vegetação e o céu, em contrapartida, junto à essa própria terra, compõem a natureza já que fazem parte desse universo tão modificado pelo homem.

Seguindo nessa sequência, partimos então para análise da próxima imagem, que se assemelham as duas primeiras citadas anteriormente. No entanto, a categoria eidética, neste caso, é que mais se destaca, pois a forma da caixa d'água está expressa de maneira muito contundente.

Figura 22: Sétima imagem do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

Numa categoria topológica, a caixa d'água realiza o papel de circundado, e, a vegetação, o papel de circundante. Isso se dá pelo fato de que, o circundante, que é a vegetação está circundando o circundado totalmente, já que, a vegetação, recobre toda a caixa d'água sem deixar por escapar nenhuma parte. Assim, partiremos então para a última imagem que compõe esse primeiro bloco:

Figura 23: Última imagem do primeiro bloco do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

Na imagem acima, podemos destacar, no plano de expressão plástica, a categoria eidética, já que as categorias cromática e topológica são semelhantes às outras imagens do conjunto. Assim, nessa imagem, é figurativizada uma escada que aponta para o céu, e dentro desse contexto, podemos citar o excerto dito por Gilvan Barreto em sua entrevista para o artigo *Raciocínio Processual e aderências narrativas* de Geórgia Quintas, descrito abaixo:

Uma escada para o céu tem sentido de sonho, da saída, fuga. Mas se alinha ainda a outra imagem que guardo: sempre pensando em chuvas, mentalmente tangendo nuvens carregadas para suas terras. Se pudessem, os sertanejos trariam essas chuvas nas mãos (QUINTAS, 2013, p. 7).

No plano de conteúdo, podemos então colocar que a categoria semântica natureza vs. cultura. A figura da escada articula o termo cultura colocada como uma construção realizada para se “avistar a tão sonhada água”. Por outro lado, a natureza está articulada na figura da vegetação e do céu, este último, portal de onde a tão sonhada água irá chegar.

A partir dessas análises citadas acima, pode-se concluir que, no conjunto das imagens desse primeiro bloco, a categoria cromática da cor do céu, especificamente no tom de azul e a cor da vegetação, articulam, a categoria semântica de natureza.

Sobre esse primeiro bloco, Adriana Victor, em seu texto “Sobre ímã, sol e estrelas” contido no fotolivro em questão afirma:

Sim, o começo deu-se pelas águas, navegando, à procura de cais. Porto é entrada. Busca-se um princípio, sempre: moto-perpétuo, incessante, inerente à existência, bem ou mal. Para que se prendam as amarras, antes de caminho. Na terra em linha reta também desse modo é. Brotaram águas nos furos das pedras em busca do fôlego da superfície. Um nome, um percurso, Pernambuco. Sigamos. Agora pela estrada, rodagem (VICTOR, 2013).

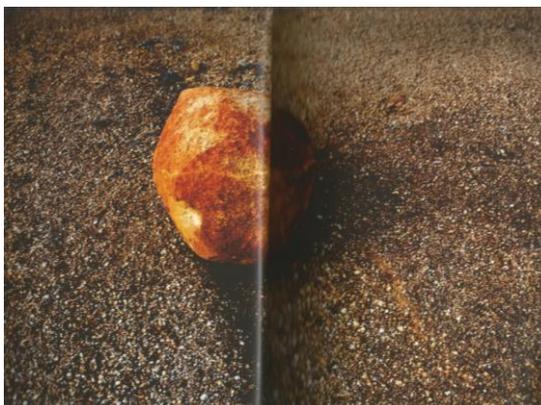
Sobre a categoria eidética, as construções realizadas pelo homem sertanejo (que são a escada, a caixa d'água e os canos), estão enquadradas dentro do plano de conteúdo, como a cultura, onde o homem interfere na natureza com objetos de captura, armazenamento e escoamento, o que expressa seu desejo pela água que está por vir.

Após esse conjunto de imagens, existem duas páginas em branco, que realizam a função de separar o fotolivro por blocos, que representam uma pausa visual na lei-

tura dessas imagens, para dar abertura para um novo bloco de imagens que irá se desvelar ao longo na narrativa. Assim, essa categoria plástica cromática, da cor branca, representa uma espécie de transição entre essas construções e as próximas imagens.

O segundo bloco contém duas partes: a primeira parte, é composta por imagens em tons terrosos que, vez por outra, apresentam instrumentos de captura da água. Já a segunda parte é formada por fotografias nas quais, houve retomada do tom de azul, exploradas anteriormente no primeiro bloco e que trazem em si, representações de destruição e ruína de paisagens.

Figura 24: Primeira imagem do segundo bloco do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

Essa primeira imagem do segundo bloco será analisada isoladamente porque ela é representativa no todo, visto que, é uma “palavra-chave” dentro do conjunto da obra, pois, como afirma o próprio autor em seu texto de abertura do fotolivro, ele criou imagens que perpassavam “Entre mortes e vidas, entre a pedra e o sono. Entre Fotografia e Literatura”. Assim, essa imagem especificadamente, faz referência à essa pedra descrita pelo autor.

Tratando-se do plano de expressão, duas categorias merecem destaque. De um lado está a categoria cromática, que é manifestada pelos fortes tons terrosos e dourado que são citados por Adriana Victor no final do fotolivro, descrito no excerto abaixo:

Mais ainda, palavras carregadas de cor definida, definitiva. Cor de ouro, luz intensa. Luz crua, sem disfarce ou piedade. Nem por isso a vista se ofusca.

Embriaga-se, é fato. Porque é disposição beber-se “o fogo na taça de pedra dos Lajedos [...] Pedra, pedra, pedra”. A Pedra do Sono e dos sonhos (VICTOR, 2013).

Por outro lado, ainda sobre o plano de expressão, há um jogo entre as texturas da pedra e do solo, que se destacam pela intensidade com que são exploradas. Concluída essa análise, partiremos para as outras imagens da primeira parte desse segundo bloco:

Figura 25: Esquema das imagens da 1ª parte do 2º bloco do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

Na sequência das imagens anteriores, no plano de expressão plástica, a categoria que mais se destaca e que unifica essas imagens é a categoria cromática, na qual a cor predominante de tom terroso é mantida. Atenção especial deve ser dada às imagens nas quais os instrumentos de captura da água estão circunscritas. Nelas, mostra-se a figura da terra, dentro do plano de conteúdo e que é, segundo Gilvan Barreto, “talhada para água”, e, nesse sentido, os instrumentos de captura são usados na busca de algo que não está ali. Essa afirmação pode ser melhor explicada a seguir:

Guias são fios, tentando garantir amparo, estabilidade e sustentação. Amolados pelo gume da fotografia, eles não tem definição precisa: ora surgem muito finos, tênues, quase invisíveis; ora são ásperos, cortantes, barbantes, navalhas. Ainda, imaginou-se o equilíbrio, justa medida na dualidade, unindo a parte esculpida pela água àquela que fluiu da terra (VICTOR, 2013).

Partindo para análise da segunda parte desse segundo bloco, tem-se o seguinte esquema:

Figura 26: Esquema das imagens as 2ª parte do 2º bloco do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

Nas imagens acima, podemos perceber a presença da água é afirmada pela busca, pelos rastros de sua existência. Tem-se portanto, a presença pela ausência, que pode ser afirmada no seguinte excerto "A falta é permanência; a água exceção. E, por isso, secam-se a piscina, a cisterna, a ruína [...] N'Ó Livro do Sol, há uma escada para as estrelas" (VICTOR, 2013). Desse modo, tem-se a categoria fundamental morte x vida. A morte, ligada a essa ruína ou destruição gerada pela falta de água. A vida, ligada a figura do céu e da escada que para o sertanejo representa esperança.

Finalmente, em relação ao plano de expressão, há uma oposição, nesse segundo bloco, entre tons quentes da terra e tons frios representados pelo azul da água e o verde da vegetação. As imagens possuem um ponto em comum em relação à categoria cromática, onde o tom de azul é diversamente explorado com suas diferencia-

ções em cada uma delas. Há retomada dessa cor, que é fortemente representativa na narrativa, pois remete a água.

Partindo para análise do último bloco, tem-se a seguinte sequência:

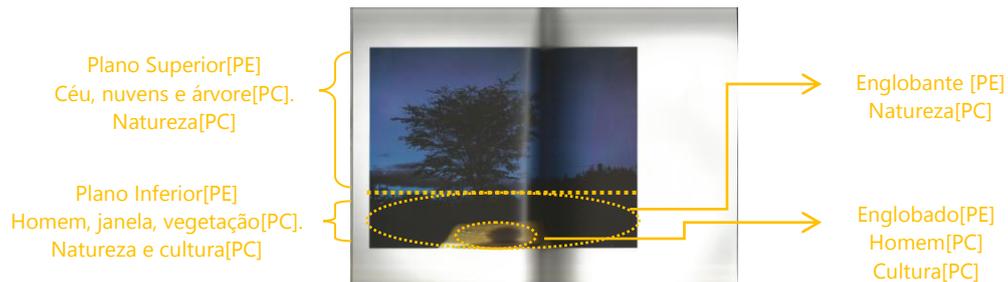
Figura 27: Esquema das imagens da 1ª parte do último bloco do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

Antes de fazer uma análise da sequência, iremos destacar a imagem específica abaixo, a ser analisada em pormenor:

Figura 28: Segunda imagem do último bloco do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

Tratando-se do plano de conteúdo dessa imagem como um todo, pode-se identificar figuras como a árvore, o homem, a porta ou janela, a vegetação, o céu com uma nuvem carregada. Em seu enunciado, o homem contempla a natureza através de uma fresta que, não se sabe ao certo se é de uma janela ou de uma porta, pois, no plano de expressão, há um recorte marcado pela borda da imagem. Pode-se afirmar, portanto, que a categoria semântica fundamental é natureza vs. cultura.

Em relação a esta última, pode-se afirmar que o discurso euforiza a natureza, já que a contemplação da natureza do homem revela o desejo e ansiedade gerados pela falta que essa água faz para ele, e que, está presente ao longo de toda narrativa. Em seu percurso de fazer, o homem, na ação de contemplar, faz um percurso em direcionado a essa natureza.

Traçando a semântica do tempo, pode-se afirmar que o tempo que acontece esse enunciado é o agora, já que a ação de contemplar está acontecendo nesse momento. Num nível narrativo, o objeto de valor que é a água, está em disjunção com o sujeito, visto que ele apenas contempla e não consegue ainda alcançá-la. A manipulação acontece por meio da tentação, visto que o destinador manipulador (o céu) está oferecendo o objeto de valor para o sujeito (sua recompensa). Assim, o destinatário (o homem), faz a performance de contemplar essa natureza.

Finalmente, no nível discursivo, pode-se afirmar que existe uma enunciação enunciativa, pois, a figura do homem presente no texto, pode simular numa abstração maior, a relação entre enunciador- enunciatário. Enunciador agora, sendo o próprio autor da fotografia que, em seu ato fotográfico, pode ter se colocado dentro da imagem, e o enunciatário, observador da imagem, pode incorporar através da observação, essa "persona" criada para estar na imagem. Aqui se pode falar da ótica da contemplação. É aí que está a preciosidade desse discurso. O deleite realizado pelo observador da imagem que está observando a contemplação do sujeito narrativo.

Sobre o plano de expressão, iniciando pela topologia, podemos falar que a altura do conjunto de árvores que formam a vegetação marca a divisão da zona superior e da zona inferior. Na zona superior, tem-se a articulação do discurso de natureza,

posto que o céu com a nuvem carregada e a árvore estão situados nesse plano. Na zona inferior, a cultura está discursivizada, pois nela encontra-se a figura centralizada do homem, este por sua vez, produto cultural fruto do meio. Ainda sobre este aspecto, a natureza é o englobante, e o homem, o sujeito englobado em questão.

Na categoria cromática, têm-se os tons terrosos situados na zona inferior em contraste com o tom azul da zona superior, e que, por serem cores complementares no círculo cromático, se opõem entre si. Pode-se afirmar que essa oposição de cores representa a oposição entre natureza e cultura, marcando ainda mais essa categoria semântica. A cor negra, contida nas sombras na natureza, formam a imagem neutraliza esse discurso, onde ela figurativiza o termo neutro dessa categoria.

Por fim, a forma da sombra do homem, a forma da porta que foi aberta e as formas que configuram a natureza estão relacionadas à categoria eidética. Pelas silhuetas formadas a partir dessas sombras, pode-se ver o contraponto do orgânico da natureza em contraste com as arestas retas da porta ou janela que o homem está circunscrito, e que, todo esse conjunto forma a paisagem que se apresenta aos olhos do sertanejo. A área em branco da imagem também marca a borda da imagem, e numa abstração, reproduz uma moldura, que representa também uma fresta, por onde o observador está vendo essa imagem.

Em relação à sequência de imagens, no plano de conteúdo, a água continua a aparecer como elemento principal, marcada agora por sua presença como na figura do rio por exemplo, que aparece no texto abaixo:

Pajeú, Moxotó, São Francisco. A água que baliza: os rios batizam o semiárido pernambucano. Um Sertão cujos vínculos estão irremediavelmente ligados a Castela e castelos. A visagem de uma serra, por vezes, gera o sonho: seria uma catedral sertaneja? Pedras lavradas com sangue prometem redenção e Sol divino (VICTOR, 2013).

Em relação à temática dessas imagens, podemos apreender, desse último conjunto de imagens, o discurso da natureza em contato com o homem e que, este agora, aparece como figura recorrente nas imagens junto com animais articulando todo

esse contexto do modo de vida sertanejo (que será demonstrado nas imagens mais adiante).

Após a sequência desse primeiro conjunto de imagens, aparecem três que fazem a transição entre esse primeiro momento que a água aparece e o outro momento em que o modo de vida do sertanejo vai ser mais explicitado na fotografia:

Figura 29: Imagens do tanque em decomposição do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

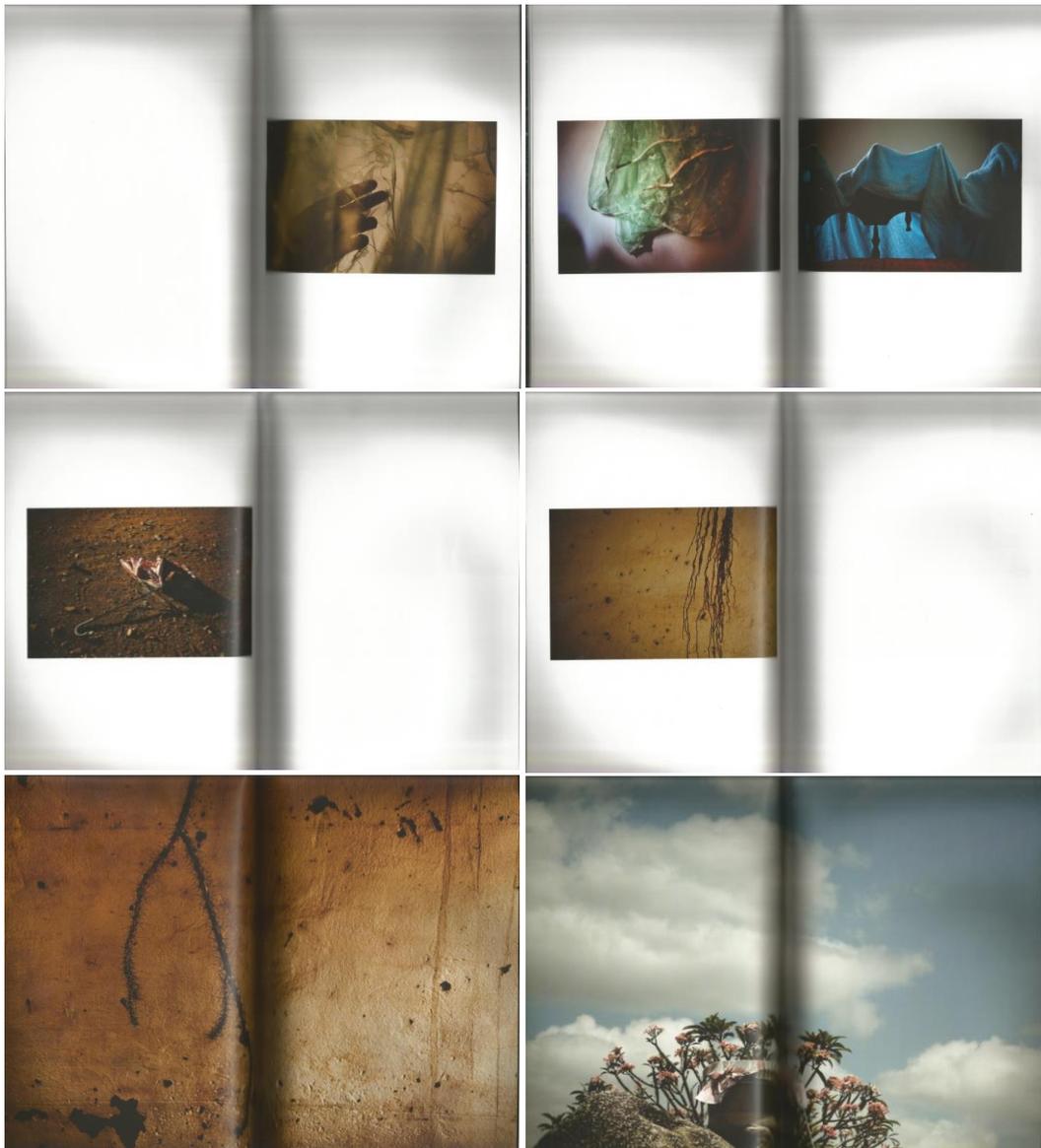
As imagens acima possuem uma relação muito peculiar entre si. Com as duas primeiras imagens, o autor faz o mesmo que anteriormente fez em outras imagens que é, antecipar o conteúdo que está por vir, como se houvesse uma necessidade por parte dele de explicar mais objetivamente alguma coisa. Isso pode dever-se ao fato de que Gilvan Barreto já foi fotojornalista em sua carreira, e, talvez, o estilo esteja impresso em sua arte.

No plano de conteúdo, a mesma categoria semântica é articulada, natureza vs. cultura. A natureza, sendo figurativizada pelo efeito de corrosão causado possivelmente pelo desgaste onde o tanque foi molhado e pela planta que está no centro desse tanque como também pela terra abaixo dele. A cultura está figurativizada pelo próprio tanque já que, é um projeto realizado pelo homem.

Tratando-se do plano de expressão, nas duas primeiras imagens é possível identificar formas abstratas que, na imagem em seguida, seu sentido será ampliado e explicado porque, a forma é percebida como um todo e, o reconhecimento da figura do caminhão, é realizado.

Por fim, na categoria cromática, com recorrência, é percebido o contraste entre tons quentes e tons frios, amplamente explorados em toda obra e que, nesse caso específico, o tom frio que é a cor azulada está articulando a cultura e o tom terroso que é a corrosão e a terra, articulando a natureza.

Figura 30: Esquema das imagens da 2ª parte do último bloco do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

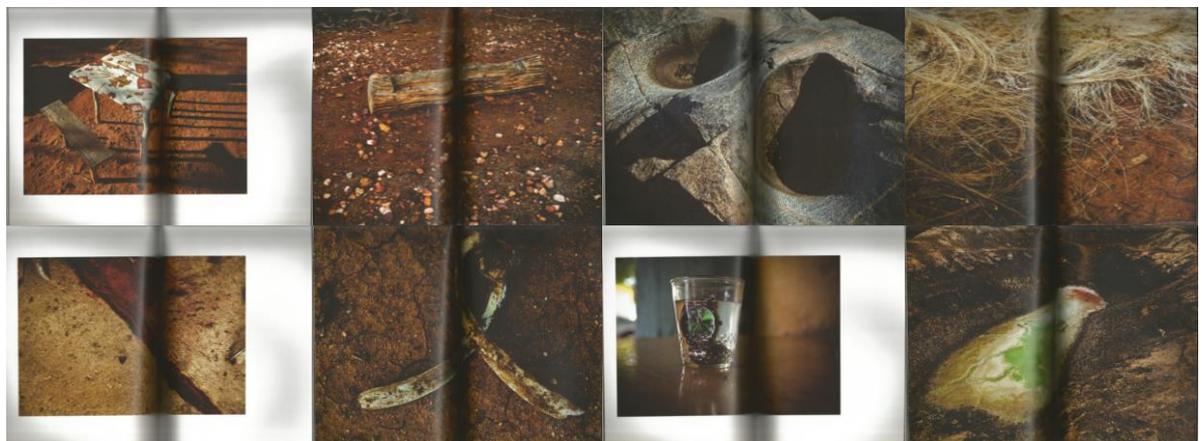
Sobre este outro conjunto de imagens, podemos perceber o modo de vida do sertanejo, recoberto no plano de conteúdo por figuras como o mosquito, a toalha em cima da mesa, e até o próprio fazer do homem ao pegar no mosquito, visto que, essa é uma prática cotidiana no contexto local.

Figura 31: Imagens de túmulos do fotolivro *O Livro do Sol*



A sequência dessas imagens acima, claramente constituem uma série. Notoriamente é articulada a categoria vida vs. morte. As figuras dos túmulos representam a morte e as flores, mesmo numa categoria cromática em tons coloridos disforizam o termo vida e euforizam o termo morte. Por fim, o contraste realizado na categoria eidética entre as formas das flores e dos túmulos se relacionam com a oposição vida vs morte.

Figura 32: Esquema das imagens do último bloco do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

As imagens acima, em seu conjunto, dão continuidade ao discurso do modo de vida do sertanejo, articulando assim, categoria semântica natureza vs cultura. Esta última, figurativizada pela mesa com cadeira, pela cocheira (lugar onde se coloca comida para o gado), pelo relógio, e também pela intervenção do homem na pedra etc. Por fim, no plano de expressão, o tom terroso tem predominância e está ligado ao termo natureza e os demais tons ligados à cultura. Mais uma vez, pode observar essas características no texto abaixo:

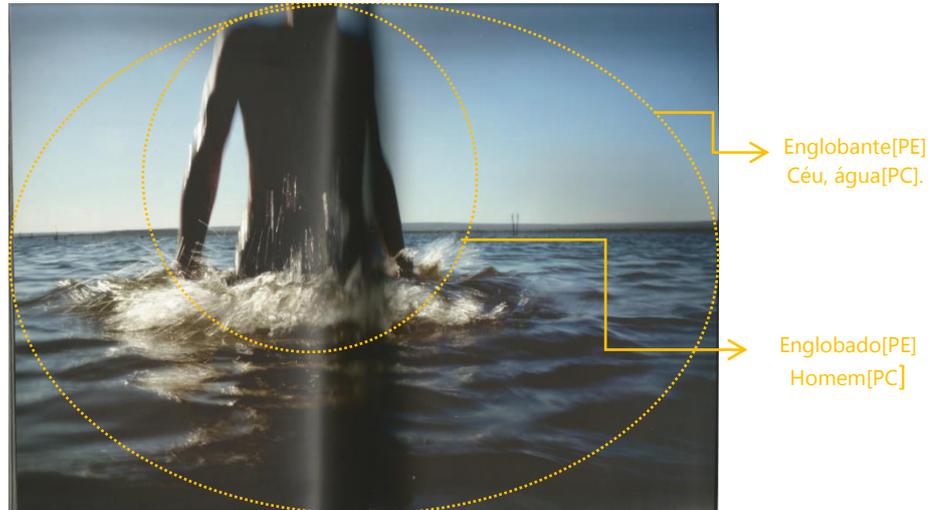
E ali, na indefinidade da paisagem imensa, respingam uma casa, um povoado, uma cidade maior do que se imaginava encontrar: feira na rua, cadeira na porta, motocicletas e muita sombrinha chinesa colorida aparando o sol. Feira, cadeira, moto e sombrinha para a gente. No olhar primeiro, avistam-se o gesto recolhido, a fala mais contida- retração. Mas não há que se enganar: aqui é dominante a escolha. Posições, partidos, cordões, lados, preferências, predileções. Duelo, honra, palavra, pertencimento, assim é Sertão. Generosidade e acolhimento exercitados no mais alto grau de que se tem notícia. Ap-to à ruína? Não, não o combate (VICTOR, 2013).

A última imagem que faz parte dessa sequência traz em seu enunciado, finalmente o desejo do homem saciado pela presença da água a qual ele tem contato. Agora a vida é euforizada através das cores e principalmente através da categoria eidética, pois pode-se identificar o movimento da água realizado pelo homem que agora se encontra com seu objeto de valor e, finalmente, realiza seu desejo.

O texto abaixo aparece anterior a essa imagem no fotolivro e traz em discurso alusão à todas as colocações citadas acima:

Ainda me parece sentir o mar do sonho que inundou meu quarto. Ainda sinto a onda chegando à minha cama. Ainda me volta o espanto de despertar entre móveis e paredes que eu não compreendia pudessem estar enxutos. E sem nenhum sinal dessa água que o sol secou, mas de cujo contato ainda me sinto friorento e meio úmido (penso agora que seria mais justo, do mar do sonho, dizer que o sol o afugentou, porque os sonhos são como aves, não apenas porque crescem e vivem no ar) (MELO, 1943)

Figura 33: Última imagem do último bloco do fotolivro *O Livro do Sol*

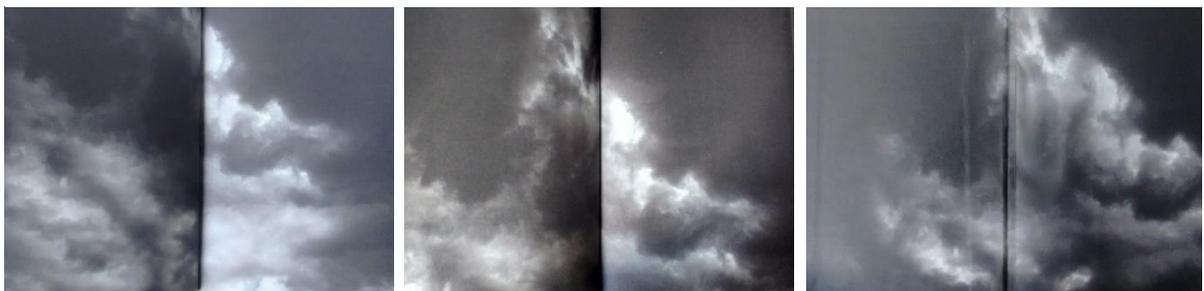


Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

No plano de expressão, a natureza faz o papel de englobante e, o homem, o papel de englobado (tratando-se de topologia). Numa ordem de categoria cromática, os tons de azul são retomados agora na figura do rio e do céu, onde a presença da água chega ao seu ponto mais alto da narrativa.

Por fim, logo após todas as imagens analisadas acima, aparecem os elementos textuais do fotolivro e, após eles, as imagens que fizeram abertura do fotolivro se repetem, mas dessa vez a ordem em que aparecem é mudada.

Figura 34: Imagens de fechamento do fotolivro *O Livro do Sol*



Fonte: Gilvan Barreto, 2013.

Assim, podemos concluir que, a aparição dessas três imagens, indica caminhos em que, o ciclo da espera da água, se reinicia e esse discurso do desejo pela água e da esperança sempre estará presente na vida do sertanejo.

5 Conclusão

A partir de todo traçado histórico, levantamento da bibliografia e aplicação da metodologia semiótica realizada nessas imagens que compõem o fotolivro *O Livro do Sol*, numa visão geral, pode-se concluir que o significado do fotolivro como um todo realizou o discurso da busca da água pelo homem sertanejo.

Quanto às estratégias plásticas adotadas para a construção das imagens, foram identificadas várias recorrências. No que tange a cor, o tom de azul foi diversamente explorado, ora demarcando a água, ora anunciando sua chegada. Os tons terrosos também estiveram presentes e faziam o contraponto entre os tons quentes X tons frios, como bem citou seu autor, Gilvan Barreto, quando diz ser um “livro de contrastes”.

Em relação à categoria eidética, as formas variaram no decorrer da obra, na qual, por vezes, apareciam objetos isolados, e em outras formas por muitas vezes abstratas. Na topologia, as imagens se dividiram em dois grandes grupos: o primeiro, entre plano superior e plano inferior. O segundo entre englobante e englobado. Esses recursos constitutivos foram os mais explorados ao longo da obra.

No plano de conteúdo, algumas figuras merecem destaque. As nuvens, que aparecem logo na abertura do fotolivro se repetem no final no tom apocalíptico de anúncio da chuva. Também destacam-se as construções realizadas para armazenar a água, bem como os instrumentos de captura que “talham” a terra para água. Por fim, a figura humana também merece ser lembrada já que, é o ápice da representação do homem sertanejo, personagem protagonista da narrativa.

Gilvan Barreto foi realizando o sentido da busca pela água através de suas imagens, valendo-se de instantâneos fotográficos nos quais cada momento da narrativa acaba sendo dividido por capítulos. No início, a anúncio da chuva. Logo em seguida, as cacimbas, caixas d’água, cisternas. Todas essas para armazenar a água. Após isso, nota-se a ruína de paisagens que marcam a presença da água através de sua ausência. A partir daí, a água dá seus sinais de aparição nas imagens do lago, do rio quase cheio, do homem imerso no rio. Em seguida, vem o modo de vida do sertanejo.

jo, figurando-o como ator principal nesse cenário. Por fim, a realização do encontro do homem com seu objeto de valor(a água) tão esperada e desejada.

Diante de toda essa construção da narrativa, pode-se afirmar que esse contexto do homem e da busca pela água é relevante para a cultura popular nordestina, visto que o autor retrata de forma poética e artística, unindo a linguagem da fotografia a da literatura num trabalho em que resulta o olhar fotográfico apurado sobre um enunciado em particular.

Percebe-se também que, o objetivo da pesquisa de compreender a construção do fotolivro como objeto de design e como cada fotografia aliada à diagramação produziu um conjunto de significação foi alcançado, haja vista que, a proposta da presente pesquisa de analisar de forma pormenorizada as imagens pelo método semiótico, foi realizada.

Por fim, esse trabalho pode servir de base para futuras pesquisas, onde o contexto fotolivro é pensado pelo autor junto ao designer, produzindo trabalhos relevantes para a cultura brasileira.

Referências

BARALLE, Renata. **Fotolivros para serem vistos**. Em Notícias, 14 de ago. 2014. Disponível em: <<https://www.jornaldafotografia.com.br/noticias/fotolivros-para-serem-vistos/>> Acesso em: 2 de out.2015.

BARRETO, Gilvan. **About**. Disponível em: <<http://www.gilvanbarreto.com/>> Acesso em: 16 de nov. de 2015.

BARRETO, Gilvan, 1973. **O livro do Sol**. 1.ed. Recife, PE: Tempo d'imagem., 2013.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Disponível em: <https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1513537/mod_folder/content/0/BARTHES,%20Roland.%20A%20Ca%CC%82mera%20clara%20nota%20sobre%20a%20fotografia.pdf?forcedownload=1> Acesso em: 01 de dez. de 2015.

BELÉM, Alexandre. **Entrevistas**, out.2013. Disponível em: <<http://olhave.com.br/2013/10/gilvan-barreto/>> Acesso em: 21 de nov. de 2015.

COSTA, Vicente Carcuchinski. **A relação da imagem da palavra na construção da narrativa: uma análise dos fotolivros de Maurren Bisilliat**. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2014. Disponível em: <<https://pdf.yt/d/TG70aAob5FiCJ1Mp/download>> Acesso em: 26 de nov. de 2015.

FONSECA, Joaquim da. **Tipografia & design gráfico: design e produção gráfica de impressos e livros**. Porto Alegre: Bookman, 2008.

FORCINETTI, Carla Maria Livros. **Diários de Arte: A sua Expressão no Mundo**. São Paulo, 2008. Disponível em: < <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp054001.pdf>> Acesso em: 11 de dez. 2015.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. IN: OLIVEIRA, Ana Cláudia de. *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

HASLAM, Andrew. **O livro e o designer II: como criar e produzir livros**. 2.ed. Trad. Juliana A. Saad e Sérgio Filho- São Paulo: Edições Rosari, 2007.

LIMA, Claudiana, and Sandra Guedes. **O reino mágico da xilo (gravura)**. *Campinas: Unicamp* (2005). Disponível em: <http://www.unicap.br/armorial/35anos/trabalhos/o-reino_xilogravura.pdf> Acesso em: 15 de jun.2016.

NETO, João Cabral de. **Os Três Mal-Amados, 1943 em O livro do Sol**. 1.ed. Recife, PE: Tempo d'imagem., 2013.

PAIVA, Ana Paula Matias de. **A aventura do livro experimental**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo, SP: Edusp, 2010.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. São Paulo: Contexto, 2011.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

VICTOR, Adriana. **Sobre ímã, sol e estrelas em O livro do Sol**. 1.ed. Recife, PE: Tempo d'imagem., 2013.