

A peculiar relação de complementaridade entre fotografia e texto na trilogia de Ransom Riggs¹

Mayra Barbosa de SOUZA²

Centro Universitário de Votuporanga, Votuporanga, SP

Resumo

Este estudo analisa a peculiar relação de complementaridade existente entre fotografia e texto na trilogia *O lar da srta. Peregrine para crianças peculiares*, do escritor Ransom Riggs e, então, evidencia que os dois recursos de transmissão de conteúdo possuem importância, excluindo-se a ideia de que um é inferior ao outro. Na primeira parte, é apresentado breve histórico da fotografia e sua relação com o texto; na segunda, informações sobre o autor e os livros; na terceira, análise de uma fotografia de cada livro da trilogia e seu respectivo texto.

Palavras-chave: fotografia; texto; complementaridade; Ransom Riggs.

Sobre fotografia e texto

A fotografia passa por um constante e aprimorado processo de evolução desde a sua invenção. O século XIX marca o momento em que começou a ser ofertada para o consumo em massa. E, a partir de então, tudo aquilo que era ignorado ganha importância. Segundo Sontag (2004, p. 41): “Fotografar é atribuir importância”. O ato de fotografar e, conseqüentemente, registrar tem suscitado transformações sociais, mudado completamente a ideia do que realmente merece atenção num mundo abarrotado de objetos, pessoas e lugares. “Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar.” (SONTAG, 2004, p. 13). Aquilo que, até pouco tempo emaranhava-se em meio ao despercebido, é resgatado, registrado e, principalmente, eternizado.

É válido afirmar que a fotografia não é invenção apenas de uma única pessoa, mas o resultado da fusão de várias descobertas em distintos lugares e diferentes épocas. Todos os que colaboraram para a existência da fotografia, tal qual como é conhecida hoje, possuíam um objetivo em comum: o de armazenar imagens em uma superfície. A

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de junho de 2017.

² Pós-graduada em Produção e Análise de Textos sob Perspectivas Linguísticas e Literárias pelo Centro Universitário de Votuporanga (Unifev) e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Fundação Educacional de Fernandópolis (FEF), e-mail: mayrabarbosasouza@gmail.com.

palavra “fotografia” vem do grego e compreende dois significados: luz e grafia. É a luz agindo sobre material fotossensível e interagindo com ele, reproduzindo imagens depois de novas interações químicas. Apontado como o primeiro a adotar a natureza ondulatória da luz, o filósofo grego Aristóteles, em V a.C., apresenta o fenômeno óptico da imagem projetada de um objeto real: começo da câmara escura. Posteriormente, chineses e gregos formularam os princípios fundamentais do estudo da óptica, área da física que analisa fenômenos associados à luz.

No ano 1100, o astrônomo árabe Abu-Ali al Hasan delinea a ideia da formação de imagens por meio do emprego dos conceitos de câmara escura. A fotografia advém do fenômeno óptico de projeção de imagens, obtido por essa câmara. A câmara escura é um dispositivo formado por câmara vedada com apenas um orifício de entrada de luz, que projeta feixe cônico, formando imagem luminosa oposta ao orifício. A imagem feita no interior da câmara escura difere do objeto real, pois fica invertida. Aristóteles é o primeiro a produzir uma análise esquemática sobre esse fenômeno ao notar, durante um eclipse, a imagem do Sol projetada sob o chão, por feixes de luzes que atravessavam um pequeno furo da folha de uma árvore, e verificou que, quanto menor ele era, mais límpida se tornava a imagem.

Com a difusão da câmara escura, são inventadas lentes convexas para serem instaladas junto ao orifício por onde entra a luz. O físico italiano Girolamo Cardano criou esse aparato em 1550. Demais peças como dispositivos de focalização, sistema de controle de passagem de luz e sistema de espelho para a inversão da imagem projetada surgem a partir de então para aperfeiçoar o manuseio e a imagem gerada pela câmara escura. No século XVII, com a criação do primeiro sistema combinado de lentes para utilização na câmara escura, feita pelo professor de matemática Daniel Schwenter, já se tem inteiramente desenvolvida a câmara escura, que originaria a câmera fotográfica do século XIX. Aprimorada com as lentes, faltava apenas encontrar substâncias que permitissem a gravação da informação luminosa.

Os experimentos precursores objetivando gravar, com a luz, a imagem sobre planos físicos, começaram no final do século XVIII. O *Journal of the Royal Institution*, em 1802, anunciou a definição do primeiro método documentado de impressão de silhuetas de vegetais e folhas sobre o couro. O químico Thomas Wedgwood, responsável pela proeza, fundamentou a experimentação no conhecimento da sensibilidade que tinha o nitrato de prata, anteriormente assinalada pelo professor de

anatomia Johhan Heinrich Schulze, da mesma universidade de Daniel Schwenter. “Sem conseguir fazer com que uma quantidade suficiente de luz atravessasse a lente de uma câmera, ele criou ‘fotogramas’ posicionando objetos diretamente sobre superfícies fotossensíveis.” (HACKING, 2002, p. 19). Wedgwood havia idealizado o conceito de fotografia e produzido imagens, no entanto, não conseguiu preservá-las.

Por volta de 1816, o físico francês Joseph Nicéphore Niépce realizou as iniciais experiências com a câmara escura. Deixando os sais de prata, ele passou a utilizar betume, um tipo de revestimento (camada protetora) para placas de impressão que, sob a ação da luz, endurecia. Entre 1826 e 1827, obteve sucesso ao criar a vista descortinada da janela do sótão de sua casa, em Chalons-sur-Saône. Após expor a uma câmara escura uma placa de estanho com betume branco da Judeia, durante quase 8 horas, conseguiu o que é conhecido historicamente como a primeira imagem escrita pela luz e, fixada, permanentemente, sobre um suporte. Apesar de não ser justo afirmar que a fotografia é invenção de apenas uma pessoa, deve-se a Niépce o reconhecimento por ter sido o primeiro a conseguir, realmente, reunir processos químicos e criar uma fotografia.

Em 1829, Niépce se associou ao parisiense inventor Louis-Jacques-Mandé Daguerre, inventor do daguerreótipo, que há tempos tentava descobrir, sem êxito, um jeito de produzir fotografias. Niépce morreu em 1833, sem que o mundo soubesse do seu processo de heliografia, que significa desenhar com o sol. Alguns meses depois do falecimento dele, sem saber nada do trabalho de Niépce, o inglês William Henry Fox Talbot enveredou-se no caminho à procura da fotografia. Como ponto de partida, ele lançou mão da câmara clara, invenção portátil que usava um prisma na ponta de uma haste para projetar uma imagem em uma superfície, mas, diferentemente da câmara escura, sem a necessidade de uma fonte intensa de luz. Ao posicionar o olho sobre o prisma, sobrepunha a imagem à superfície inferior, o que o permitia esboçar seus contornos.

Nesse espaço de tempo, Daguerre avançou demasiadamente ao desvendar que placas de prata iodadas podiam ser reveladas com mercúrio, produzindo positivos diretos. Em 1838, tentou vender seu processo, mas não conseguiu. François Arago, da Académie des Sciences, em 1839, divulgou a invenção de Daguerre e também o interesse do governo francês de comprar os direitos dele em todo o mundo. Paralelo a esses fatos, em 1832, no Brasil, exatamente na Vila de São Carlos, hoje Campinas, Antoine Hercules Romuald Florence inventou, sozinho, o processo de impressão por

meio da ação da luz e o chamou de fotografia. Embora tenha sido precursor, a história esperou mais de cem anos para reconhecê-lo como um dos inventores da fotografia.

Com Willian Henry Fox Talbot, o processo de impressão de imagens pela ação da luz, denominado calotipia, que ficou afamado como Talbotipia, começa a ser efetivado pela geração inicial de uma imagem negativa e cópias positivas, o que agregou ao processo fotográfico uma de suas principais propriedades: a reprodutibilidade da imagem original negativa em infinitas cópias positivas. O calótipo, é um processo semelhante aos anteriores, porém, quando exposto à luz, gera um negativo e, pela técnica do contato, adquire-se o positivo. Em 1844, Talbot também inovou ao publicar um livro ilustrado com fotografias, chamado de *The pencil of nature*. Em 1839, Daguerre patenteia o daguerreótipo. Em 1853, descobre que uma imagem, praticamente invisível a olho nu, poderia ser revelada com vapor de mercúrio, o que reduzia consideravelmente o tempo de exposição.

O britânico Roger Fenton, em 1855, fotografou, durante meses, a guerra da Crimeia. Para conseguir trabalhar, fez da carruagem um quarto escuro, onde revelava as chapas. Produziu, ao todo, 360 fotografias e, assim, realizou a primeira ampla documentação fotográfica de uma guerra. O fotojornalismo expandiu-se quando a fotografia começou a ser produzida em escala industrial graças à introdução da gelatina seca com brometo de prata, em troca do colódio úmido, em meados dos anos 70 do século XIX. Com essa mudança, o tempo de exposição era de 1/2 segundo, o que possibilitava aos fotógrafos capturar o movimento. “Em 1880, as fábricas britânicas Wratten & Wainwright e The Liverpool Dry Plate Co. monopolizavam a produção de placas com gelatina seca.” (SHIMODA, 2009, 31). Em 1882, a empresa Otto Perutz de Munich e, em 1883, a Agfa Ag de Berlim começaram a produzir placas secas.

Na América do Norte, em 1888, o fotógrafo John Carbutt pede a um fabricante de celuloide para fabricar folhas suficientemente finas aptas a receber a emulsão de gelatina, substituindo as placas de vidro. No mesmo ano, a Eastman Co., atualmente Kodak, principiou a fabricação da câmera fotográfica Kodak n. 1, com o slogan “Você aperta o botão e nós fazemos o resto”. No próximo ano, a mesma fábrica acrescentou ao rol de seus produtos uma película emulsão em rolo, feita com nitrato de celulose, mais fina e transparente. Doze anos após o lançamento da Kodak n. 1, surge a Brownie, feita pela mesma fabricante, que custava apenas um dólar e tirava oito fotos por rolo de filme. Diante da popularização da fotografia, os meios informativos viam a necessidade

de também aderir às imagens. Em 1904, *London Daily Mirror* é o primeiro jornal ilustrado exclusivamente com fotos. Três anos depois, chegam ao mercado fotografias coloridas com o Autochrome Lumière, filmes de revelação em cores, exibidos pelos irmãos August e Louis Lumière um ano antes.

A Leica, máquina precursora de todas as câmeras e filmes de 35mm, é inventada por Oskar Barnack em 1914. O formato 35mm impulsiona o fotojornalismo e a câmera, por ser rápida, portátil e receber diversos tipos de lentes e acessórios, torna-se a preferida dos fotojornalistas. Stefan Lorant, em 1928, por meio de um jornal alemão, lança o fotojornalismo moderno, adepto de poses informais. Em 1930, aparecem os primeiros *flashes* fotográficos. Em 1941, a Kodak lança o primeiro negativo colorido, chamado de Kodacolor. Em 1947, é apresentada aos fotógrafos e amadores a câmera de fotos instantânea: Polaroid.

A Asahi Pentax, em 1957, lança a primeira câmera reflex. A Polaroid em cores e a Instamatic de cartucho 126 chegam às prateleiras em 1963. Em 1973, a Fairchild Semiconductor difunde o chip CCD. Em 1975, pesquisadores da Kodak constroem o arquétipo de uma câmera digital: maior do que a câmera comum, que faz fotos em preto e branco com resolução de 10 mil pixels (0.01 megapixels). Dezesesseis anos depois, a Kodak lança a primeira câmera totalmente digital. A partir de então, as câmeras evoluíram ligeiramente. Os espaços de tempo entre uma inovação e outra se tornaram cada vez mais curtos.

A escrita, concebida há mais de três mil anos a.C., é a representação precisa da linguagem falada por meio de signos gráficos, como o alfabeto. Invenção determinante para a história da humanidade, consolida-se como ferramenta de comunicação entre povos de distintas culturas e mantém registrada a trajetória delas ao longo dos séculos. Apesar de as pessoas serem, hoje, personagens de uma sociedade da imagem – e nessa acepção aceitarem ou não o bombardeio ininterrupto de informações visuais –, há uma amarração multissecular à tradicional escrita como forma de transmitir conhecimento e adquirir informações. “A fotografia é, em função dessa tradição institucionalizada, geralmente vista com restrições.” (KOSSOY, 2014, p. 34). No entanto, a escrita não foi nem será abolida por completo em consequência do uso da imagem. Algo que cerceia os hábitos comunicativos desde a origem de um povo, dificilmente pode ser abolido em definitivo. Está intrinsecamente arraigado na cultura: mudando, transformado, mas permanecendo. O poder da palavra falada e da escrita varia de acordo com o meio

social; contudo, vê-se a preponderância da escrita. O papel é prova, documento, assim como a fotografia. A partir do século XVIII e, principalmente, no século XX, os livros ganharam popularidade, tomaram o mundo e a escrita alfabética passou a gozar de grande prestígio. No século XXI, a escrita populariza-se em outras plataformas e integra-se às imagens.

Mesmo com o surgimento das novas tecnologias de comunicação, ainda há a prática da escrita. Mensagens de texto em redes sociais e aplicativos originam, imperceptivelmente, o hábito de lidar correta ou incorretamente com as palavras. Relatórios e documentos no trabalho, e-mails e artigos na universidade, redação em vestibulares e concursos: exprimir-se por escrito é, muitas vezes, necessário, sobretudo, de forma certa, clara e concisa. Todos acabam, imperceptivelmente, se tornando escritores e, a maioria, não se preocupa com o que redige. Afinal, quem escreve “[...] sem esmero confessa, antes de mais nada, que nem ele mesmo atribui grande valor a seus pensamentos”. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 77). Apesar da constância das imagens no dia a dia, a palavra é singular; outra ferramenta de expressão não é capaz de substituí-la sem que haja alguma perda. Prova disso são as notícias. Mesmo com a disseminação das plataformas digitais, a informação escrita se mantém, valendo-se de novos formatos. O que muda é a apresentação e o contexto. O conteúdo on-line possui elementos que ultrapassam os tradicionalmente utilizados na cobertura impressa: “[...] textos, fotos e gráficos. Pode-se adicionar sequências de vídeo, áudios e ilustrações animadas”. (FERRARI, 2012, p. 39). Contudo, o texto resiste. Ganha complementação e é reorganizado conforme o perfil dos internautas.

O homem, informado tradicionalmente por textos, vive em um universo que exige ser lido. Precisa decifrar e interpretar os sinais ao seu redor. Em consequência dessa constante leitura, acaba tentando dominar um mundo-texto. O homem necessita voltar-se para esse mundo se quiser decifrá-lo. “Tal postura de inclinação, tal postura reverencial perante o mundo é, se vista fenomenologicamente, a maneira como o homem histórico está no mundo”. (FLUSSER, 2008, p. 64). O homem vive dedicando-se às coisas que quer e deve entender. Devido à cultura da tecnologia e imediatismo, muitas delas estão em imagens. Os textos mediam a relação do leitor com a imagem. De acordo com Flusser (2011, p. 71), quase todos são alfabetizados e escrevem; assim como a maioria tem uma câmera fotográfica e sabe fotografar, mesmo que amadoramente. Flusser (2011, p. 71) observa que aquele que consegue escrever, sabe

ler; “[...] logo, quem sabe fotografar sabe decifrar fotografias. Engano. Para captarmos a razão pela qual quem fotografa pode ser analfabeto fotográfico, é preciso considerar a democratização do ato fotográfico”. O fácil acesso aos aparelhos fotográficos, a despreocupação com a qualidade e a supervalorização do consumo imagético estabelecem uma alfabetização fotográfica pouco profunda. O leitor vê no modo automático. O texto recrimina esse automatismo, trazendo-o para o nível da reflexão e raciocínio. E assim vai modelando a capacidade intelectual dos receptores, moldando-os contra o analfabetismo fotográfico e textual.

A imagem consegue comunicar, sozinha, uma boa história? Se torna menos interessante acompanhada de um texto? Martins (2014, p. 61) afirma que a fotografia é como “[...] um campo de tensão, em que forças conflitantes, tais como do próximo e do distante, do movimento e da fixidez, do atual e do virtual, do contínuo e do descontínuo, não são apaziguadas”. Riggs é conhecedor dessas forças. E soube utilizá-las num mesmo patamar. Segundo Sontag (2004, p. 33), as “[...] fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia”. O texto pode indicar onde começa e termina a realidade, ou, ainda, abrir horizontes. Afastar os limites. Para Kossoy (2009, p. 22), as fotografias são “[...] plenas de ambiguidade, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam competente decifração”. O texto propicia a compreensão daquilo, por vezes, obscuro. Dá ênfase ao que passaria despercebido. Abre portas, caminhos. “As novas tecnologias de comunicação revolucionaram a escrita. Já não se produzem textos como antigamente, mas econômicas mensagens eletrônicas.” (SQUARISI, 2011, p. 65). A forma pode ter sofrido alterações ao longo do tempo, mas a capacidade informativa se mantém. A relevância deste trabalho concentra-se na discussão e reflexão sobre um pré-conceito, que consiste em considerar as imagens mais expressivas do que as palavras. A afirmação fere a verdadeira essência da escrita: transmitir conhecimento. Tanto a fotografia quanto o texto são fundamentais no processo de decodificação.

Criador e criatura

Ransom Riggs nasceu no estado de Maryland, em 1979. Cresceu na Flórida e, atualmente, mora em Los Angeles. É casado com a autora Tahereh Mafi. Estudou Literatura Inglesa no Kenyon College e Cinema na Universidade do Sul da Califórnia.

Sua intenção profissional não consistia em se tornar um escritor, apesar de escrever desde criança. Sonhava que alguma de suas obras chegasse à tela grande. Mas, nunca imaginou, que quando isso acontecesse, seria justamente por intermédio de um dos seus ídolos, Tim Burton, que transformou *O lar da srta. Peregrine para crianças peculiares* em um filme, lançado em 2016.

O primeiro romance de Riggs, *O orfanato da srta. Peregrine para crianças peculiares*, ficou em primeiro lugar na lista dos mais vendidos do The New York Times. Os três volumes da série – *O orfanato da srta. Peregrine para crianças peculiares*, *Cidade dos etéreos* e *Biblioteca de almas* – alcançaram o posto de estar entre os cinco livros mais vendidos no Brasil. Enquanto pensava em atuar como roteirista, Riggs escrevia roteiros especulativos para séries, chamados em inglês de *spec scripts*. Também ganhava dinheiro como jornalista e escritor freelancer. Até que, certa vez, um editor perguntou a ele se não tinha um livro para apresentar. Imediatamente, respondeu que não. Mas, então, viu que poderia criar algo a partir do seu maior hobby: a coleção de fotografias antigas.

As imagens usadas nos livros são autênticas fotografias antigas que foram garimpadas, e, com exceção de algumas que passaram por tratamento digital, permaneceram inalteradas. Riggs as colecionou exaustivamente ao longo de vários anos, desde de criança. As descobriu em mercados de pulgas, feiras de papéis antigos, eventos especializados em impressos antigos e nos arquivos de outros colecionadores. A maioria das imagens são anônimas, misteriosas e em preto e branco. Em uma entrevista ao *O Globo*³, ele destaca que sempre se sentiu atraído por fotografias que pareciam ter uma história para contar, mas que precisavam de ajuda para isso. Simplesmente utilizou a escrita para aclarar os detalhes curiosos, obscuros e confusos das imagens e, claro, dar vida a elas.

Antes de se dedicar à trilogia, havia publicado *The Sherlock Holmes Handbook*, que foi lançado como um *tie-in* para o filme *Sherlock Holmes*, em 2009. Quando resolveu escrever o primeiro livro – *O orfanato da srta. Peregrine para crianças peculiares* –, Riggs não tinha muita noção do que colocar no papel. Possuía apenas uma pilha de fotografias estranhas e algumas ideias, mas nada concreto e definitivo. Dessa maneira, as fotografias mais interessantes o guiavam, gerando tramas para o enredo e servindo de inspiração para certos personagens principais. Já no segundo livro – *Cidade*

³ Entrevista disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/o-estranho-mundo-de-ransom-riggs-20194858>.

dos etéreos –, teve mais facilidade em construir a história. As fotos acabaram assumindo um papel secundário: em vez de escrever uma cena baseada em uma fotografia, saía à procura da fotografia adequada para uma cena que precisava ser inserida no livro.

As fotografias que Riggs escolheu para os três livros são realmente peculiares. Ainda na entrevista concedida ao *O Globo*, ao ser indagado se não ficou tentado em descobrir a verdadeira história por trás de cada uma, disse que, geralmente, tenta saber mais sobre elas, mas é difícil descobrir alguma informação relevante. O que, de certa forma, proporciona liberdade para criar outras histórias. Quanto à utilização de truques de edição em determinadas fotos, afirma que poucas receberam esse tipo de tratamento. E que, às vezes, a explicação mais simples para um efeito é a mais provável. Como, por exemplo, numa foto em que um corpo aparece sentado numa cadeira, sem a cabeça, mãos e pés, Riggs explicou que poderia ter sido feita com algum tipo de dupla exposição na parte inferior da imagem, onde deveriam estar os pés do garoto – combinaram uma foto em que ele estava sentado na cadeira com uma foto em que ele não estava, mas só na parte de baixo.

Ao escrever uma cena e procurar uma fotografia que se adaptasse perfeitamente nela, Riggs se deparou com vários problemas, um deles era que, em geral, não havia foto perfeita. Imaginava uma, mas não existia. Encontrava uma fotografia que continha algumas semelhanças com a foto ideal, mas essa também trazia muitas diferenças. Com a foto quase perfeita idealizada, voltava ao texto e reescrevia a cena até que estivesse de acordo com a foto encontrada. O resultado acabava mais interessante do que a primeira ideia, em consequência de se permitir encontrar outra imagem. Apesar disso, achou diversas fotos que combinavam com uma mesma cena. Então, reescrevia a cena para combinar com uma em particular. O cuidado de Riggs em conciliar a imagem com o texto é perceptível nos três livros. Parece que realmente a foto foi feita para o texto e vice-versa. Mas, essa afirmação será validada adiante.

A trilogia discorre sobre Jacob Portman, que cresceu ouvindo as histórias fantásticas do avô, Abe. Durante a Segunda Guerra Mundial, o avô morou numa ilha remota, em um casarão que funcionava como orfanato. Nesse lugar, Abe conviveu com uma menina que levitava, uma garota que produzia fogo com as mãos, um menino invisível e mais personagens peculiares. Entretanto, todas essas histórias foram perdendo o encanto à medida que Jacob crescia. Aos dezesseis anos, a fantasia volta à tona e se torna real. Comovido com a morte misteriosa do avô, Jacob decide ir à tal ilha

para tentar entender as últimas palavras ditas por ele: “Encontre a ave. Na fenda. Do outro lado do túmulo do velho”.

Jacob encontra o casarão das histórias em ruínas, mas, quando passa por um túnel subterrâneo, se vê em outra época, décadas atrás, especificamente, em 3 de setembro de 1940. Nesse espaço protegido do tempo, conhece crianças com habilidades peculiares e encontra respostas para as perguntas que carregava consigo. Mas, o fascínio inicial logo se transforma em uma batalha para sobreviver e salvar a vida dos novos amigos. Viagens no tempo, mulheres e homens com capacidades incríveis, crianças com dons inusitados e monstros à espreita norteiam a trama. As fotos que ilustram os livros fazem parte do mistério que o avô de Jacob deixa para trás quando morre. Riggs permitiu que as fotos determinassem detalhes pelo caminho, como um rosto, uma característica. Riggs não define uma categoria literária para os livros. Considera que são romances de fantasia, histórias de aventura, mas também são sobre família e amor. Possuem elementos de mistério, horror e ficção científica. Porém, os personagens acreditam no que sentem: fazem parte de uma aventura fantástica sobre encontrar a verdadeira família.

A peculiar relação de complementaridade entre fotografia e texto na trilogia de Ransom Riggs

Cada pessoa lê a imagem de acordo com a formação intelectual ou, até mesmo, interesse. Kossoy (2009, p. 51) ainda esclarece que uma única imagem concentra, em seu “[...] conteúdo, uma série de elementos icônicos que fornecem informações para diferentes áreas do conhecimento: a fotografia sempre propicia análises e interpretações multidisciplinares”. Aquilo, aquele, está ali na fotografia, mesmo que agora, após o ato fotográfico, tenha mudado ou desaparecido do mundo real. “A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: ‘Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto.’” (SONTAG, 2004, p. 33). A fotografia reparte a realidade em cortes de espaços e de tempo, constituindo unidades visuais de significado. Logo, o leitor tem acesso a uma série de frações independentes, disjuntas. E a história relativa a elas transforma-se em uma cadeia de dúvidas, hipóteses, deduções. A câmera confere à realidade a competência de suscitar imprecisões. O mistério cerceia cada momento fotografado. Sontag (2004, p. 33) ainda defende que as “[...] fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia”. Na trilogia de

Ransom, o texto explica a imagem, a imagem explica o texto, há uma relação de complementaridade. Nenhum dos dois elementos se sobrepõe. É notável a importância de ambos.

Semelhante às demais fontes de informação histórica, as fotografias são aceitas como retratos fiéis dos acontecimentos, contudo, “[...] plenas de ambiguidade, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam competente decifração”. (KOSSOY, 2009, p. 22). Sua potencialidade informativa é realmente explorada quando o aparato textual desconstrói esses elementos, contextualizando dados. A conexão com o real sustenta a característica de indício da fotografia; todavia, a imagem fotográfica é o resultado de um processo de criação do fotógrafo e dessa maneira, construída a partir de conceitos pré-estabelecidos, códigos formados antes de sua feitura. Kossoy (2014, p. 44) ressalta que “[...] os indícios que a imagem fotográfica apresenta relativamente ao tema foram registrados por um sistema de representação visual”. Houve, durante a feitura da imagem, uma conexão instantânea com o fato ou objeto real. Já no instante seguinte, e definitivamente, o que se tem é a representação pura. O tema captado é provisório, apesar disso, a memória dele permanece na fotografia. Riggs constrói essa memória textualmente.

Todas as fotos inseridas nos livros da trilogia de Riggs estão intrinsecamente ligadas à história. São lugares por onde passam os personagens, momentos vividos por eles. Representam memórias, fatos do passado, presente e futuro. Texto e foto estão tão intimamente ligados nos três livros que é praticamente impossível imaginá-los separadamente. É estabelecido um elo de significado visual e textual profundo, em que as situações ganham detalhes únicos, não encontrados em outras obras. O fato das fotografias serem, na maioria, de coisas, paisagens e pessoas reais, torna a leitura ainda mais envolvente. É como se coexistissem a história de Riggs e a história própria das fotografias que, na realidade, ninguém ao certo sabe, por serem extremamente antigas. Uma fotografia “[...] não é apenas semelhante a seu tema, uma homenagem a seu tema. Ela é uma parte e uma extensão daquele tema; e um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele”. (SONTAG, 2004, p. 172).

Será estruturada, a partir de agora, a análise sucinta de uma imagem de cada volume da trilogia Abaixo, uma fotografia retirada do primeiro livro da trilogia, chamado de *O orfanato da srta. Peregrine para crianças peculiares*.



A seguir, o texto que faz referência à fotografia acima.

Entrei despreocupado na casa e subi a escada como se tivesse algo a fazer lá e não me importasse nem um pouco caso alguém me visse. Cheguei ao segundo andar sem ser notado, fui de fininho até o quarto no fim do corredor e tentei abrir a porta. Estava trancada. Bati, mas ninguém respondeu. Olhei de esguelha para trás, conferindo se não estava sendo observado, e fiz como Enoch mandou. De fato, encontrei uma chave. Destranquei a porta e entrei sorrateiramente. Era um quarto igual a todos os outros da casa: uma cômoda, um guarda-roupa, um vasinho de flores na mesinha de cabeceira. O sol atravessava as cortinas cor de mostarda entreabertas e lançava uma luz tão amarelada que todo o cômodo parecia revestido de âmbar. Só então notei um jovem deitado na cama, os olhos fechados e a boca entreaberta, parcialmente escondido por um mosquiteiro. (RIGGS, 2016, p. 192).

Segundo Sontag (2004, p. 14-15), as “[...] imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir”. A fotografia do jovem deitado na cama é uma miniatura da realidade, expandida e aprofundada pelo texto de Riggs. A simples foto de um quarto torna-se a foto de um quarto igual aos outros da casa, amarelado pela luz do sul. Ganha nuances não captadas pela imagem. Mas, apenas conferidas pelo texto.

Abaixo, uma fotografia retirada do segundo livro da trilogia, chamado de *Cidade dos etéreos*.



A seguir, o texto que faz referência à fotografia acima.

Os feridos estavam em diversas camas desaparelhadas em uma enfermaria improvisada, sendo cuidados por uma enfermeira com um olho de vidro saltado. Havia três pacientes, se é que era possível chama-los assim: um homem e duas mulheres. O homem estava deitado de lado, meio catatônico, sussurrando e babando. Uma das mulheres encarava o teto com o olhar vazio, enquanto a outra se contorcia sob os lençóis, gemendo baixinho, sofrendo com algum pesadelo. Algumas crianças observavam do lado de fora, mantendo distância caso o que aquelas pessoas tivessem fosse contagioso. (RIGGS, 2016, p. 314).

Há um saber tácito nas “[...] fontes não-verbais como a fotografia; descobrir os enigmas que guardam em seu silêncio é desvendar fatos que lhe são inerentes e que não se mostram [...]”. (KOSSOY, 2014, p. 62). A fotografia da enfermeira mostra-se como um enigma que, por meio do texto, Riggs consegue decifrar, ou pelo menos, tenta. A foto mostra apenas o homem deitado. Riggs dá a ele movimento, quando escreve que está sussurrando e babando. Surge vida onde, sem texto, o leitor poderia achar que haveria morte.

Abaixo, uma fotografia retirada do terceiro livro da trilogia, chamado de *Biblioteca de Almas*.



A seguir, o texto que faz referência à fotografia acima.

A última foto era de garotas gêmeas xifópagas usando um laço branco gigante no cabelo preto como corvo. Estavam sentadas uma ao lado da outra, as mãos puxando uma ponta do vestido para revelar uma parte do tronco compartilhado. Carlotta e Carlita são xifópagas, dizia no verso. Mas isso não é o mais peculiar nelas. Seus corpos produzem uma cola adesiva que quando seca é mais forte que concreto. Enoch sentou em um pouco e ficou com o traseiro preso a uma cadeira por dois dias inteiros! Ele ficou com tanta raiva que achei que sua cabeça fosse estourar. Como eu gostaria que você tivesse presenciado. (RIGGS, 2016, p. 392).

Por acaso, se Riggs não tivesse inserido a fotografia no livro, muitos não a veriam e não saberiam da existência das duas meninas. Talvez, sem o texto de Riggs, o leitor ignoraria a característica física que une as duas meninas. O texto funciona como um tipo de seta ou dedo indicador (aponta). “A fotografia procede de uma conexão física com seu referente: é constitutivamente um traço singular que atesta a existência de seu objeto e o designa com o dedo por seu poder de extensão metonímia.” (DUBOIS, 2012, p. 94). A fotografia atesta a existência das meninas; o texto, as descreve, particulariza.

Conclusão

Pode-se afirmar que a trilogia mantém uma forma de referência recíproca entre as fotografias e os textos: a *relais*. Esse conceito, de Barthes, é exposto por Santaella e Nörth (2012, p. 57): “Na relação de *relais*, ‘o texto e a imagem se encontram numa relação complementar. As palavras, assim como as imagens, são fragmentos de um sintagma mais geral e a unidade da mensagem se realiza em um nível mais avançado’”. É uma tática de dirigir a atenção do leitor, na mesma proporção, da fotografia ao texto e do texto à fotografia. Os dois elementos conseguem atingir o mesmo patamar, excluindo a ideia de superioridade de um ou de outro.

Muito se debate sobre a autossuficiência da imagem ante a palavra. A máxima de que uma fotografia suplanta o valor de várias palavras, concebida por Confúcio, é errônea. Prova disso é a trilogia de Ransom Riggs. O conteúdo literário poderia ser publicado sem as fotografias, mas perderia todo o seu significado, visto que o autor começou a obra a partir delas. E, depois, a partir do texto escrito, as selecionou. A presença da fotografia e a ausência de texto, ou vice-versa, interfere diretamente no processo de leitura e apreensão de conhecimento experimentado pelo leitor. As fotografias enriquecem a história e são a história. O texto é a história e enriquece as fotografias.

Referências bibliográficas

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. 14. ed. São Paulo: Papirus, 2012.

FERRARI, Pollyana. **Jornalismo digital**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.

KOSSOY, BORIS. **Fotografia e história**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MARTINS, Juliana. **Sentidos da fotografia**: do moderno ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

RIGGS, Ransom. **Biblioteca de almas**. Tradução de Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

RIGGS, Ransom. **Cidade dos etéreos**. Tradução de Fernando Carvalho. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

RIGGS, Ransom. **O lar da srta. Peregrine para crianças peculiares**. Tradução de Ângelo Lessa. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o ofício do escritor**. Tradução: Eduardo Brandão, Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Martins Fonseca, 2005.

SHIMODA, Flávio. **Imagem fotográfica**. São Paulo: Editora Alínea, 2009.

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

SQUARISI, Dad. **Manual de redação e estilo para mídias convergentes**. São Paulo: Geração Editorial, 2011.