

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

Ana Luiza Maia Gama Fernandes

QUARENTA CLICS EM CURITIBA

Análise das relações entre fotografia e haikai no fotolivro de Paulo Leminski e Jack Pires

Juiz de Fora

Mai 2016

Ana Luiza Maia Gama Fernandes

QUARENTA CLICS EM CURITIBA

Análise das relações entre fotografia e haicai no fotolivro de Paulo Leminski e Jack Pires

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Mestre em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação da UFJF.

Orientador: Prof. Dr. Alvaro João Magalhães de Queiroz

Juiz de Fora

Maiο 2016

AGRADECIMENTOS

Ao João.

Ao IRG (Iconicity Research Group), Ana Paula, Thales, Letícia, Augusto, Pedro, Stephanie, Larissa.

Aos meus pais e meu irmão.

*avaliando
três mil haiku –
dois caquis*

Shiki

RESUMO

Quarenta Clics em Curitiba é composto por quarenta fotografias de Jack Pires, em preto e branco, “combinadas” a quarenta poemas de Paulo Leminski, dispostos em lâminas soltas de idênticas dimensões. Cada uma das fotografias de Pires aparece na lâmina com um poema de Leminski, cuja proposta literária se assemelha a um haikai, gênero de poesia originado no Japão. A experiência de Leminski e Pires pode ser descrita como um exercício semiótico e intermediário no qual a indexicalidade enfaticamente pronunciada deve sua natureza à relação entre a fotografia, interessada em capturar o instante decisivo, e o poema haikai. Acoplados, poemas e fotos funcionam como recortes indexicais no espaço-tempo de uma Curitiba des-hierarquizada e privada de focos de atenção. A trivialidade característica dos haicais de Leminski é potencializada pelas fotografias de Pires. Propomos, baseados nos estudos de intermedialidade (*intermedial studies*) e na teoria do signo de C.S.Peirce, um modelo para explicar as relações entre poesia verbal e fotografia no *Quarenta Clics*. Os resultados apresentados nesta dissertação são um desenvolvimento preliminar deste modelo.

Palavras-chave: Quarenta Clics em Curitiba. Paulo Leminski. Fotolivro de literatura. Intermedialidade. Semiótica.

ABSTRACT

Quarenta Clics em Curitiba is composed by forty black-and-white photographs by Jack Pires combined to forty poems by Paulo Leminski, disposed in loose sheets of identical dimensions. Each of Pires's photographs appear in the sheet side by side with a poem by Leminski, whose literary proposition is identified with the haikai, a poetry genre originated in Japan. Their experience can be described as semiotic and intermediatic exercises in which the emphatically pronounced indexicality owns its nature to the relationship between a photograph, interested in capturing the decisive moment, and the haikai poetry. The poems and photos linked work as indexical cut offs of the space-time in a non-hierarchic and deprived of attention focus Curitiba. The characteristic triviality of Leminski's haicais is potentialized by Pires's photographs. Based on the intermedial studies and C. S. Peirce's theory of signs, this work proposes a model to explain the relationship between verbal poetry and photography in *Quarenta Clics*. The results presented in this work are the preliminary development of this model.

Keywords: Quarenta Clics em Curitiba. Paulo Leminski. Literature photobook. Intermediality. Semiotics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Exemplo de Intermidialidade: Nrittya | 25 |
| Figura 2 - Exemplo de Intermidialidade: Teatro Nô | 26 |
| Figura 3 - Exemplo de Intermidialidade: Literatura de cordel | 27 |
| Figura 4 - Exemplo de Intermidialidade: Poema Concreto | 28 |
| Figura 5 - Exemplo de livro de artista: Marcel Duchamp, Caixa Verde (1934) | 33 |
| Figura 6 - Exemplo de livro de artista: Ed Ruscha, Twenty-six Gasoline Stations (1962) | 34 |
| Figura 7 - Exemplo de livro de artista: Ed Ruscha, Twenty-six Gasoline Stations (1962) | 34 |
| Figura 8 - Exemplo de livro de artista: Grupo Fluxus, Caixas Fluxus (1960) | 35 |
| Figura 9 - Exemplo de livro de artista: Augusto de Campos e Julio Plaza, Poemóviles(1974) | 36 |
| Figura 10 - Esquema Triádico de Peirce: S-O-I | 41 |
| Figura 11 - Fotografia de Paulo Leminski | 44 |
| Figura 12 - Caricatura de Paulo Leminski | 44 |
| Figura 13 - Serigrafia de Julio Plaza: O Velho Tanque | 45 |
| Figura 14 - Tradução de Décio Pignatari: Haicai <i>Furu ike ya</i> , de Bashô | 46 |
| Figura 15 - Exemplo de Hipoícone Imagético: Catálogo de tintas | 48 |
| Figura 16 - Exemplo de Hipoícone Diagramático: Malha Metroviária | 49 |
| Figura 17 - Exemplo de Hipoícone Metafórico: Suástica na lata de lixo | 50 |
| Figura 18 - Exemplo de Índice: Nuvem carregada indicando chuva | 51 |
| Figura 19 - Exemplo de Índice: Termômetro | 52 |
| Figura 20 - Exemplo de Índice: Pegada | 52 |
| Figura 21 - Exemplo de Índice: Fumaça | 53 |
| Figura 22 - Exemplo de Símbolo: Símbolo matemático PI | 54 |
| Figura 23 - Haicai de Matsuo Bashô: <i>Furu ike ya</i> | 58 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1 - Categorias Intermediáticas: Características particulares | 23 |
| Tabela 2 - Combinação de Mídias: Subtipos classificatórios | 24 |
| Tabela 3 - Definições de Phillipot: Tipos de livros | 37 |
| Tabela 4 - Definições de Julio Plaza: Tipos de Livro de Artista | 38 |
| Tabela 5 - Definições do Haicai: Octavio Paz (1976) | 71 |
| Tabela 6 - Definições do Haicai: Paulo Leminski (1983) | 71 |
| Tabela 7 - Comparação entre as definições de Paz e Leminski | 71 |
| Tabela 8 - Natureza da relação P e F: Especificação das Relações | 97 |

LISTA DE LÂMINAS

| | |
|--|-----|
| Lâmina 1 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 99 |
| Lâmina 2 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 101 |
| Lâmina 3 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 102 |
| Lâmina 4 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 103 |
| Lâmina 5 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 133 |
| Lâmina 6 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 134 |
| Lâmina 7 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 104 |
| Lâmina 8 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 105 |
| Lâmina 9 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 106 |
| Lâmina 10 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 107 |
| Lâmina 11 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 108 |
| Lâmina 12 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 135 |
| Lâmina 13 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 109 |
| Lâmina 14 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 110 |
| Lâmina 15 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 111 |
| Lâmina 16 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 112 |
| Lâmina 17 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 113 |
| Lâmina 18 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 136 |
| Lâmina 19 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 114 |
| Lâmina 20 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 137 |
| Lâmina 21 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 138 |
| Lâmina 22 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 139 |
| Lâmina 23 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 140 |
| Lâmina 24 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 115 |
| Lâmina 25 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 141 |
| Lâmina 26 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 116 |
| Lâmina 27 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 142 |
| Lâmina 28 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 143 |
| Lâmina 29 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 117 |
| Lâmina 30 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 144 |
| Lâmina 31 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 145 |

| | |
|--|-----|
| Lâmina 32 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 118 |
| Lâmina 33 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 146 |
| Lâmina 34 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 147 |
| Lâmina 35 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 148 |
| Lâmina 36 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 149 |
| Lâmina 37 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 150 |
| Lâmina 38 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 151 |
| Lâmina 39 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 152 |
| Lâmina 40 - Reprodução de uma das lâminas de Quarenta Clics (LEMINSKI, 1990) | 153 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 13 |
| 2 INTERMIDIALIDADE | 18 |
| 2.1 DEFINIÇÕES E INDEFINIÇÕES DOS TERMOS | 18 |
| 2.1.1 Do conceito de mídia | 20 |
| 2.1.2 Do conceito de arte | 21 |
| 2.1.3 Intermidialidade e subdivisões | 22 |
| 2.2 FENÔMENOS INTERMIDIÁTICOS | 25 |
| 2.3 FOTOLIVRO COMO FENÔMENO INTERMIDIÁTICO | 29 |
| 2.4 LIVRO DE ARTISTA | 31 |
| 2.5 LIVRO DE ARTISTA OU FOTOLIVRO? | 39 |
| 3 SEMIOSE E SEMIÓTICA, OU TEORIA GERAL DOS SIGNOS | 40 |
| 3.1 SEMIÓTICA PRAGMÁTICA DE C.S. PEIRCE E CLASSIFICAÇÃO DE SIGNOS | 42 |
| 3.1.1 Ícones | 43 |
| <i>3.1.1.1 Hipoícones</i> | 47 |
| <i>3.1.1.2 Imagens</i> | 48 |
| <i>3.1.1.3 Diagramas</i> | 49 |
| <i>3.1.1.4 Metáforas</i> | 50 |
| 3.1.2 Índices | 50 |
| 3.1.3 Símbolos | 53 |
| 4 POESIA HAICAI | 54 |
| 4.1 HOKKU, HAIKAI, HAIKU OU HAICAI | 54 |
| 4.1.1 Escola de Bashô, ou Shomôn | 56 |
| 4.1.2 Haicai e o Brasil | 62 |
| 4.1.3 Haicai por fora e por dentro | 65 |
| 4.2 PAULO LEMINSKI, O HAIJIN BRASILEIRO | 68 |
| 4.3 OS QUARENTA POEMA-HAICAIS | 70 |
| 5 FOTOGRAFIA | 86 |

| | |
|---|-----|
| 5.1 JACK PIRES, O FOTÓGRAFO CONVIDADO | 87 |
| 5.2 A ESCOLHA POR FOTOS EM PRETO E BRANCO | 87 |
| 5.3 O INSTANTE FOTOGRÁFICO | 89 |
| 5.3.1 O instante fotográfico - <i>sensu</i> Barthes | 89 |
| 5.3.2 O instante - <i>sensu</i> Peirce | 91 |
| | |
| 6 QUARENTA CLICS EM CURITIBA | 93 |
| 6.1 DIFERENTES SISTEMAS ACOPLADOS E A IRREDUTÍVEL RELAÇÃO ENTRE POESIA VERBAL E FOTO | 95 |
| 6.2 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS FOTO-POEMAS | 99 |
| | |
| 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 119 |
| | |
| REFERÊNCIAS | 124 |
| | |
| APÊNDICE - DEMAIS LÂMINAS DO FOTOLIVRO | 133 |

1 INTRODUÇÃO

Quarenta Clics em Curitiba, publicado um ano depois da prosa experimental *Catatau*¹, é uma obra singular. Feito de quarenta fotografias de Jack Pires, em preto e branco, “combinadas” a quarenta poemas de Paulo Leminski, dispostos em folhas soltas de idênticas dimensões (24cmx24cm), trata-se de uma rara, quase sem precedentes, obra colaborativa de fotolivro de literatura, no Brasil. Cada uma das fotografias de Pires aparece na página -- que, nesta dissertação, chamamos de lâmina -- com um poema de Leminski, cuja estrutura e proposta literária se identifica, estilística e historicamente, com o haicai, gênero poético de origem japonesa.

Elaborado em formato de livro-caixa ou livro-objeto, tal arquitetura solta e sem numeração, impede o leitor de qualquer tentativa de sequencializar a leitura. Também impedido de criar focos privilegiados de atenção, ou sequências capazes de sugerir uma narrativa, o fotolivro “recria” no leitor a sensação de procrastinar pela cidade, ou o que pode ser interpretado como um deslocamento por instantes e acontecimentos desconexos na cidade. Em outras palavras, as lâminas “recriam”, através da combinação de poesia verbal e fotografia, o deslocamento descentralizado pelas ruas de uma Curitiba sem centro. É interessante pensar que esta estrutura solta, e sem vinco, intensifica a capacidade de reproduzir a procrastinação por ruas sem endereço, num centro de cidade qualquer.

Na diversificada produção artística e literária de Paulo Leminski, hoje considerado um dos mais importantes escritores brasileiros da segunda metade do século XX, trata-se de seu único exemplo de fotolivro. Praticamente ignorado pela crítica e historiografia recentes, o volume² não aparece em quaisquer antologias dedicadas ao gênero, nem é mencionado como projeto de *livro de artista* (*artistic book*) em obras especializadas (e.g., Fernández, 2011). Não hesitamos em afirmar que este fotolivro é um fenômeno ainda mal analisado, tanto em termos de crítica e história literárias como em termos semióticos e intermediáticos (ver Santos, 2014; Araújo, 2013; Silva, 2013; Leite, 2008). Pode-se supor que uma das razões para tal negligência deve-se à dificuldade metodológica em abordar um fenômeno que não se adequa facilmente a perspectivas ortodoxas de teoria e crítica literárias, de um lado, e a análises visuais, de fotografia, de outro. Deve estar correta tal suposição. Sobre esta questão, há uma

¹ *Catatau*, obra publicada em 1975, depois de oito anos de elaboração, é considerada uma das prosas mais criativas pós-Guimarães Rosa, pós-*Galáxias* de Haroldo de Campos. “No *Catatau*, como nas *Galáxias*, a linguagem é experimentada em seus limites extremos” (NOVAIS 2008, p.13). Ver também (LEMINSKI, 1975).

² Este fotolivro teve duas edições significativas. A primeira publicação, em 1976, teve uma tiragem de trezentos, raros, exemplares. A segunda, publicada em 1990, teve uma tiragem de três mil exemplares, segundo consta na apresentação do editor Garcez Mello.

premissa, ou um pressuposto, orientando aqui importantes escolhas conceituais e metodológicas: *Quarenta Clics em Curitiba* é um fenômeno semiótico complexo em que ao menos dois sistemas de signos, poesia verbal e fotografia, são interpretados como estando em uma relação de “acoplamento”. Isto significa afirmar que, ao menos intuitivamente, poesia verbal e fotografia são interpretados, lâmina a lâmina, como estando em uma irreduzível relação de “complementariedade” semiótica, ao ponto de ambas não poderem ser abordadas como fenômenos semióticos independentes. A escolha de tais termos conceituais (“acoplamento”, “complementariedade”) deve estar comprometida com as investigações de certas comunidades acadêmicas (ver Capítulo 3). O fato é que existem questões consequentes que devem ser formuladas: como descrever tal relação (poesia verbal e fotografia)? Que aparato teórico e conceitual, deve ser utilizado para definir e descrever as relações poema-foto, caso a caso? O pressuposto de que examinamos um fenômeno semiótico de intermedialidade, orienta os aparatos (metodológico e teórico) selecionados para investigar este fenômeno.

Uma vez que o fotolivro é um complexo semiótico de relações entre duas, ou mais, mídias, ou sistemas de signos, são os estudos sobre intermedialidade, bem como a semiótica de C.S. Peirce, as molduras teóricas e conceituais consideradas mais adequadas para sua abordagem. É certo que tal afirmação pode sujeitar-se à discussão e debate, como aliás quaisquer das premissas deste trabalho. Mas devemos ser bastante enfáticos sobre algo muito correntemente ignorado -- há uma comunidade acadêmica historicamente bem estabelecida trabalhando sistematicamente com fenômenos descritos como intermediários (mix-midiáticos ou multi-midiáticos). Esta comunidade têm dedicado cuidadosa reflexão sobre problemas fundamentais e gerais de conceitualização, descrição e análise de casos. Este trabalho está comprometido com resultados recentes obtidos por esta comunidade (ver Capítulo 2). Sobre a Semiótica de Peirce, como ficará claro, trata-se de uma teoria cuja abrangência explanatória deve permitir descrições e análises bastante precisas das relações observadas entre os sistemas e processos que constituem o fotolivro.

Ambos, Estudos sobre Intermedialidade e Semiótica de Peirce, são apresentados de maneira introdutória nos Capítulos 2 e 3 desta dissertação. Estes capítulos estão subdivididos de tal modo a proporcionar um conjunto de informações capaz de desenvolver as análises das lâminas, apresentadas no Capítulo 6. Para estruturar a análise e esclarecer questões relativas às noções fundamentais já formuladas, recorreremos a alguns autores, nos domínios mencionados: Claus Clüver, Irina Rajewsky, Walter Moser, Lars Elleström, Jurgen Müller,

Werner Wolf, quando tratamos de problemas de intermedialidade; C.S. Peirce, e alguns de seus principais *scholars* e comentadores, David Savan, Mats Bergman, Chris Hookway, Vicent Colapietro quando tratamos das análises propriamente ditas. A proposta destes dois primeiros capítulos é, portanto, (i) fornecer informações sobre os principais aspectos que caracterizam a obra escolhida, analisando as relações entre poesia verbal e fotografia através dos estudos intermediários; (ii) realizar uma análise geral dos processos sógnicos envolvidos; (iii) e apresentar o método de análise, a semiótica.

Nos Capítulos 4 e 5 introduzimos os estudos sobre a poesia haikai elaborada pelo escritor e poeta, Paulo Leminski, e sobre a fotografia produzida por Jack Pires. Para abordar a poesia de Leminski, no Capítulo 4, nos referimos (i) brevemente à literatura brasileira deste período, porque é obviamente relevante compreender, mesmo que superficialmente, como a poesia de Leminski é contexto e historicamente dependente; (ii) a biografia de Paulo Leminski, sua obra e a influência de Matsuo Bashô, mestre japonês da sucinta forma de escrever poesia; (iii) uma análise via comparação e adequação a esquemas conceituais propostos por estudiosos de haikai, que aqui tem o propósito de realizar uma decomposição analítica de alguns dos principais elementos dos poemas, algumas estruturas gerais, sonoras, e lógico-discursivas. Da mesma forma, para abordar a fotografia de Pires, no Capítulo 5, realizamos uma breve análise das escolhas feitas pelo fotógrafo na concepção das fotos contidas no fotolivro.

As análises, feitas lâmina a lâmina³, constituem o Capítulo 6, bem como a tentativa de explicar a irredutível relação entre poesia verbal e fotografia, e como esses diferentes sistemas estão semioticamente acoplados. Ao fim do trabalho, entre os principais tópicos da Conclusão (ou Considerações Finais) encontra-se: (i) importância de *Quarenta Clics em Curitiba* para fortuna crítica, como uma obra cuja originalidade e relevância não deveriam ser subestimadas; (ii) especulação sobre o potencial de generalização dos métodos explorados no Capítulo 6 desta dissertação, para casos em que poesia e fotografia, ou sistema verbal e imagem visual,

³ Em razão de duas fotos originais da primeira edição não poderem ser remontadas, como consta em nota elaborada por Garcez Mello, foi o próprio editor quem fotografou duas novas fotografias para a segunda edição (LEMINSKI & PIRES, 1990). Desse modo, desconsideramos essas duas fotografias não-originais e suas respectivas lâminas. Além disso, vale mencionar que as lâminas foram numeradas de 1 a 40 para ordenar as análises dos haicais no capítulo 4, e das relações entre poema e foto no Capítulo 6. As lâminas de números 6, 27, 33, 34, 35, 36, 37, 38 e 39, referentes aos haicais examinados no Capítulo 4, não foram analisadas no Capítulo 6, já que os poemas não se adequam aos modelos conceituais propostos por Octavio Paz e Paulo Leminski, utilizados como base neste trabalho. No Capítulo 6 foram analisadas as lâminas de números 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 24, 26, 29, 32.

atuem, complementarmente, em diversos processos investigados, com maior atenção aos fenômenos dos fotolivros de literatura.

Para concluir esta Introdução, devemos fazer algumas observações metodológicas preliminares. Esta investigação é construída a partir de uma importante suposição sobre o fotolivro de literatura *Quarenta Clics em Curitiba*, que pode ser generalizado para casos diversos de descrição e análise: a relação semiótica, na mesma página, e entre páginas, de duas, ou mais, “entidades, sistemas ou processos semióticos” distintos (poemas e/ou fotos). A questão metodológica cujas implicações mais nos interessa aqui: como relacionar semioticamente poema e foto no fotolivro examinado? Esta não é, e nem poderia ser, uma “pergunta retórica”. Ao contrário, trata-se da principal e mais crucial questão formulada neste trabalho. Desta questão, resultam importantes restrições ou coerções analíticas, descritivas e explanatórias. A questão fornece mais do que pistas e sugestões para a abordagem da relação entre poesia verbal e fotografia neste fotolivro. Ela deve fornecer um *modelo*, sistemático e metodologicamente controlado, além de uma bem estruturada bateria de termos e conceitos.

Poesia verbal e fotografia são, evidentemente, sistemas semióticos distintos, ou ao menos são percebidos e interpretados (seja lá o que signifique, por enquanto, tal afirmação) como distintos. Ao observar poema e foto no mesmo “espaço de leitura”⁴, podemos naturalmente perguntar “como” estão relacionados tais sistemas. É uma suposição de que trata-se de uma operação semiótica distinta daquela encontrada quando signos de natureza idênticas, ou aproximadamente idênticas, são observados no mesmo espaço de leitura (poesia-poesia; foto-foto). Tal relação é capaz de ser interpretada como uma relação semiótica? Se a resposta for afirmativa, podemos descrever tal relação em estruturas irreduzivelmente triádicas (signo-objeto-interpretante), quando submetida à semiótica de C.S.Peirce? Em outros termos, um poema pode ser considerado signo, objeto ou interpretante de uma fotografia? Em defesa destas questões, nosso argumento é que o modelo triádico (signo-objeto-interpretante), desenvolvido por Peirce, fornece uma estrutura conceitual e analítica poderosa, para descrição dos elementos relacionados no fotolivro.

Deveríamos, ao mesmo tempo, ser capazes de contrapor, para efeito comparativo, alguns dos modelos e teorias mais conhecidos, em trabalhos recentemente desenvolvidos. Nesta fase da pesquisa, apenas superficialmente podemos enumerá-los, e compará-los. Quando lidamos com as relações entre signo verbal e visual, Barthes é certamente uma

⁴ Por “espaço de leitura” queremos designar as páginas do livro em que estão impressos fotografia e poesia verbal.

importante referência teórica e filosófica. Assumidamente *linguicêntrico* (BARTHES, 1990, p.22), todas as suas reflexões defendem a fotografia como um sistema de signos dependente de processos e mecanismos verbais. Outro filósofo influente é Flusser (1985), que foca suas reflexões sobre a fotografia com relação a tecnologia de captação e produção da imagem, e submete sua análise à ideia de fotografia como um processo mais caracteristicamente simbólico, e da imagem fotográfica como materialização da tecnologia envolvida em sua produção (FLUSSER, 1985, p.17).

Sobre a natureza semiótica da fotografia, há um importante trabalho de revisão publicado por Sonesson que deve ser mencionado (SONESSON, 2015). Para o autor (SONESSON 2015, p.417), a fotografia é definida como um signo icônico-indexical, e descrita como caracteristicamente pictórica. Três movimentos distintos de abordagem se destacam, segundo este autor. O primeiro, mais antigo, foi estabelecido por Barthes e Moles e posteriormente por Lindekens (1979, 1976, 1973, 1971). O segundo movimento inclui Umberto Eco, que descreve o signo fotográfico como tão arbitrário quanto os signos verbais. O terceiro e último movimento sugere um caráter de natureza indexical. Este é o argumento de pelo menos três importantes trabalhos sobre fotografia -- Vanlier (1983, 1982), Dubois (1983, 1982, 1981), e Schaeffer (1987, 1986, 1983). A mesma tese aparece em Rosalind Krauss, Delord, e outros (ver SONESSOM, 2015, p.418). Eles estão interessados em estabelecer a natureza semiótica peculiar da fotografia, em oposição a outros tipos de imagens. Todos eles defendem a natureza essencialmente indexical da imagem fotográfica, e, neste aspecto, remetem-se a algumas das noções mais fundamentais de Peirce. Para Sonesson, trata-se de uma solução satisfatória, já que a fotografia é, segundo o autor, uma variante de construção particular da função semiótica pictórica -- “o signo fotográfico é distinto de outros signos imagéticos, que são principalmente baseados em ícones” (SONESSOM, 2015, p.428).

Estas abordagens sugerem que examinamos uma classe de processo predominantemente indexical, dependente espaço-temporalmente do objeto fotografado. Em outros termos, sua indexicalidade resulta de uma *correlação* com o objeto representado. Veremos como o haikai, e as experiências intermediáticas de Pires & Leminski, funcionam de modo predominantemente indexical, mas também icônico. Mas seremos enfáticos sobre a necessidade de atuar, analiticamente, em diversos “níveis de relação”, separando as descrições entre “relação poema-foto”, “relação objeto do poema - objeto da foto”, “relação poema - objeto da foto”.

2 INTERMIDIALIDADE

Intermedialidade é uma área de investigação especialmente relevante para a descrição e explicação dos fenômenos encontrados neste trabalho. Trata-se de uma área obviamente importante para esta pesquisa. Entretanto, ela não responde algumas das questões que consideramos fundamentais: (i) como acontece o acoplamento entre *poesia verbal e fotografia* nas lâminas do fotolivro de Paulo Leminski e Jack Pires; (ii) como podemos explicar tal acoplamento; (iii) como analisá-lo. Esta área de estudo propõe diversas classificações do fenômeno, quanto aos tipos e subtipos classificatórios observados.

A proposta deste capítulo é, portanto, classificar as relações concebíveis (referências intermediáticas, transposição midiática, combinação de mídias) e especificar seus subtipos e inter-relações (mixmídia, multimídia, intermídia), na obra *Quarenta Clics em Curitiba*. Destacamos que, para a classificação em subtipos, existe uma natural oscilação entre as classes intermediáticas, já que não há clara e bem delineada distinção entre os membros desta classificação. Adicionalmente, tal “oscilação” não deve ser atribuída a uma fragilidade dos modelos, mas à complexidade do fenômeno examinado.

Já que o propósito aqui é apresentar *Quarenta Clics* como um fenômeno de intermedialidade, e como é um importante caso de fotolivro de literatura brasileira, passamos também por uma apresentação histórica sumária de fotolivros e, em sequência, introduzimos algumas das principais propriedades daquilo que é conhecido como livro de artista (*artist-book*).

2.1 DEFINIÇÕES E INDEFINIÇÕES DOS TERMOS

Sabemos que, para a compreensão e análise de um fenômeno semiótico complexo, de qualquer natureza, é importante considerar sua genealogia. É necessário uma revisão de conceitos primários. Realizar uma pesquisa sobre a origem dos significados dos termos, noções utilizadas e transformações desses significados ao longo de certos períodos de investigação, em diferentes comunidades acadêmicas, é um caminho bastante indicado para propor uma análise coerente e teoricamente responsável. Desse modo faremos, preliminarmente, a revisão dos conceitos de intermedialidade e suas variações -- de onde derivam as nomenclaturas teóricas e quais foram as transformações ocorridas -- para,

posteriormente, nos debruçarmos sobre o que são os fenômenos intermediáticos e seus exemplos mais relevantes.

Tomaremos como base os estudos dos pesquisadores Claus Clüver, Irina Rajewsky, Walter Moser, Lars Elleström e Jürgen Müller. É importante mencionar a preocupação e responsabilidade destes autores para redefinir e reconceber tais termos, além das dificuldades de construção de novas bases teóricas para esses estudos, especialmente quanto aos “diversos sentidos de intermedialidade atualmente correntes” (CLÜVER, 2006, p.11).

Iniciamos com uma definição breve e objetiva de Clüver sobre o que se depreende, amplamente, por intermedialidade: “intermedialidade é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’. Como conceito, ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias”. (CLÜVER, 2007, p.9).

Intermedialidade é, nesse sentido, um termo que define fenômenos em que duas ou mais mídias/artes se relacionam. É, portanto, como define Moser, apoiando a ideia dos pesquisadores acima mencionados, toda relação entre mídias/artes (MOSER, 2006). Para Rajewsky, o “debate sobre intermedialidade caracteriza-se pelo uso de uma grande variedade de abordagens, abarcando uma extensa rede de temas e perspectivas analíticas. Um número significativo de abordagens críticas valem-se desse conceito, cada qual com suas próprias premissas, metodologia, terminologias e limitações” (RAJEWSKY, 2012, p.51), assim, notamos que há sempre a necessidade de se fazer escolhas e recortes bem delimitados.

Trata-se de um fenômeno ubíquo, de grande variação morfológica, e sobre o qual pesquisadores procuram encontrar aspectos comuns para estruturar seus problemas e suas próprias pesquisas. Segundo Rajewsky (2012, p.52), “independente das várias tradições de pesquisa apresentarem diferenças importantes quando submetidas a um olhar mais atento, parece existir um (certo) consenso, entre os estudiosos, com relação à definição de intermedialidade *em um sentido amplo*. Em termos gerais, e de acordo com o senso comum, intermedialidade é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico”. Para Wolf, trata-se de um termo “capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia” (WOLF, 1999, p.40-41).

O termo, uma derivação de outros termos, surge da necessidade de uma atualização teórica, provavelmente pressionado pelo surgimento de novos fenômenos empíricos, uma vez

que graduais mudanças ocorreram nos campos/áreas de estudo e respectivas disciplinas. Para mais, trata-se de uma constante ampliação do *corpus* de pesquisa.

A necessidade de reconceber os “Estudos Interartes” como “Estudos da Intermidialidade” ou “Estudos Intermidiáticos” surgiu tanto da percepção de que havia acontecido uma gradativa mudança na orientação teórica e nas práticas do discurso interdisciplinar quanto da aproximação entre áreas dos Estudos Interartes e dos Estudos das Mídias (CLÜVER, 2008, p.212).

Podemos compreender, dessa introdutória revisão terminológica, que os estudos sobre intermidialidade historicamente fundem-se ao que era conhecido nos Estados Unidos, na década de 1980, como *Estudos Interartes*, que por sua vez abarca as áreas *Literatura Comparada* ou *Artes Comparadas*, que tinha como foco, como o próprio nome sugere, as relações entre literatura e demais artes. Ainda segundo Clüver (2006, p.12),

na tentativa de esclarecer o que se pensa atualmente quando se fala de Estudos Interartes, podemos tomar como ponto de partida o Comparativismo que, desde a publicação, em 1968, de *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* [Introdução à Literatura Comparada], de Ulrich Weisstein⁵, propôs discutir a “iluminação mútua das artes” como um dos âmbitos de interesse da área.

Sabemos que, uma vez escolhida nossa definição para *intermidialidade*, aplicada à esta pesquisa de mestrado, faz-se necessário, também, uma justificativa acerca das escolhas dos termos *mídia* e *arte*, conceitos igualmente correntes neste trabalho. Contudo, é importante ressaltar que, por não ser ponto central a genealogia de ambos os conceitos, nem tampouco produtiva e interessante uma discussão detalhada sobre eles, nos apoiaremos em aspectos mais gerais de suas definições. Assim, apresentaremos apenas as delimitações necessárias para o avanço desta pesquisa, sem nos debruçarmos mais demoradamente nas debilidades e vantagens dos dois termos.

2.1.1 Do conceito de mídia

Sobre a tentativa de conceber um conceito abrangente para o termo mídia, Müller aponta algumas dificuldades para as variadas abordagens:

umas das questões cruciais - senão a crucial - de qualquer estudo de encontros de mídias ou da intermidialidade é a questão de como conceber uma mídia. Conhecemos dezenas de propostas para definir uma mídia, tendo como base paradigmas científicos diferentes, variando de abordagens filosóficas, sociais, econômicas, biológicas, comunicacionais e tecnológicas a canais de discurso, simulações e padrões de ações ou de processos cognitivos, para mencionar apenas alguns (MÜLLER, 2012, p.76).

⁵ WEISSTEIN. Exkurs: *Wechselseitige Erhellung der Künste*, p.184-97. Título em inglês: WEISSTEIN. *The Mutual Illumination of the Arts*, p.150-66.

Nesse sentido, Clüver, assim como Müller, chama a atenção para a conceituação de intermedialidade e para a dificuldade de uma abordagem mais geral para o tratamento da noção de mídia. Para o autor, “mídia tem muitos significados e vários entre eles aplicam para o conceito de intermedialidade” (CLÜVER, 2008, p.222). Ainda segundo Clüver, é “uma tarefa difícil encontrar uma definição geral de mídia que valha para todas as mídias englobadas pelo conceito de intermedialidade” (CLÜVER, 2008, p.222) e a dificuldade maior está, justamente, como indica o autor, em “incluir tudo isso numa só definição” (CLÜVER, 2008, p.222). Em acordo com os demais teóricos, sobre as complexidades de formular conceitos e significados para os termos que envolvem os estudos da intermedialidade, Rajewsky (2012, p.56) faz um adendo sobre a importância de se considerar contextos externos -- históricos -- para a formulação desses conceitos/significados:

A questão de como se deve definir uma mídia e distingui-la de outras mídias depende certamente dos contextos históricos e discursivos pertinentes e do tópico ou sistema sob observação, além de levar em conta o progresso tecnológico e as relações entre mídias num panorama midiático global e num determinado momento no tempo (RAJEWSKY, 2012, p.56).

Considerando os estudos sobre intermedialidade o ponto central para definição do termo mídia, nesta pesquisa, podemos destacar este conceito de Müller: “um conceito (de mídia) semiológico ou funcional, que relaciona as mídias a processos sócio-culturais e históricos, ainda parece ser a abordagem mais apropriada para qualquer tipo de pesquisa intermediária” (MÜLLER, 2012, p.76), visto que ele “oferecerá abertura a aspectos de materialidade, bem como aspectos de significado” (MÜLLER, 2012, p.76).

De forma simplificada e orientada a este trabalho, mídia é compreendida, portanto, como “um meio de comunicação convencionalmente distinto, especificado não só por canais (ou um canal) de comunicação particular(es) mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos que servem para transmitir mensagens culturais” (WOLF, 1999, p.35-36).

2.1.2 Do conceito de arte

Devemos, sob uma ótica dos estudos de intermedialidade, de acordo com Moser, “explorar a relação entre as artes e suas questões intermediárias imbuídas” (MOSER, 2006, p.63). A interação entre as mídias, ele afirma, pode acontecer sem que as artes estejam envolvidas, contudo, Moser afirma que “toda arte inclui midiabilidade” (MOSER, 2006, p.63).

Clüver resume com clareza a maneira ampla como tais termos estão relacionados, e como são utilizados nesta pesquisa.

A combinação de “artes e mídias”, bem como o termo “intermedialidade”, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para uso internacional. Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais (CLÜVER, 2008, p. 18).

Definida esta estrutura conceitual, para a resolução do nosso problema específico, e estando delimitados os termos *intermedialidade*, *mídia* e *arte*, prosseguimos detalhando as categorias e subdivisões contidas nesta área de estudo (*intermedial studies*).

2.1.3 Intermedialidade e subdivisões

Apresentamos, nesta seção, os tipos classificatórios intermediáticos, suas divisões e subdivisões. Segundo as contribuições de Müller, na compilação de Helbig⁶ (1998), os estudos de intermedialidade cobrem pelo menos três formas possíveis de relação: relações entre mídias em geral (denominadas relações intermediáticas), transposições de uma mídia para outra (transposições intermediáticas ou intersemióticas) e união (ou fusão) de mídias. Rajewsky (2005, p.51), baseada nesta classificação de Müller, propõe suas próprias categorias: combinação de mídias, referências intermediáticas e transposição midiática (RAJEWSKY, 2012, p.48-49). Para facilitar a visualização destas três categorias e seus respectivos conceitos, e para apontar mais facilmente os pontos que tais categorias diferem uma da outra, construímos uma tabela (ver Tabela 1) na qual apresentamos e explicamos cada qualidade contida em cada conceito, além de explicitar suas características particulares:

⁶ Obra que Helbig organizou; “Intermedialidade: teoria e prática de uma área de estudos interdisciplinares”. Título original em alemão, “Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets”.

| Categorias Intermidiáticas | Características |
|------------------------------------|---|
| COMBINAÇÃO DE MÍDIAS | A qualidade desta categoria é determinada pela constelação midiática, o resultado ou o próprio processo de combinação de ao menos duas mídias convencionalmente distintas ou formas midiáticas de articulação |
| REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS | O produto midiático usa meios específicos, tanto para se referir a um trabalho individual produzido em outra mídia, quanto para se referir a uma submídia específica. Ao invés de combinar diferentes mídias, o produto midiático tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de uma outra mídia convencionalmente distinta através do uso de seus próprios meios – mídia-específicos. Nesta categoria há somente a possibilidade de imitação e evocação |
| TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA | É o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia em outra mídia, de acordo com possibilidades materiais e convenções vigentes dessa nova mídia |

Tabela 1 - Categorias Intermidiáticas: Características particulares

Segundo as definições apresentadas na tabela acima, o fotolivro de Paulo Leminski e Jack Pires, pode ser classificado como (i) um caso de *combinação de mídias*, porque é resultado -- ou até mesmo o próprio processo de combinação de ao menos duas mídias convencionalmente distintas, *poesia verbal* e *fotografia*. O fotolivro, contudo, (ii) não pode ser classificado como um caso de *transposição midiática*, visto que o processo não é de transformação de uma mídia em outra -- poesia verbal em *Quarenta Clics* não funciona como uma simples legenda da fotografia, assim como a fotografia não é apenas ilustração da poesia verbal; (iii) nem pode ser considerado um caso de *referência intermidiática*, justamente por não respeitar o próprio conceito desta categoria -- *Quarenta Clics* combina, como já mencionamos, ao menos duas mídias diferentes.

O objeto de nossa pesquisa, portanto, pertence somente a categoria *combinação de mídias*, de Rajewsky. Tal categoria, ao ser analisada por Clüver (CLÜVER, 2006, p.19-20), recebe mais três subtipos classificatórios. Listamos, também em tabela (ver Tabela 2), e apresentamos em seguida suas aplicações no fotolivro:

| Subtipos de Combinação de Mídias | Características |
|--|--|
| MULTIMÍDIAS | Sistemas separáveis e separadamente coerentes compostos em mídias diferentes |
| MIXMÍDIAS | Contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto |
| INTERMÍDIAS / INTERSEMIÓTICOS | Recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou verbais, musicais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis |

Tabela 2 - Combinação de Mídias: Subtipos classificatórios

Quarenta Clics, de acordo com a categorização em subtipos proposta por Clüver, pertence a duas das três classes de configurações. Porque há ao menos duas mídias relacionadas, *poesia verbal* e *fotografia*, o fotolivro pode ser caracterizado como (i) um caso *multimídia* visto que *poesia verbal* e *fotografia* são “coerentes” quando interpretados isoladamente. Pelo mesmo motivo, pode também ser caracterizado como (ii) um caso *mixmídia*, visto que, ao mesmo tempo, as mídias perdem coerência⁷ quando interpretadas separadamente. Não pode ser considerado como (iii) um caso de *intermídia*, uma vez que a mídia *poema* e a mídia *foto* podem ser abordados um a um.

Por fim, entendemos que o aparato teórico utilizado para a construção dessa “história da intermedialidade”, e as diversas mudanças terminológicas propostas pelos teóricos mencionados, são um modelo para definir e descrever novos objetos de estudo que, até então, ficavam à margem das referências para novas pesquisas. Trata-se, especialmente, de um aparato que permite detalhar, estabelecendo comparações com fenômenos correlatos, a natureza dos fenômenos examinados. Assim, inserimos o *Quarenta Clics em Curitiba* no campo de estudo da intermedialidade, definindo o fenômeno e fazendo uso das classificações propostas pelos estudiosos, além de apresentarmos suas distinções.

⁷ O leitor deve atentar para um problema metodológico que não vamos enfrentar diretamente neste trabalho: definição de “coerência” da interpretação. Não poderemos detalhar tecnicamente, dada a enorme divergência encontrada entre os comentaristas. Para acessar uma bibliografia extensa sobre este problema, ver Clüver (2006, 2011).

2.2 FENÔMENOS INTERMIDIÁTICOS

Nesta seção fazemos uma exemplificação de fenômenos intermediáticos, aplicada às definições das categorias apresentadas anteriormente. Há, ao longo da história, inúmeros exemplos de acontecimentos e eventos intermediáticos e vamos destacar alguns. Assim como acontece com o fotolivro *Quarenta Clics em Curitiba*, as obras aqui listadas com frequência pertencem a mais de uma categoria de intermedialidade, reforçando a ideia de que as categorias são complementares e não excludentes.

Um exemplo de intermedialidade é a *Nritya* (Figura 1), uma dança clássica indiana, que tem por objetivo contar histórias dos deuses da mitologia hindu (ver CHATERJEE, 2013). As histórias são contadas através da expressão dos rostos, mãos e corpo das dançarinas. A dança abrange vários elementos como cenografia, teatro, maquiagem, música clássica, mímicas, figurinos, sentimentos e emoções, reunidos em texto escrito em sanscrito, o *Natya Shastra*, em trinta e seis capítulos compostos de seis mil sutras ou versos (ver MOTA, 2006).



Figura 1 - Exemplo de Intermedialidade: Nritya

Nritya pode ser classificada como um caso de *combinação de mídias*, por conter mais de duas mídias relacionadas, conforme descrito por Rajewsky (2005) (ver Tabela 1), e como um caso de *multimídia*, *mixmídia* e *intermídia*, segundo definições de Clüver (2006) (ver Tabela 2). Ela pode ser considerada, também, como um caso de *referência intermediática* (ver Tabela 1), por evocar elementos de uma mídia convencionalmente distinta -- evoca o texto histórico, através do uso de seus próprios meios; e como um caso de *transposição midiática*

(ver Tabela 1), porque transforma um texto concebido para uma mídia em uma outra mídia, ou seja, transforma o texto escrito em sanscrito, em apresentação de dança.



Figura 2 - Exemplo de Intermidialidade: Teatro Nô

O teatro *Nô*, ou *Noh*, (Figura 2) pode ser classificado como fenômeno de intermidialidade, já que combina canto, pantomima, música e poesia, em uma forma clássica de teatro profissional japonês (ver KUSANO, 2013). Executado desde o século XIV, é uma evolução de outras formas teatrais japonesas, aristocráticas e populares.

Seguindo as categorias de Rajewsky (2005), ele pode ser considerado um caso de *combinação de mídias*, por relacionar mais de duas mídias distintas (ver Tabela 1); podendo ser incluído nos três subtipos classificatórios de Clüver (2006) (ver Tabela 2). Pode também ser classificado como um caso de *referência intermediária* (ver Tabela 1), por evocar formas teatrais japonesas anteriores, através do uso de seus próprios meios. Contudo, não pode ser considerado um caso de *transposição midiática* (ver Tabela 1) porque não observamos a transformação de uma mídia em outra.



Figura 3 - Exemplo de Intermidialidade: Literatura de cordel

A literatura de cordel (Figura 3) é outro exemplo de fenômeno intermediário. O gênero literário popular é uma mistura de prosa, xilogravura e imagem, que nasceu de relatos orais e se popularizou no formato impresso. É considerado um complexo caso de *combinação de mídias*, por conter mais de duas mídias relacionadas (ver Tabela 1). Porém, satisfaz somente dois dos três subtipos classificatórios propostos por Clüver (ver Tabela 2): como suas mídias perdem coerência se analisadas separadamente, ou seja, imagem, xilogravura e prosa não alcançam autosuficiência fora do contexto específico, o cordel não pode ser considerado um exemplo de *multimídia*, sendo somente *mixmídia* e *intermídia*.

Porque é um fenômeno extraído da “oralidade” pode ser considerado um caso de *referência intermediária* e *transposição midiática* (ver Tabela 1). Como evoca elementos de uma mídia convencionalmente distinta -- relatos orais -- através do uso de seus próprios meios, é um caso de *referência intermediária*. Por transformar obras de uma mídia para outra -- do oral para o escrito -- é um caso de *transposição midiática*.

VVVVVVVVVV
 VVVVVVVVVE
 VVVVVVVVEL
 VVVVVVVELO
 VVVVVVELO
 VVVVVELOCI
 VVVVELOCID
 VVVELOCIDA
 VVELOCIDAD
 VELOCIDADE

Figura 4 - Exemplo de Intermidialidade: Poema Concreto

O poema concreto (Figura 4) é uma poesia de caráter experimental, que procura estruturar o texto poético escrito a partir do espaço do seu suporte, buscando a superação do verso como unidade rítmico-formal (ver PIGNATARI, CAMPOS & CAMPOS, 2006) e, desse modo, pode ser considerada um caso de intermidialidade. Conforme as classificações intermediáticas, o caráter verbivocovisual (verbal-vocal-visual) da poesia concreta faz dela um exemplo de *combinação de mídias* (ver Tabela 1) -- sobretudo *intermídia* (ver Tabela 2), visto que recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou verbais, musicais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis.

Porque é um fenômeno exploratório de diversos recursos semióticos, é também considerado um caso de *referência intermediática e transposição midiática* (ver Tabela 1), uma vez que evoca, frequentemente, elementos de mídias convencionalmente distintas através do uso de seus próprios meios, e transforma uma mídia em outra, buscando por correspondências entre os signos dessas mídias.

São diversos os exemplos de fenômenos intermediáticos. Embalagens que remetem a determinados contextos específicos, óperas, histórias em quadrinhos, livros que foram adaptados para novelas e filmes, e livros que exploram formatos variados, agrupando diversos tipos de mídias, como é o caso dos fotolivros e livros de artistas.

2.3 FOTOLIVRO COMO FENÔMENO INTERMIDIÁTICO

Considerado um fenômeno intermediário, o fotolivro é definido como uma complexa rede “de relações entre fotografias, textos e outros materiais visuais” (FERNÁNDEZ, 2011, p.16). Fruto de experimentos que fizeram “parte de importantes inovações literárias do século XX” (SILVA, 2013, p.8), os *fotolivros de literatura* aparecem cerca de cem anos após a invenção do daguerreótipo⁸, quando a “fotografia deu um golpe mortal nos velhos modos de expressão, tanto na pintura como na poesia” (BRETON in MICHELI, 2008, p.157). Porém, foi somente nas últimas décadas, que os fotolivros tornaram-se alvo da atenção de pesquisadores, como Fernández (2011, p.11) e Shannon (2010, p.60).

Tornar-se “alvo” não significa afirmar que são inúmeros os trabalhos críticos e de análise. Ao contrário, são escassas as investigações dedicadas ao fenômeno como um todo, compreendendo-o como processo intermediário, diferentemente do que ocorre com “trabalhos dedicados ao estudo da imagem fotográfica e/ou de fotografias individuais” (FERNÁNDEZ, 2011, p.11). Apesar de raros, os textos acadêmicos e críticos que abordam o fotolivro normalmente o fazem de modo a explicitar seu caráter intermediário. Tais abordagens, mesmo as que não são baseadas nos estudos da intermedialidade, evidenciam o aspecto multifacetado e a participação de mais de uma mídia no desenvolvimento das obras (FERNÁNDEZ, 2011; SHANNON, 2010; PARR e BADGER, 2014, 2006, 2004).

No Brasil, as experiências com fotolivros de literatura ocorrem especialmente a partir da década de 1960, período que coincide com a expansão da fotografia no país. Organizada e apresentada como signo do cotidiano de São Paulo nos anos 1960, a antologia de poemas urbanos de Guilherme de Almeida, um dos precursores do haikai⁹ no Brasil (FERRAZ, 2015), divide o mesmo espaço de leitura com as fotografias de Eduardo Ayosa. *Rua* (ALMEIDA, 1961) está entre os primeiros fotolivros de literatura produzidos no Brasil (FERNÁNDEZ, 2011, p.62). Publicado cerca de 40 anos após a Semana de 22, movimento do qual Almeida fez parte, o fotolivro retoma temas modernistas. Na obra, os poemas são impressos lado-a-lado com as imagens fotográficas frequentemente alteradas, parcialmente desfocadas e com contrastes de cenas inesperadas, capturadas nos espaços públicos de São Paulo.

⁸ Tecnologia que permitiu a fixação da imagem através da luz em placa metálica, apresentada à Academia de Ciências da França em 1839, por Louis Jacques Mandé Daguerre (FONSECA e SOUSA, 2008, p.149).

⁹ Sobre a grafia do termo, utilizamos nesta dissertação o termo abrigado, haikai, porém segundo Paulo Leminski: “haikai, haiku ou hokku, como queiram” (LEMINSKI, 1983, p.42).

Paranóia, de Roberto Piva e Wesley Duke Lee (1963), é outro importante fotolivro de literatura, movendo-se entre “arte e loucura, poesia e marginalidade” (WEINTRAUB, 2000, p.1). Se em *Rua* é apresentado o cotidiano de São Paulo, em *Paranóia*, a cidade converte-se em caos e alucinação (DOBAL, 2011, p.2). Além de contemporâneos, esses dois fotolivros têm em comum, com *Quarenta Clics em Curitiba*, a cidade como tema. Na obra de Leminski, como veremos, o observador/leitor depara-se com uma Curitiba descentralizada. *Paranóia* é feito de poemas criados a partir do método *paranóico-crítico* de Salvador Dalí (ver WEINTRAUB, 2000, p.1). Setenta e seis fotografias, em preto e branco, resultam da abordagem de Lee sobre a poesia de Piva, deslocando-se por São Paulo.

Outro importante fotolivro deste período é *O Mergulhador*, de Vinícius de Moraes e do fotógrafo Pedro de Moraes (1968). Considerado um fotolivro de “elegância poucas vezes vista” (FERNÁNDEZ, 2011, p.73), *O Mergulhador* relaciona poemas já publicados por Vinícius de Moraes a fotos selecionadas por Pedro de Moraes. Impressas entre o título e o corpo de cada poema, as imagens relacionadas aos textos são o resultado de manipulações feitas nos negativos e nas próprias fotos, como recortes e ampliações.

Na mesma década em que são realizados *Rua*, *Paranóia* e *O Mergulhador*, Maureen Bisilliat publica *À João Guimarães Rosa* (1969). O fotolivro reúne fotografias capturadas nas viagens da artista por Minas, descritas por Fernández (2011, p.74) como “imagens literárias”, e dispostas entre trechos do *Grande sertão: veredas* de várias maneiras, incluindo notas de rodapé. A combinação de textos literários e imagens fotográficas reaparece em outras obras de Bisilliat, que publicou fotolivros de literatura com textos de João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Euclides da Cunha, Jorge Amado e Adélia Prado. *À João Guimarães Rosa* particulariza-se pela relação entre escrita e fotografia que, embora nem sempre bem assimilado pela crítica em razão da “literariedade” (FERNÁNDEZ, 2011, p.74), apresenta-se como uma leitura crítica *poético-visual* (RAMOS, 2013, p.33) da obra de Rosa. O fotolivro assemelha-se a uma experiência de ficção literária vivida por meio de “recortes do real” (KOSSOY, 2000, p.29-31). Se nos anos 1960 as principais experimentações foram publicadas em livros tradicionais, com páginas dispostas em sequências e presas umas as outras em um dos lados, nos anos 1970 o livro passa a ser explorado como objeto. A relação intermediária, além daquelas que envolvem a materialidade da fotografia e do texto verbal, passa a depender da manipulação do livro como um objeto sensível. *O Domador de Boca*, publicado no Brasil em 1978, é resultado da parceria entre de Ivald Granato, Ulises Carrión, Julio Abe Wakahara e Massao Ohno. A performance homônima de Granato foi apresentada

pela primeira vez em 1976, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, em São Paulo, e foi depois repetida e fotografada por Julio Abe Wakahara. O ensaio fotográfico originou o poema de um só verso (“Ivald Granato is the boa”), de Ulises Carrión. Segundo Fernández (2011, p.137), “Massao Ohno editou um livro de artista com as fotos de Wakahara nas páginas ímpares e as variações datilografadas do poema de Carrión nas pares”. O fotolivro é composto de trinta e duas páginas das quais treze são transparências de celofane com adesivos circulares coloridos que intercalam poema e fotografia. Trata-se de uma tentativa de “recriação” da performance: quando manipuladas sobre as fotos, as páginas transparentes, e os círculos adesivados, atuam como signo das ações do artista, que grita, come e vomita durante a performance.

Entre as obras contemporâneas, um bom exemplo é o fotolivro *ET EU TU* (XAVIER e ANTUNES, 2003) no qual os poemas são impressos sobre parte das cento e trinta e sete fotografias e foto-montagens das quais resultam. Os textos são uma “transmutação” (JAKOBSON, 2007, p.63) das imagens da artista Marcia Xavier, feitos por Arnaldo Antunes. Como *O Domador de Boca* e *Quarenta Clics*, a obra é materializada em um livro-objeto (veremos definição na seção a seguir), incluindo fôlderes desdobráveis e transparências.

2.4 LIVRO DE ARTISTA

Quarenta Clics em Curitiba pode ser considerado um exemplo de *livro de artista*? Mesmo não sendo nosso objetivo, neste trabalho, propor uma análise detalhada ou uma terminologia conclusiva sobre as fronteiras definidoras do livro comum e do livro de artista, devemos considerar o contexto em que o tema foi trabalhado e pensado sistematicamente.

Julio Plaza (1982) distingue o livro comum, ou, como ele nomeia, livro artístico, do livro de artista, e o autor de livros comuns, ou autor de textos, do artista de livros. Para Plaza, o livro artístico “é um volume no espaço, uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente” (PLAZA, 1982, s.p.). Para o autor, o livro comum é “uma sequência de momentos” (PLAZA, 1982, s.p.) e o livro de artista, por sua vez, “é criado como um objeto de design, visto que o autor se preocupa tanto com o ‘conteúdo’ quanto com a forma e faz desta uma forma-significante” (PLAZA, 1982, s.p.). Quanto aos seus autores, Plaza sugere que, “enquanto o autor de textos tem uma atitude passiva em relação ao livro, o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo total de produção” (PLAZA, 1982, s.p.).

De acordo com Britto (2009, p.134), “o livro de artista seguiu o desejo das atitudes artísticas dos anos 1960 e 1970 de ampliar e buscar novos caminhos para a arte, questionando os espaços expositivos convencionais e propondo aos espectadores experiências estéticas sinestésicas que rompiam com uma contemplação restrita à visualidade vinculada aos espaços consagrados das galerias e museus”. Segundo pesquisadores e estudiosos, é justamente no momento em que artistas se apropriam “do livro com foco artístico de maneira consciente” (SILVEIRA, 2001; DRUCKER, 1995) que surgem publicações que vão consolidar esta prática como uma categoria das artes visuais.

Para Lampert (2015, s.p.), “o livro de artista é um objeto que causa estranheza tanto no campo da arte quanto no da bibliologia, pois não se enquadra nas normas tradicionais de nenhum deles”. Segundo Riva Castleman, autora do livro *A Century of Artists Books*¹⁰, o livro de artista aparece como “a obra do artista cujo imaginário, mais do que estar submetido ao texto, supera-o, por traduzi-lo dentro de uma linguagem que tem mais significados do que as palavras sozinhas podem transmitir” (CASTLEMAN, Riva *apud* SILVEIRA, 2001, p.36).

É complexa a tarefa de definir um marco cronológico para o surgimento do livro como um objeto de arte. Considerado um livro-objeto, a obra de Duchamp, a *Caixa Verde* (Figura 5), datada de 1934, “figura como um marco histórico que engendra o que viria a ser chamado Livro de Artista Contemporâneo” (CASTLEMAN, 1994; DRUCKER, 1995; SILVEIRA, 2001). Contendo imagens e anotações que indicam pistas para a decodificação da obra *O Grande Vidro, ou: A Noiva Despida por Celibatários* (1915-1923), este livro-objeto sinaliza a profusão de relações entre o formato livro e as artes visuais, a partir dos anos 1950-1960 na arte ocidental.

¹⁰ Tradução nossa: Um século de Livros de Artista.



Figura 5 - Exemplo de livro de artista: Marcel Duchamp, Caixa Verde (1934)

Outro exemplo é o primeiro livro do americano Ed Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, 1962 (Figuras 6 e 7) -- vinte e seis imagens de postos de gasolina que se encontram entre as cidades de Los Angeles e Oklahoma, nos Estados Unidos. Para o autor, a “neutralidade da peça é ponto central do trabalho” (RUSCHA *apud* GODFREY, 1998, p.97). Ele declara: “minhas fotos são coletâneas de fatos. Meu livro pode ser considerado uma coleção de *ready mades*” (RUSCHA *apud* GODFREY, 1998, p.97). Segundo Lampert, esta obra é especialmente interessante por permitir “fazer um elo entre as teorias do livro de artista e do fotolivro já que ambas se referem recorrentemente a ele como marco, embora, de certa forma, levando em consideração aspectos distintos” (LAMPERT, 2015).

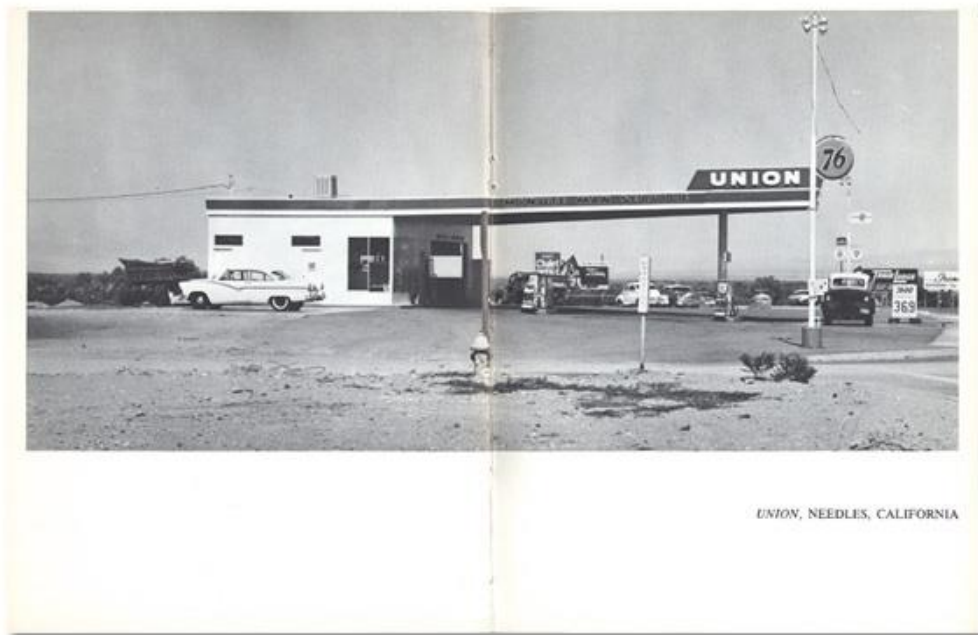


Figura 6 - Exemplo de livro de artista: Ed Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations* (1962)



Figura 7 - Exemplo de livro de artista: Ed Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations* (1962)

Também em meados da década de 1960, o grupo *Fluxus*, na tentativa de enfrentar o mercado de arte e suas ações institucionais, elabora caixas (Figura 8) para difundir de maneira democrática suas ideias e ações. Para Panek (2005, p.7), “essas caixas Fluxus são espaço de exposição experimental das obras de seus artistas, tal como a caixa ou a maleta de Duchamp:

se os últimos apresentavam documentações ou reproduções de suas obras, os artistas Fluxus utilizaram-se de originais, materiais industriais retirados do cotidiano”.



Figura 8 - Exemplo de livro de artista: Grupo Fluxus, Caixas Fluxus (1960)

Algumas questões formuladas pelas obras de Duchamp, Fluxus, Ed Ruscha constituem o cerne dos livros de artista. No Brasil, encontramos experiências importantes com livros de artistas. Julio Plaza, Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos foram alguns dos principais autores a trabalhar na combinação entre poesia verbal e artes visuais. Panek (2006, p.1) explica os exemplos brasileiros:

A afirmação do livro como objeto de arte, no caso brasileiro, apresenta-se sob forte influência da prosa visual. Aparece também na forma de colaboração entre artistas e poetas concretos e neoconcretos entre as décadas de cinquenta e sessenta. Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos tiveram grande participação nesses anos, não só em relação à poesia, mas também nas artes plásticas. O livro de artista é trabalhado, a partir desse momento, entre as fronteiras da literatura e das artes visuais. E assim, desenvolve um processo de maneira muito peculiar a fim de explorar a palavra como elemento visual (PANEK, 2006, p.1).

O livro-poema *Poemóbiles* (1974) (Figura 9), de Julio Plaza e Augusto de Campos, e o livro-poema *Poética/Política* (1977), de Julio Plaza, são exemplos de trabalhos de artistas-poetas. Para Plaza, “a criação do livro como forma de arte comporta um distanciamento

crítico em relação ao livro tradicional; contestando-o recria-se a tradição em tradução criativa, fazendo surgir novas configurações e formas de leitura” (PLAZA, 1982, s.p.).

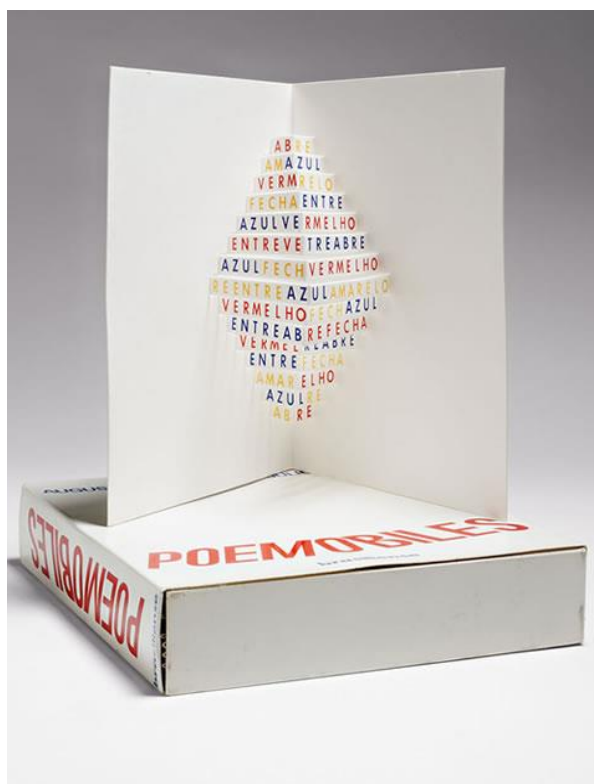


Figura 9 - Exemplo de livro de artista: Augusto de Campos e Julio Plaza, Poemóviles (1974)

No ensaio de 1988, intitulado *O livro de artista: da ilustração ao objeto*, Fabris elenca uma série de artistas brasileiros, e ressalta suas intenções com a subversão do uso comum dos livros:

A expressão política (Santiago, Bruscky, Plaza, Ishikawa, Artur Matuck), a reflexão sobre a arte (Anna Bella Geiger, Maria Luiza Saddi, Rute Gusmão, Regina Silveira, Essila Paraíso, Carmela Gross, Antonio Dias, Regina Vater), o registro de performances (Greta, Granato), a visão feminista (Anésia Pacheco Chaves, Mary Dritschel), as pesquisas semântico-semiológicas (Mira Schendel, Plaza, Regina Silveira, Gerty Saruê, Lizárraga), as experiências com xerox (Aloísio Magalhães, Krasniansky, Hudinilson Jr., Brancatelli, Mário Ramiro, Rafael França, Christello), as sequências narrativas (Diana Domingues, Vallauri, Léon Ferrari, Fervenza, Otacílio Camilo), as pesquisas de poesia visual (Edgar Braga, Villari Hermann, Walter Silveira, Bonvicino, Lenora de Barros) vêm enriquecer um panorama que, no fim da década de 60, fora caracterizado pelos registros reflexivos de Barrio, próximos da poética da *arte povera*. (FABRIS *apud* SILVEIRA, 2001, p.66-67).

Sobre as definições sobre *livro* e *livro de artista*, segundo Silveira, não podemos deixar de citar “o mais influente nome, definidor dos principais pontos para definição do problema -- livro de artista, ora propondo parâmetros, ora construindo paradigmas, Clive Phillpot” (SILVEIRA, 2008, p.45). O crítico de arte, ao longo dos anos 1980, com esforço de

clareza, reuniu conceitos e definições sobre tipos de livros¹¹. Phillipot foi o coordenador do grupo de artigos e, na capa deste exemplar, ao invés de uma previsível ilustração, foi impressa a transcrição dos conceitos de *book*, *art book*, *artist's book*, *book art*, *bookwork* e *book object*. São eles (Tabela 3):

| TIPO DE LIVRO | DEFINIÇÃO |
|---|--|
| BOOK / LIVRO | Reunião de folhas em branco e/ou com impressão, normalmente mantidas juntas ao longo de uma borda e aparadas nas outras bordas para formar uma única série de folhas uniformes |
| ART BOOK / LIVRO DE ARTE | Livro em que a arte ou o artista é o tema |
| ARTIST'S BOOK / LIVRO DE ARTISTA | Livro em que o artista é o autor |
| BOOK ART / ARTE DO LIVRO | Arte que emprega a forma do livro |
| BOOK WORK / LIVRO-OBRA | Trabalho de arte dependente da estrutura do livro |
| BOOK OBJECT / LIVRO-OBJETO | Objeto de arte que faz alusão à forma de um livro |

Tabela 3 - Definições de Phillipot: Tipos de livros

De acordo com a tabela acima (Tabela 3), podemos classificar o *Quarenta Clics* em três, das seis definições apresentadas. Ele é um *livro-objeto*, porque a caixa nas quais suas lâminas são guardadas tem o formato de um livro; um *livro-obra*, visto que o trabalho dos autores é dependente desta estrutura de livro; e um *livro de artista*, uma vez que os artistas, poeta e fotógrafo, são os autores.

Na tabela a seguir (Tabela 4), proposta por Plaza, também datada de 1982, observamos uma espécie de compilação da tipologia de livros de artistas nos séculos XIX e XX. O autor pretendeu “reunir todas as categorias de livros encontradas” (PLAZA, 1982, s.p.). O quadro, na leitura horizontal, nos dá os paradigmas característicos do livro: autor, tipo de linguagem, intenção na criação. Já na leitura vertical, nos dá o sintagma livro. No primeiro grupo aparecem: livro ilustrado, poema-livro, livro-poema, livro-obra ou livro-objeto e no grupo imediatamente próximo, vemos: livro conceitual, livro-documento. Vemos o livro intermídia, como aquele que possui um caráter de atrito e polifonia intersemiótica.

¹¹ Em dezembro de 1982, *Art Documentation*, o boletim da Sociedade das Bibliotecas de Arte da América do Norte (Art Libraries Society of North America), dedicou seu número ao esclarecimento do assunto (SILVEIRA, 2008, p.47).

| | livro ilustrado | poema-livro | livro-poema livro-obra livro-objeto | livro conceitual | livro documento | livro intermídia |
|---|---|---|--|---|--|--|
| livro: volume no espaço ESTRUTURA espaço-temporal | - suporte passivo | - informação pode ser disposta em outros meios ou suportes - espaço temporalizado, poesia espacial | - suporte significativo como objeto espacial - isomorfia espaço-temporal | - suporte passivo - discurso temporal | - suporte passivo - discurso temporal | - intersuportes - discurso espacial |
| LINGUAGEM verbal e não-verbal | - tradução de um discurso para outro - paralelismo, ilustração e significado arbitrário | - publicação em forma de livro como forma mais adequada | - isomorfia suporte informação | - registro de pensamento e ideias - pesquisa sobre linguagem - pesquisa sobre objetos do pensamento | - registro de eventos - acontecimento de existência temporal precária - livro como memória | - atrito intersemiótico - intermeios - multimídia |
| CRITÉRIOS | - montagem semântica: escrita visual em relação de tradução de sentido e significado - montagem pragmática ou bricolagem | - montagem semântica - montagem sintética - escrita visual com tendência à simultaneidade | - montagem sintática - escrita visual analógico-sintético-ideogrâmico-espaço-temporal | - linguagem pragmática - escrita visual - ilustração | - linguagem pragmática - narrativa visual - ilustração | - intertextual - todos os tipos de intercódigos polifônicos - montagem |
| ARTES tipografia gráfica desenho pintura foto literatura escultura objeto poesia | - discurso verbal ilustrado com códigos artísticos: desenhos, pintura, colagem, tipografia | - tendência ao desenho espacial-plástico | - ideogrâmico e pictórico | - inter disciplinar e antropologia - linguística filosofia ciência | - fotografia desenho documentação informação diagramas | - todas as possíveis |
| EXEMPLOS | - Alice no país das maravilhas | - Um lance de dados - Poetamenos | - A ave - Aumente sua renda | - Art Language | - Catálogo sobre grafitis | - Caixa Preta |
| AUTORES | - Lewis Carrol | - Mallarmé - Augusto de Campos | - Wladimir Dias - Ronaldo Azeredo | - Grupo Fluxus | - Joseph Beuys | - Octavio Paz |

Tabela 4 - Definições de Julio Plaza: Tipos de Livro de Artista

A seção seguinte está relacionada à discussão sobre as fronteiras entre os campos *livro de artista* e *fotolivro*.

2.5 LIVRO DE ARTISTA OU FOTOLIVRO?

A questão de Lampert (2015, s.p.) é também a nossa: “Haveria, de fato, alguma diferença intrínseca e significativa nos campos *livro de artista* e *fotolivro*? Onde começa um e termina outro? Não estaríamos, no fundo, falando da mesma coisa, apenas a partir de referenciais teóricos e históricos diferentes?”. Na seção anterior (Livro de Artista), vimos algumas definições para o termo *livro de artista* e citamos autores que abordam este tópico. Faremos da mesma forma nesta seção.

Segundo Parr e Badger (2004), fotolivro é o veículo mais efetivo para apresentar um trabalho de fotografia e mostrar a visão do autor para uma audiência de massa. Shannon (2010) reforça o caráter portátil e durável do fotolivro, e a possibilidade da redescoberta desses exemplares em outros períodos, reforçando as vantagens do formato, também como veículo. Boom e Prins (1989) apresentam outro conceito para fotolivro: “um fotolivro é uma forma autônoma de arte, comparável com a escultura, com uma peça de teatro, com um filme. As fotografias perdem as características fotográficas delas mesmas e se tornam partes de um todo traduzido em tinta impressa, num evento dramático chamado livro” (BOOM e PRINS, 1989, p.12). De acordo com esta última definição, o fotolivro passa, então, a ser entendido como uma obra em si e, nesse caso, o conceito se entrelaça com o que Silveira (2008) sugere para o termo *livro de artista*.

Nesse sentido, existe somente uma diferenciação no que diz respeito ao campo do qual tal nomenclatura foi extraída: “quem vem da arte, chamará a obra de livro de artista, quem vem da fotografia, de fotolivro. Alguns se tornarão tão fronteiriços que talvez seja difícil estabelecer qualquer denominação” (LAMPERT, 2015, s.p.).

A partir destas definições é notável que, apesar das distintas origens e práticas diversas, as aproximações entre *livro de artista* e *fotolivro* aumentam, e tendem a convergir. As fronteiras estão cada vez mais incertas e misturam-se na medida em que as publicações ganham mais espaço. Porém, como afirma Lampert,

sutis diferenças continuarão a existir. Nem todo livro de artista se tornará fotolivro, já que nem sempre são produzidos a partir de um trabalho fotográfico. Nem todo fotolivro será um livro de artista, pois formatos menos autorais seguirão sendo mais coerentes para determinados projetos. Mas acredito profundamente que a saudável expansão dos conceitos abrirá cada vez mais caminhos para criações além dos padrões estabelecidos (LAMPERT, 2015, s.p.).

3 SEMIOSE E SEMIÓTICA, OU TEORIA GERAL DOS SIGNOS

Semiose é distinto de semiótica. Conforme define Eco (2004), a semiose é um fenômeno e a semiótica é um enunciado teórico sobre fenômenos semióticos, ou semiósicos. Para Fontanari (2013, p.114),

o termo “semiologia” está a serviço dos objetos linguísticos fortemente marcados pela tradição dos estudos de Ferdinand Saussure (1857-1913), ao passo que a “semiótica” estaria para aqueles não linguísticos, vinculados, sobretudo, à tradição anglo-saxã, que tem como figura-mestre Charles Senders Peirce (1839-1914). De maneira geral, para ambas as ciências, é o signo que importa em meio a esse jogo de nomenclatura, como elemento produtor de semiose, processo inerente ao ser humano e no qual se estabelece uma relação entre o signo, o seu objeto (conteúdo) e a sua interpretação.

C.S.Peirce definiu semiose como um “processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete (CP 5.484)”. Basicamente, para o lógico norte-americano, fundador da Semiótica, a semiose pode ser explicada como uma relação triádica irreduzível entre três termos, ou “uma ação, ou influência, que é, ou envolve, a cooperação de três sujeitos: um signo, seu objeto, e seu interpretante (EP 2:411). Isto significa afirmar que existe uma influência tri-relativa (S-O-I) que não pode ser decomposta em relações mais simples, por exemplo diádicas. Assim, o efeito produzido no intérprete acontece quando, e somente quando, estão relacionados signo, objeto e interpretante (EP 2:411). É esta noção de semiose o foco central de sua Semiótica (ATKIN, 2016). De forma gráfica e esquemática, a tríade peirceana pode ser representada da seguinte maneira:

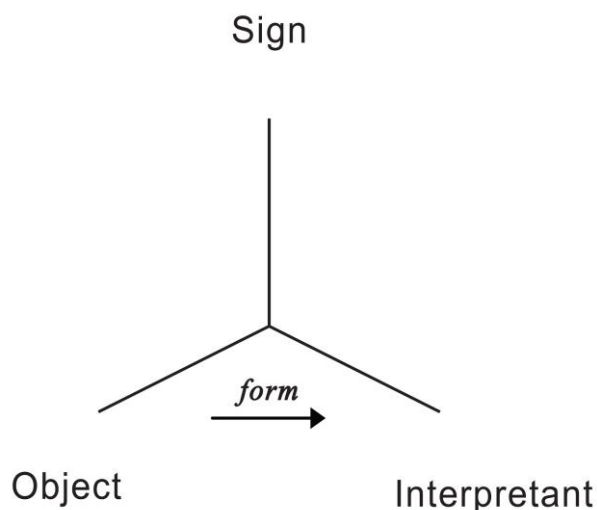


Figura 10 - Esquema Triádico de Peirce: S-O-I

O signo é na Semiótica um primitivo explanatório fundamental. Segundo Peirce (MS 634: 18), o “signo é uma classe que inclui pinturas, sintomas, palavras, sentenças, livros, bibliotecas, sinais, ordens de comando, microscópios, representações legislativas, concertos musicais, performances”. É o elemento do qual “a mente de um intérprete pode conhecer, modificar ou ampliar seu entendimento de algo” (MUCELIN & BELLINI, 2013, p.62). De acordo com Queiroz (2004, p.21), Peirce desenvolveu “um sofisticado modelo de signo como processo, ação, relação, tendo construído elaboradas divisões de signos para descrever esses processos”.

Peirce também definiu o signo como um meio para a comunicação de um hábito, que podemos descrever como uma “regra de ação” ou “regularidade”, e estão incorporados no objeto que o signo representa, de tal modo a “constrangir”, ou restringir, o comportamento do intérprete ou do sistema interpretativo (DE TIENNE, 2003; HULSWITT, 2001; BERGMAN, 2000).

O que é comunicado a partir do objeto, por meio do signo, para um intérprete, é o fato de que “alguma coisa deveria acontecer” sob certas condições. Sobre a natureza do objeto, também há uma variada morfologia e ele pode ser uma entidade, física ou abstrata, um sistema ou um processo, real ou imaginário, concebível ou inconcebível, como são, por exemplo, certas entidades e estruturas lógicas e matemáticas. Em nossas análises, ficará mais claro como o objeto do signo pode ser representado.

Um signo intenta representar, em parte (pelo menos), um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma

mente, de tal modo que, de certa maneira, determina, naquela mente, algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediata é o objeto pode ser chamada de interpretante. (CP 6.347).

3.1 SEMIÓTICA PRAGMÁTICA DE C.S. PEIRCE E CLASSIFICAÇÃO DE SIGNOS

Uma parte importante da fundamentação teórica deste trabalho baseia-se na Semiótica, ou Teoria Geral dos Signos, de Peirce, especialmente em sua Gramática Especulativa e nas classificações sýgnicas. A importância desta teoria em nossa abordagem deve ser destacada: (i) porque estamos fazendo uma *análise de processos semióticos* do fotolivro, uma teoria geral dos signos que aborde fenômenos gerais de linguagem deve ser o caminho mais indicado; (ii) porque estamos analisando relações entre texto verbal e fotografia, uma teoria linguicêntrica, isto é, baseada nos estudos das línguas naturais, não parece pertinente. Como Peirce é reconhecidamente anti-linguicêntrico, e desenvolveu diversas classificações de signos (EP 2:289-99 e 478-91; FREADMAN, 2001), podemos aplicá-lo, sem impedimentos metodológicos, em estudos de diferentes sistemas, como é o caso desta pesquisa.

As classificações de Peirce permitem descrever a natureza de distintos processos semióticos, as relações entre processos de diferente natureza, e o impacto, ou efeito, que tais processos têm sobre os intérpretes. Para explicar a enorme variedade de formas e eventos semióticos que atuam sobre os intérpretes, Peirce sugeriu diversas classificações, ao longo de décadas de trabalho. O modelo de semiose e as classificações baseiam-se nas categorias fenomenológicas: “primeiridade, secundidade e terceiridade”.

Aproximadamente, as três categorias correspondem a ícones ou relações de similaridade, índices ou relações de contiguidade, e símbolos ou relações de lei, entre um signo e o objeto que ele representa para um intérprete. As categorias podem ser definidas como: primeiridade, o que é como é, sem referência a qualquer outra coisa; secundidade, o que é tal como é em relação com outra coisa, mas sem relação com qualquer terceira entidade; e terceiridade, o que é como é na medida em que é capaz de relacionar uma terceira entidade. A primeiridade é a categoria de indefinição, liberdade e originalidade, segundo Peirce (CP 1.25) “primeiridade é o modo de ser que consiste em seu sujeito de ser positivamente tal como ela é, independentemente de qualquer outra coisa. Isso só pode ser uma possibilidade”. A secundidade é a categoria de reação, a oposição, a diferenciação, “de um modo geral a secundidade genuína consiste em uma coisa agindo sobre o outro, ação bruta [...]. Eu

considero a ideia de qualquer relação diádica não envolvendo qualquer terceiro como um ideia de secundidade” (CP 8.330). A terceiridade (ou relação triádica) é a categoria da mediação, hábito, “generalidade e conceituação ou cognição” (CP 1.340)¹². Vamos, nas próximas seções, descrever, separadamente, as noções de ícone -- e suas subdivisões -- índice e símbolo.

3.1.1 Ícones

O ícone é definido por Peirce como um signo que baseia-se em relações de similaridade (CP 2.276), ou analogia (CP 1.369), desconsiderando qualquer correlação espaço-tempo que o signo possa ter com o objeto representado (CP 5.73). Em outras palavras, “um ícone é um signo que se refere ao objeto que denota meramente por virtude de seus próprios caracteres, que ele possui, seu objeto realmente exista ou não” (CP 2.247).

Quando dizemos que um signo é um ícone de seu objeto, estamos dizendo que este signo compartilha certas propriedades ou qualidades que este objeto possui e, desse modo, podemos afirmar que ele é uma qualidade de seu objeto (CP 2.276). Isto é, ele é uma qualidade que funciona como signo de seu objeto, e ao mesmo tempo é dependente de suas próprias qualidades. São as qualidades pertencentes ao signo que determinam sua interpretação como ícone, de tal forma que qualquer objeto que tenha qualidades similares pode ser interpretado como seu objeto. Assim, o signo icônico pode ser substituído por seu objeto, ao menos com relação a tais propriedades ou qualidades consideradas. Neste caso, signo e objeto são similares, em certos aspectos observados. Segundo Peirce, “ícones são tão completamente substituídos por seus objetos que dificilmente podem ser distinguido deles” (CP 3.362).

O ícone não é apenas o único tipo de signo que envolve uma apresentação direta das qualidades que pertencem ao seu objeto, mas é o único signo por meio do qual, por observação, é possível descobrir algo sobre seu objeto. Esta definição distingue o ícone de qualquer versão psicológica: não importa se signo e objeto, à primeira vista, pareçam semelhantes, o critério decisivo de iconicidade está na possibilidade de manipulá-lo para que uma nova informação apareça. O que podemos inferir, de forma bem esquemática é que se um signo for signo de um objeto em virtude de uma qualidade que este signo e este objeto

¹² Para uma abordagem mais detalhada das categorias, ver Hookway (2005).

compartilham (CP 2.248), então este signo é ícone deste objeto. Se um signo é ícone de seu objeto, ele é uma qualidade que o objeto também possui (CP 2.276).

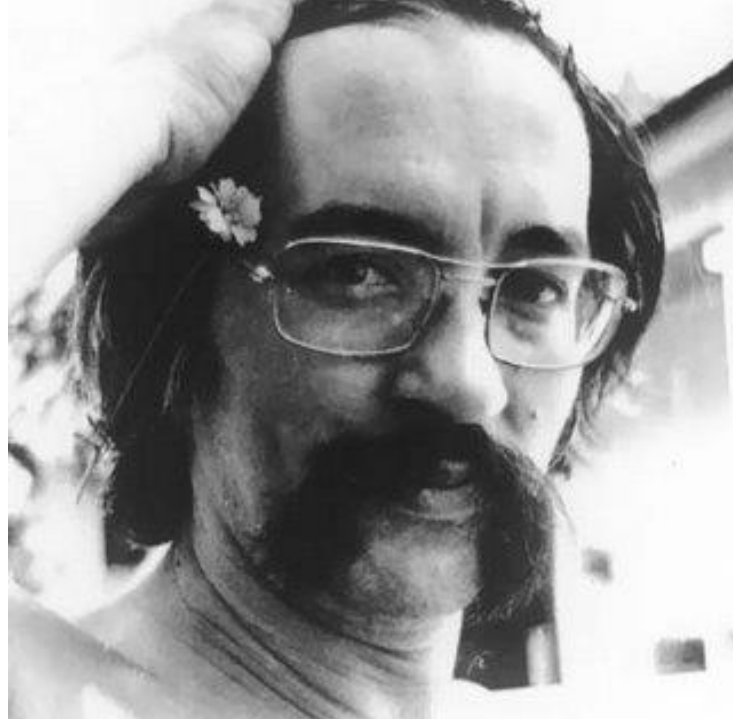


Figura 11 - Fotografia de Paulo Leminski



Figura 12 - Caricatura de Paulo Leminski

Notamos no exemplo acima, a representação por similaridade -- o desenho do bigode e do óculos (Figura 12), abaixo, representa a fotografia do poeta Paulo Leminski (Figura 11)

acima. Os aspectos semióticos, que possuem o bigode e o óculos, à direita, funcionam como representação icônica da foto do poeta, à esquerda. O desenho compartilha com a foto certas propriedades, ou qualidades visuais, relacionadas a constituição gráfica, dimensões relativas, propriedades cromáticas, entre outras, que ambas possuem. Vejamos outros dois exemplos:

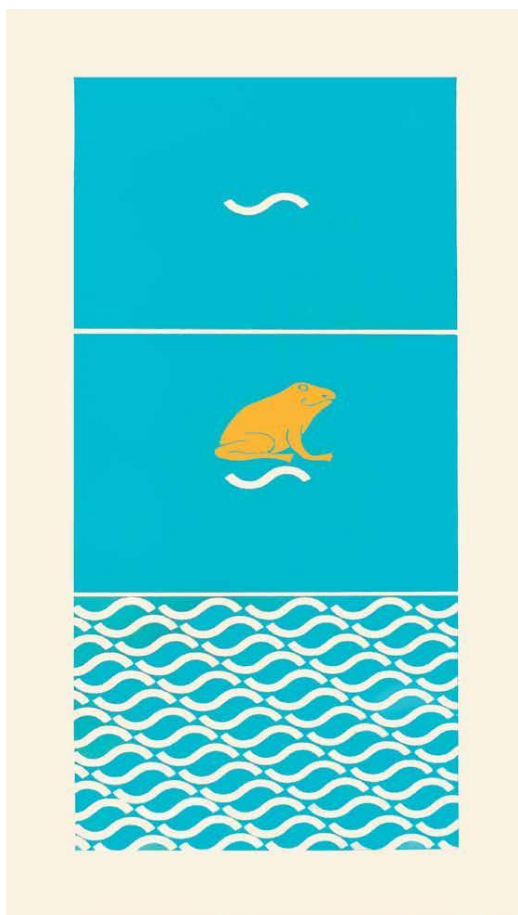


Figura 13 - Serigrafia de Julio Plaza: O Velho Tanque

A serigrafia de Julio Plaza, *O velho tanque* (Figura 13), é considerada uma tradução intersemiótica do haikai de Matsuo Bashô, *furu ike ya*¹³:

¹³ No Capítulo 4 desta dissertação apresentamos uma análise mais detalhada deste haikai de Matsuo Bashô, *furu ike ya*, além de uma seção dedicada ao gênero poético japonês.

VELHA
LAGOA

UMA RÃ
MERG ULHA
UMA RÃ

ÁGUÁGUA

Figura 14 - Tradução de Décio Pignatari: Haicai *Furu ike ya*, de Bashô

O haicai de Bashô, é traduzido por Pignatari (Figura 14) em três blocos de versos. O primeiro bloco apresenta um verso que remete à condição geral, a lagoa e sua calmaria: velha lagoa. O segundo bloco apresenta um verso que representa o salto da rã na lagoa: uma rã mergulha. No terceiro bloco, o desfecho do haicai, um verso que representa a água da lagoa após o salto: águaágua. Na serigrafia (Figura 13), Plaza utiliza um quadro em formato de retângulo vertical. Este retângulo é recortado horizontalmente pelo artista em três quadros menores, e dentro de cada quadro é traduzida uma linha do haicai. No primeiro quadro menor, uma imagem similar a uma onda, um “til” de cor branca, representa a lagoa, a primeira linha do haicai. No segundo quadro menor, Plaza acrescenta uma rã amarela em cima da imagem que representa a onda, representando o segundo verso do haicai. No terceiro quadro menor, representando a terceira linha do haicai, ele multiplica a imagem (o “til”) que representa a onda. Esta tradução intersemiótica pode ser considerada uma representação icônica do haicai japonês. Certos aspectos qualitativos atuam através de similaridade, ou através do compartilhamento de propriedades consideradas relevantes que ambos (poema e serigrafia) possuem.

Na próxima seção vamos examinar, mais cuidadosamente, uma importante sub-divisão do ícone -- imagem, diagrama, metáfora. Esta subdivisão permitirá descrever algumas relações entre poema e fotografia, no fotolivro. Tal subdivisão é estrategicamente importante na semiótica de Peirce, já que ícones “puros” possuem existência presumível apenas idealmente. Ícones observáveis, como estes que examinamos, são classificados por Peirce como hipóícones.

3.1.1.1 *Hipoícones*

Em 1903, Peirce fez uma distinção entre ícones, ou ícones puros, e signos icônicos, ou hipoicônicos, e introduziu uma divisão em imagens, diagramas e metáforas (FARIAS & QUEIROZ, 2006). De acordo com Peirce, hipoícones são ícones instanciados, que participam de relações sígnicas existentes, devido a algum tipo de semelhança que compartilham com seus objetos. A subdivisão, também triádica, foi criada segundo três processos relacionais analógicos: (i) as “qualidades” daquilo de que são feitos são similares, (ii) as “relações” entre suas partes constituintes são similares, (iii) os “significados” produzidos (efeitos interpretativos) são similares.

Hipoícones podem ser divididos de acordo com o modo de primeiridade dos quais eles participam. Aqueles que participam das qualidades simples [...] são imagens; aqueles que representam as relações, principalmente diádicas, ou assim consideradas, das partes de uma coisa por relações análogas em suas próprias peças, são diagramas; aqueles que representam o caráter representativo de um representamen representando um paralelismo em outra coisa, são metáforas. (CP 2.277).

No primeiro caso, são relacionadas “qualidades superficiais”, de modo que seus signos participam de qualidades simples, por exemplo, quando visuais, certa propriedade de reflectância dos materiais observados, certa tensão de superfície observada em certos materiais. Uma qualidade superficial ou simples pode ser definida “como algo que pode ser observado como uma unidade” (SAVAN, 1976, p.11), sem partes constituintes ou estrutura. São operações que realizamos com um tipo de ícone que Peirce chama de “imagem”. Uma imagem deve ser uma qualidade; a qualidade como tal, dissociada de qualquer outra coisa, sem relação com coisa alguma. É importante frisar que uma “imagem” não precisa ser necessariamente visual, podendo ser acústica, ou háptica. Pode-se dizer que trata-se de algo imediatamente percebido, indivisível e não estruturado.

O segundo caso está relacionado a operações com “diagramas”. Diagramas são a principal forma de adquirir e informar relações. O diagrama representa, através das relações entre suas partes, as relações que constituem as partes relacionadas do objeto que ele representa. O objeto do diagrama, portanto, é sempre uma relação. As partes relacionadas do diagrama representam as relações que constituem o objeto representado. Diferente da imagem que relaciona qualidades, o diagrama é um arranjo de partes relacionadas, e seu objeto só pode ser uma relação análoga. Em resumo, o diagrama é um ícone do objeto em termos das relações entre suas partes, mas o que o torna adequado para a experimentação é o fato de que

ele é construído através de relações inteligíveis -- “um diagrama é principalmente um ícone, e um ícone das relações inteligíveis” (CP 4,513).

No terceiro caso, os signos icônicos representam relações entre efeitos interpretativos, ou seja, são análogos os efeitos interpretativos produzidos por dois ou mais signos ou representações relacionados (CP 2.277). Diferente dos diagramas, e das imagens, nas metáforas as relações de analogia são exercidas entre os efeitos interpretativos, significados produzidos por dois ou mais signos.

Quando um signo se comporta como uma metáfora? Quando uma analogia é feita com seu objeto (como qualquer ícone). Que tipo de analogia? Não entre propriedades; não entre estruturas ou relações. O objeto do signo que é uma metáfora deve ser outro signo; então, ele só pode ser uma analogia dos efeitos deste signo (QUEIROZ, 2010, s.p.).

3.1.1.2 *Imagens*

A imagem como uma simples qualidade do objeto, comunicada ao interpretante por meio de um signo, deve ser uma qualidade dissociada de qualquer outra coisa. Se aquilo que é comunicado do objeto para o interpretante for uma propriedade superficial compartilhada entre signo e objeto, podemos dizer que estamos analisando uma imagem. As imagens são qualidades independentes indecomponíveis.

Uma imagem é um ícone cuja representação está diretamente relacionada ao material de que é feito o objeto. Assim, uma imagem olfativa é feito de algo qualitativo que pertence ao objeto, e deve distinguí-lo. Se duas coisas são idênticas, ou suas qualidades reconhecidas como idênticas, porque possuem características superficiais idênticas e seu intérprete reconhece tal identidade imediatamente, estamos diante de uma imagem.



Figura 15 - Exemplo de Hipoícone Imagético: Catálogo de tintas

No caso do exemplo acima (Figura 15), supomos haver uma direta analogia de qualidade. Cada cor tomada individualmente é um hipoícone de qualidades aparentes, superficiais. Há similitude entre as propriedades superficiais (cromáticas) do signo, no catálogo de cores, e do seu objeto, na lata de tinta representada.

3.1.1.3 Diagramas

Um diagrama comunica uma relação incorporada no objeto, por meio do signo, uma estrutura relacional. Assim, um ícone pode ser considerado como consistindo de partes inter-relacionadas.

Se as relações que observamos no signo são similares aquelas que observamos nos objetos, então interpretamos um diagrama. O objeto do diagrama é sempre uma relação análoga. Exemplos de diagramas incluem mapas e grafos.



Figura 16 - Exemplo de Hipoícone Diagramático: Malha Metroviária

No exemplo do diagrama acima (Figura 16), há uma analogia de relação; trata-se de hipoícone cuja semelhança com seu objeto baseia-se em uma semelhança estrutural. Esta semelhança estrutural entre o signo, que é o mapa de metrô, e seu objeto, são as redes de conexões entre estações. O mapa não é um ícone do território, das estações, seus locais e lugares. O que está representado aqui é uma estrutura de relações.

3.1.1.4 Metáforas

Metáforas comunicam uma comparação indireta, ou efeitos interpretativos. A diferença entre tais processos, hipoicônicos, pode ser descrita como uma diferença entre níveis de abstração. Diferente do diagrama, que é uma abstração das relações entre as partes da coisa representada, em termos estruturais, uma metáfora é uma comparação com outra coisa, que deve ser seu efeito interpretativo. Se um signo é um diagrama porque seu objeto é análogo ao seu arranjo estrutural (relações parte-parte, parte-todo), um signo é uma metáfora porque seu objeto é análogo aos efeitos interpretativos produzidos por ele. Uma metáfora, portanto, estabelece uma relação de semelhança entre os efeitos dos signos, revelando propriedades semelhantes de interpretantes.

No exemplo abaixo (Figura 17), observamos a similitude entre os efeitos interpretativos da suástica e do lixo:



Figura 17 - Exemplo de Hipoícone Metafórico: Suástica na lata de lixo

3.1.2 Índices

O índice é um signo dependente de relações espaço-temporais que mantém com seu objeto. Um índice representa seu objeto porque tem uma real correspondência com ele. Quando dizemos que um signo é um índice, estamos dizendo que ele está em relação com seu objeto devido a uma relação de causa-e-efeito, estamos dizendo que este signo funciona como um indicador de uma coisa a que está relacionado, por contiguidade. Segundo Peirce, “um

índice é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por este objeto” (CP 2.248). Como definir “realmente afetado”? A noção de co-variação, característica de processos de secundidade, é a explicação mais corrente. Diversos exemplos parecem satisfazer tais descrições. De um pronome demonstrativo, que “força atenção para um objeto particular, sem descrevê-lo” (CP 1.369), a um sintoma físico; termômetros (co-variação entre a altura da coluna de mercúrio e temperatura), hidrômetros (CP5.73), barômetros, balão de vento (co-variação da posição do balão e a direção do vento), etc, estão entre os exemplos mais mencionados.

Alguns exemplos de índices incluem: nuvem carregada indicando possibilidade de chuva (Figura 18), termômetro que indica a temperatura corporal (Figura 19), pegada na areia que indica que alguém esteve ali, naquele espaço num determinado tempo (Figura 20), e fumaça, que indica fogo (Figura 21).



Figura 18 - Exemplo de Índice: Nuvem indicando chuva



Figura 19 - Exemplo de Índice: Termômetro



Figura 20 - Exemplo de Índice: Pegada



Figura 21 - Exemplo de Índice: Fumaça

3.1.3 Símbolos

O símbolo depende logicamente de um interpretante, ou do efeito semiótico produzido sobre o intérprete, ou sobre uma comunidade de intérpretes. Para Peirce, “Um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, usualmente uma associação de idéias gerais, que opera de modo a levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto” (CP2.249). Quando dizemos que um signo é um símbolo de seu objeto, estamos dizendo que este signo está para seu objeto devido a uma associação de ideias produzidas por uma convenção social, regras ou leis.

Mais esquematicamente, se a relação signo-objeto é uma relação que depende do interpretante, então esta é uma relação genuinamente triádica, ou simbólica. Segundo Peirce, “apenas o símbolo possui uma relação genuinamente triádica e, portanto, intrinsecamente lógica, tendo um poder de representação que se dá por convenção arbitrária” (CP 2.274).

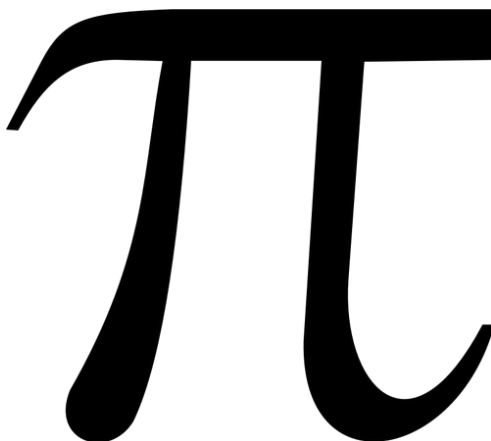


Figura 22 - Exemplo de Símbolo: Símbolo matemático PI

O símbolo acima é Pi (Figura 22), um símbolo matemático que, por convenção, ou regra, representa uma proporção numérica que tem origem na relação entre o perímetro de uma circunferência e seu diâmetro, e equivale, aproximadamente, ao número 3,14159.

Neste projeto, aplicamos esta classificação (ícone, índice, símbolo) às relações observadas entre poesia verbal e fotografia no fotolivro (ver Capítulo 6). Nos próximos dois capítulos vamos introduzir o gênero poético praticado por Paulo Leminski no fotolivro (ver Capítulo 4), e explorar aspectos relevantes da fotografia de Jack Pires, contidas no *Quarenta Clics* (ver Capítulo 5).

4 POESIA HAICAI

Que poetas são pois estes, os nipônicos? Como pretendem eles condensar, em dezessete sílabas apenas, os múltiplos sentimentos que a poesia nos sugere, a nós, que tão longas páginas de versos, não raras vezes, dedicamos a um assunto apenas? WENCESLAU DE MORAES¹⁴ (1973, p.182).

4.1 HOKKU, HAIKAI, HAIKU OU HAICAI

Poema de origem japonesa (GUTTILLA, 2009; FRANCHETTI, 2008; LEMINSKI 1983; PAZ, 1976), o haikai descende de um processo de adaptação cultural milenar -- é a incorporação da escrita importada da China (*kanji*, escrita chinesa ou ideogramas chineses) e assumida como própria pelo povo japonês, à língua japonesa, um misto bem sucedido que resultou numa vasta produção criativa (NAKAEMA, 2011; FRANCHETTI, 2008; CAMPOS, 2005; OSAKABE, 1999; PAZ, 1976).

¹⁴ Em 1899, Wenceslau de Moraes, poeta português pertencente a Marinha Portuguesa servia em Macau, tornando-se depois cônsul em Kobe, Japão. (SOUSA, 2007, p.14).

Inicialmente chamado de *waka* (*wa* = expressão designativa de Japão e *ka* = poema, canto), aquilo que vem a se tornar o haikai, propriamente dito, é registrado pela primeira vez numa compilação de cerca de quatro mil e quinhentos poemas, distribuídos em vinte volumes, no primeiro e mais importante documento-livro poético da história do país, o *Man'yôshu*¹⁵, ou “antologia de dez mil folhas”, elaborado entre os séculos VII e VIII (GUTTILLA, 2009, p.7).

A forma poética predominante no *Man'yôshu* é o *tanka*, que significa, numa tradução literal, “poesia curta” (SOUSA, 2007, p.25). Segundo Guttilla, o *tanka* é uma estrutura tradicional da poesia japonesa, “composto de 5-7-5-7-7 sílabas. Também chamado *misohitomoji*, ou ‘poema de 31 sílabas’, o *tanka* divide-se em duas unidades ou estrofes” (GUTTILLA, 2009, p.7). A primeira unidade ou estrofe da estrutura, é formada por 5-7-5 sílabas poéticas distribuídas entre os versos, chamada *kami-no-ku*, e a segunda unidade ou estrofe da estrutura, é formada 7-7 sílabas poéticas distribuídas entre os versos, e é conhecida como *shimo-no-ku*.

De acordo com Paz (1990, p.31), esta estrutura possibilitou, desde o seu surgimento, que dois poetas participassem da criação de um poema único: “um escrevia as três primeiras linhas e o outro as duas últimas”. Abaixo, dois *tankas* traduzidos pelo escritor, poeta e tradutor (PAZ, 1990, p.158):

El aguacero invernal
incapaz de esconder a la luna,
la deja escaparse de su puño.

TOKOKU

Mientras camino sobre el hielo
piso relámpagos: la luz de mi linterna

JUGO¹⁶

Al alba los cazadores
atan a sus flechas
blancas hojas de helechos.

YASUI

¹⁵ Para Bashô, poeta a que falaremos mais detalhadamente na próxima seção, “o haikai é o coração do *Man'yôshu* (ou antologia de dez mil folhas)” (LEMINSKI, 1983, p.24).

¹⁶ Versão literal em português: O aguaceiro invernal / incapaz de esconder a lua / deixa-a escapar-se de seu punho. / Enquanto caminho sobre o gelo / piso relâmpagos: a luz de minha lanterna.

Abriendo de par en par
la puerta norte del palacio: la Primavera!

BASHÔ¹⁷

Essa prática, uma evolução do que encontramos no *Man'yôshû*, deu origem a séries inteiras, compilações “ligadas tenuemente pelo tema da estação. Estas séries de poemas em cadeia chamaram-se *renga*. O gênero ligeiro, cômico ou epigramático, chamou-se *renga haikai* e o poema inicial *hokku*” (PAZ, 1990, p.31).

O “tema da estação”, que em japonês diz-se *kigô*, é uma referência sazonal ligada ao tema da estação, “o termo aparece no haikai para mostrar ao leitor em que estação ele foi escrito. Outono, primavera, verão, inverno, tudo o que puder ser relacionado e que possa fornecer alguma conexão informacional: folhas, chuva, neve, frio, lago, sapo” (ver: FRANCHETTI, DOI, 2012; LEMINSKI, 1983; PAZ, 1976; CAMPOS, 1972).

É justamente no momento de separação da estrofe *renga haikai*, do restante da estrutura, *hokku*, que o haikai inicia sua trajetória como expressão poética independente. Como explica Paz (1990, p.32) “o poema solto, desprendido no *renga hai-kai*, começou a chamar-se *haiku*, palavra composta de *hai-kai* e *hokku*”. O nome *haikai*, cujo significado é “poema de dezessete sílabas” (GUTTILLA, 2009, p.8), ou sua nomenclatura abasileirada *haicai*, passa então a ser adotado pelos praticantes do gênero e, “tendo em vista o parentesco do metro japonês (5-7) com a redondilha (menor e maior)” (GUTTILLA, 2009, p.12), o formato é também incorporado por demais poetas. Então, em fins do século XVIII e princípio do século XIX, o haikai se consolida como “uma forma propriamente autônoma” (PAZ, 1976, p.158).

4.1.1 Escola de Bashô, ou Shomôn

Matsuo Bashô nasceu em Ueno, província de Iga, em 1644, e faleceu em Osaka, em 1694. Foi o *haijin*¹⁸ mais famoso do período do Edo (1603-1868) no Japão, e reconhecido como o mestre da sucinta forma haikai de escrever poesia (GUTTILLA, 2009; LEMINSKI, 1983; PAZ, 1976). Filho de samurai, e samurai de nascença, Bashô inicia sua jornada poética aos vinte e cinco anos, quando “renuncia à sua classe social para tornar-se monge andarilho”

¹⁷ Versão literal em português: Na aurora os caçadores / atam a suas flechas / brancas folhas de feto./ Abrindo de par em par / a porta norte do palácio: a Primavera!

¹⁸ Haijin: aquele que escreve haicais, “praticante do haikai” (GUTTILLA, 2009, p.9).

(GUTTILLA, 2009, p.8). Com mais de três mil discípulos, Bashô, segundo Leminski, “buscou uma síntese. E a obteve. Sob certos aspectos, seu haikai é a fina flor de tudo que de melhor o Extremo Oriente produziu: transcendentalismo hindu, realismo e materialismo chinês, simplicidade japonesa” (LEMINSKI, 1983, p.28-29). Sua escola ficou conhecida por *Escola de Bashô* ou *Shomôn* (*Bashô + mon*¹⁹). De acordo com Octavio Paz:

Bashô não rompe a tradição, mas segue-a de uma maneira inesperada; ou, como ele mesmo diz: “não sigo o caminho dos antigos: busco o que eles buscaram”. Bashô aspira a expressar, com meios novos, o mesmo sentimento concentrado da grande poesia clássica. Assim transforma as formas populares de sua época em veículos da mais alta poesia (PAZ, 1990, p.156).

O poeta, que viveu em peregrinação pelo Japão escrevendo seus poemas, buscou “revelar a beleza existente nas coisas modestas, humildes, imperfeitas, transitórias e não convencionais (GUTTILLA, 2009, p.8). Apropriando-se da linguagem coloquial e desempedida do haikai, Bashô pretendeu alcançar o que os antigos chamavam de *instante poético*. Como explica Sousa (2007, p.33), “antes de Bashô, o haikai era poesia cômica, epigrama, jogo de palavras. Ele transformou seu sentido, através da busca do instante poético. Dessa forma, sua poesia é um exercício espiritual”. Segundo Paz, a busca pelo instante poético de Bashô está intimamente relacionado ao *satori*, termo utilizado na filosofia zen, que indica um estado que “é aqui e agora, um instante que é todos os instantes, momento de revelação em que o universo inteiro - e com ele a corrente de temporalidade que o sustenta - se desmorona. Este instante nega o tempo e nos coloca diante da verdade” (PAZ, 1976, p.160).

O poeta propõe uma busca constante pelo autoconhecimento, eleva o haikai à condição do que é conhecido no Japão de *kadô*, ou caminho da poesia -- “crença na interdependência de todas as coisas da natureza, as grandes e as pequenas” (GUTTILLA, 2009, p.8). Sua poesia apresenta os principais critérios estéticos budistas, acentuados pela presença de termos considerados de central importância, entre eles: *sabi*, *wabi* e *karumi*²⁰. Como descreve

¹⁹ Termo extraído do livro *Haikai - Antologia e História* (FRANCHETTI, DOI, 2012, p.17).

²⁰ *Sabi*: se aplica a poemas caracterizados pelo clima de solidão e de tranquilidade: um texto tem *sabi* quando mostra a calma, a resignada solidão do homem no meio da beleza brilhante, da grandeza do universo. *Wabi*: também conota solidão, mas dessa vez com referência ao estado emocional da vida do eremita, do asceta. Designa um calmo saboreio dos aspectos agradáveis da pobreza, do despojamento que liberta o espírito dos desejos que o prendem ao mundo. É *wabi* a arte que, com o mínimo de elementos, significa apenas o suficiente para que realize o momento de integração entre o homem e o que o rodeia. *Karumi*: indica a combinação de simplicidade superficial com conteúdo sutil, e, como ideal estético, opõe o estilo de Bashô ao haikai ostensivamente trabalhado e aparentemente carregado de sentido (FRANCHETTI, DOI, 2012).

Leminski, num diálogo de Bashô com o monge Bucchô²¹, o haikai é o instante capturado por escrito, o momento espontâneo colocado em três sucintos versos: “Bashô - Haikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora. Então Bucchô compreendeu - Santa pessoa, esse Matsuo Bashô” (LEMINSKI, 1983, p.22).

Para explicar com maior precisão os mecanismos que atuam na construção e na interpretação do haikai japonês, apresentamos, sumariamente, a análise de um dos mais importantes poemas de Bashô, “o mais lembrado poema da literatura japonesa” (LEMINSKI, 1983, p.20), um exemplo bem executado da procura pelo *instante poético* -- incansavelmente almejado pelos poetas japoneses -- um haikai “infundido de alma imortal” (LEMINSKI, 1983, p.42). Abaixo, algumas traduções:

水 蛙 古
 の 飛 池
 を こ や
 と む

Figura 23 - Haikai de Matsuo Bashô: *Furu ike ya*

Furu ike ya
 Kawasu tobikomu
 Mizu no oto

BASHÔ²²

velho tanque
 o sapo salta
 o som da água

LEMINSKI²³

²¹ Bucchô, do mosteiro de Chokeiji, um monge de amplas leituras e profundas luzes, tornou-se o professor de Bashô (Leminski, 1983, p.19).

²² Haikai extraído do livro de Paulo Leminski: *Bashô* (1983).

²³ Haikai extraído do livro de Paulo Leminski: *Bashô* (1983).

O velho tanque
rã salt
tomba
rumor de água

HAROLDO DE CAMPOS²⁴

O velho tanque
Uma rã mergulha,
barulho de água.

FRANCHETTI²⁵

Un viejo estanque:
salta una rana !zas!
chapaletéo

PAZ²⁶

O haicai de Bashô é concebido com o máximo de concisão e simplicidade. Reduzido a um “esqueleto silábico-formal”, visualizamos o haicai da seguinte maneira:

Fu ru i ke ya
1 1 1 1 1 = 5 sílabas

Ka wa su to bi ko mu
1 1 1 1 1 1 1 = 7 sílabas

Mi zu no o to
1 1 1 1 1 = 5 sílabas

Do ponto de vista da métrica, como já mencionamos, trata-se de “um poema de dezessete sílabas, com três versos; o primeiro e o terceiro, com cinco sílabas, o do meio com sete” (LEMINSKI, 1983, p.44).

Do ponto de vista semântico, em termos gerais e de acordo com Leminski, o primeiro verso do haicai deve apresentar, a “circunstância eterna, absoluta, cósmica, não humana,

²⁴ Haicai extraído do livro de Paulo Leminski: *Bashô* (1983).

²⁵ Haicai extraído de: <http://www.prof2000.pt/users/secjeste/mmanuelr/hbasho.htm>. Acesso em dezembro de 2015.

²⁶ Haicai extraído do livro de Octavio Paz: *Signos em Rotação* (1976). Tradução literal: um velho tanque / salta uma rã - zas! / esquichadelas.

normalmente, uma alusão à estação do ano, presente em todo haikai” (LEMINSKI, 1983, p.44). No caso das traduções de Bashô apresentadas acima: o velho tanque e somente ele, nada mais ocupando a visão do *haijin*. No segundo verso, “a ocorrência do evento, o acaso da acontecência, a mudança, a variante, o acidente casual” (LEMINSKI, 1983, p.45), e assim observamos: o sapo, ou a rã, que salta e mergulha, evento que acontece para quebrar a passividade do verso anterior. No terceiro verso, “o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento” (LEMINSKI, 1983, p.45), enfim: o som e o movimento da água produzidos pelo salto e mergulho do animal.

O haikai de Bashô, como destaca Campos (1972, p.57), relaciona dois elementos básicos dispersos entre os três versos, “um de permanência, a condição geral, como por exemplo a primavera, o fim do outono, o rochedo, etc., outro de transformação, a percepção momentânea”. Os dois elementos básicos, de que trata Campos, são também destacados por Paz (1976, p.163), quando este afirma que o gênero japonês é dividido “em duas partes”. Para Paz, a primeira parte apresenta a condição geral, “descritiva e quase enunciativa” (PAZ, 1976, p.163) do poema, enquanto que a segunda parte, apresenta a condição inesperada, “relampagueante, dotada de um elemento ativo” (PAZ, 1976, p.163). Assim, “a percepção poética do haikai surge do choque entre ambas condições” (PAZ, 1976, p.163). Podemos observar as duas condições, na explicação do próprio Paz, para a tradução do haikai *furu ike ya*:

Na primeira linha encontramos o elemento passivo: o velho tanque e seu silêncio. Na segunda, a surpresa do salto da rã que rompe a quietude. Do encontro desses dois elementos deve brotar a *iluminação poética*. E esta iluminação consiste em retornar ao silêncio do qual o poema partiu, só que agora carregado de significação. À maneira da água que se expande em círculos concêntricos, nossa consciência deve expandir-se em ondas sucessivas de associações (PAZ, 1976, p.164).

O haikai é, nesse sentido, uma “iluminação poética” (SOUSA, 2007, p.12), a recriação de um acontecimento corriqueiro, trivial. Em ensaio dedicado a este haikai, Shiki²⁷ explica a importância dada ao poema de três versos: “pela primeira vez, a rã é apenas rã, e faz o que fazem as rãs, sem simbolismo, sem personificação” (FRANCHETTI; DOI, 2014, p.50). O próprio Shiki sugere uma explicação ampla para o verdadeiro “sentido” do haikai, um panorama, que vai além do entendimento acerca deste haikai de Bashô, *furu ike ya*. Em trecho traduzido por Blyth, Shiki trata do gênero poético japonês, seus poetas e seus versos:

²⁷ Shiki, discípulo de Bashô, importante *haijin* da Era Meiji (1867-1902), que teve como objetivo de vida preservar a integridade da poesia japonesa (GUTTILLA, 2009, p.9).

Quando o visitante diz que ninguém conseguiu até agora explicar-lhe o sentido do poema, Shiki responde: "O sentido desse verso é só o que está dito nele; ele não tem outro sentido, nenhum sentido especial. No entanto, os professores vulgares de haikai falam como se houvesse aí um sentido esotérico tão profundo que as pessoas comuns não pudessem entendê-lo. Nesse caso, o que se faz é enganar as pessoas. (...) Para conhecer o valor real deste verso, é preciso conhecer a história do haikai; este verso significa apenas que o poeta ouviu, o som de uma rã saltando para dentro de um velho poço -- nada deve ser acrescentado a isso. Se você acrescentar qualquer coisa, já não se trata da real natureza do verso. Clareza e simplicidade, sem ocultar nada, sem recobrir nada, sem pensamento, sem ostentação técnica -- eis o que caracteriza esse verso. Nada mais. (BLYTH, 1963 p.47-76).

Shiki, no intuito de perpetuar a arte da poesia japonesa e o haikai como forma original do Japão, após a abertura do país para o ocidente, funda em 1892 a Escola *Nippon-ha*. Entre as principais regras principais da Escola, observamos a preocupação com a construção desta forma poética.

O poema deveria ser breve, resumindo-se a dezessete fonemas, ou sílabas; conter a referência à estação do ano (ou *kigô*) e ao local de sua criação; ser rico em onomatopeias; e, por fim, explicar o *kireji*, partícula expletiva que pode introduzir uma pausa, denotar a dúvida ou emoção do poeta diante do acontecimento que inaugura o poema - tal como a interjeição "ah!" na sintaxe ocidental (GUTTILLA, 2009, p.10).

Não podemos deixar de explicar o *kireji*, importante referência da poesia japonesa, que significa "palavra de corte". Os *kireji* mais comuns são: *kana*, *ya* e *keri* (FRANCHETTI, DOI, 2012).

Kana, segundo Franchetti e Doi (2012), é "uma partícula pospositiva que indica emoção. Na realidade, sua principal função é fazer com que a palavra antecedente seja vista como o foco do poema, o núcleo em torno do qual se 'constela a energia poética'. Por ser uma partícula muito marcante, aparece nas últimas sílabas da estrofe. Em nossa tradução equivale a um ponto de exclamação, a uma interjeição como 'ah', ou a uma intensificação como 'ah, que...'" (FRANCHETTI, DOI, 2013, p.17).

Ya, segundo os mesmos autores, "também pode indicar emoção ou suspensão de pensamento e, em certos casos, dúvida. Ocorre normalmente na quinta sílaba e as vezes funciona apenas como uma espécie de pausa. Em nossa tradução, foi substituída por um travessão (-), ou por dois pontos (:), pois a interjeição 'ah' nos pareceu quase sempre muito forte em relação ao *ya*" (FRANCHETTI, DOI, 2013, p.17).

Ainda de acordo com Franchetti e Doi (2013), *Keri* é "utilizado para indicar que uma ação se concluiu e que daí resultou alguma emoção ou sensação relevante para o sentido do poema - por isso mesmo poucas vezes marcado em nossa tradução" (FRANCHETTI, DOI, 2013, p.17).

É a partir da abertura para o ocidente que o haikai é difundido pelo mundo, contudo sem nunca perder, totalmente, as “regras básicas” apontadas por Shiki, aprendidas com o mestre Bashô.

4.1.2 Haikai e o Brasil

Existem divergências quando o assunto é a entrada do haikai no Brasil. São diversas as versões que narram a chegada e adaptação do gênero poético japonês pelos brasileiros. Existem três correntes, ou momentos específicos, que merecem maior destaque. A primeira corrente sugere que o haikai foi trazido ao Brasil por imigrantes japoneses, em 1908, quando uma colônia nipônica foi construída na cidade de São Paulo (GAUDIOSO, 2013; OSAKABE, 1999; CLEMENT, s/d). Shûnei Uetsuka, imigrante japonês, teria sido o primeiro *haijin* a escrever um haikai em terras brasileiras (GUTTILLA, 2009, p.11), minutos antes de atracar:

Karetaki o
miagete tsukinu
imisen

A nau imigrante
chegando: vê-se lá no alto
a cascata seca²⁸

Outra corrente defende a entrada da poesia japonesa por vias francesas quando, em 1905, no retorno a uma viagem ao Japão, Couchoud²⁹ publica seu primeiro conjunto de poemas inspirados em haicais, influenciando poetas como Afrânio Peixoto, que cita a obra do poeta francês em prefácio de seu livro de trovas (FRANCHETTI, 2008; SOUSA, 2007; OSAKABE, 1999; CLEMENT, s/d). Segundo Clement (s/d, s.p.), “a menção de haikai no livro de Afrânio Peixoto é breve, e oferece quatro exemplos de haicais para comparação”, de onde o haikai que segue foi extraído:

Esta corola de lírio
quer continuamente
me voltar as costas

A terceira corrente, sugere a disseminação do gênero poético japonês por poetas modernistas, sob influência de Monteiro Lobato que, em 1906, publica na gazeta um artigo

²⁸ Poema original e tradução extraídos do livro *Boa Companhia: Haikai*, de Guttilla (2009, p.11).

²⁹ Paul-Louis Couchoud (1879-1959), escritor, nome-chave no orientalismo do começo do século XX. Ele esteve no Japão de setembro de 1903 a maio de 1904 e tomou contato com a literatura japonesa por meio dos trabalhos de europeus ali radicados (FRANCHETTI, 2008, p.258-258).

intitulado *A Poesia Japonesa*, “em que pioneiramente traduz seis haicais japoneses” (GUTTILLA, 2009, p.10).

Estes três momentos específicos, ou correntes, não excluem a possibilidade da coexistência simultânea ou em sequência de todos esses acontecimentos, nem exclue a própria existência e veracidade de cada um deles. Optamos por um detalhamento da corrente de disseminação do gênero poético japonês de maior destaque e alcance nacional, e no qual Leminski emerge com sua obra, sendo parte dela o fotolivro *Quarenta Cliques em Curitiba*.

É no contexto do modernismo dos anos 1920, onde artistas brasileiros rompiam com estruturas do passado, em favor da valorização de elementos de uma cultura mais nacionalista, com liberdade de estilo e aproximação com uma linguagem menos erudita, sobretudo, no âmbito da literatura e das artes plásticas (FRANCHETTI, 2008), que surge o haicai. A escrita japonesa mostra-se como um modelo não-europeu para o projeto de reestruturação da literatura brasileira, e como uma forma adequada à rapidez do tempo presente, sendo um instantâneo singular de grande enxutez (FRANCHETTI, 2008; CAMPOS, 2005).

O haicai, neste momento, tem sua mais forte e importante aparição no cenário nacional, numa fase de intensa efervescência cultural. Citado pelo escritor Paulo Prado no prefácio do livro de Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, 1925, o poema japonês torna-se um marco dos novos tempos e da nova poesia do país. Prado (1925, Prefácio) cita:

Le poète japonais
Essuie son couteau:
Cette fois l'éloquence est morte

No haicai apresentado, o escritor destaca a “concisão lapidar” (FRANCHETTI, 2008; CAMPOS 2005) do gênero, reforçando seu poder em comunicar com poucas palavras, sendo, “simples, preciso e imediato” (CAMPOS, 2005). Ao longo do prefácio o escritor prossegue em explicar o motivo de sua escolha pelo terceto:

Esperemos também que a poesia "pau brasil" extermine de vez um dos grandes males da raça -- o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética (PRADO, 1925).

Coelho (2014), aponta para outros aspectos do haicai, além das referências identificadas pelo escritor Paulo Prado, são eles:

o uso da língua “sem erudição”, isto é, algo que todos podem entender; o registro de cenas do cotidiano; o abandono do detalhe e a busca da síntese, do resumo; o trabalho a favor do “equilíbrio geométrico” e do “acabamento técnico”, além da “surpresa” (...) Investigações à procura da concisão (do que é breve e exato), da economia, do registro imediato das cenas. (COELHO, 2014, p. 130).

Coelho sugere uma proximidade do haicai com o poema-pílula modernista e, porque o primeiro responde de maneira favorável aos apelos de um momento de mudanças, conclui que o gênero foi inserido, com facilidade, na temática e demanda dos artistas brasileiros. Tal apropriação da poesia nipônica pelo modernismo atingiu um elevado grau de inventividade e disseminação, no sentido de uma adaptação da métrica e da forma, em geral, aos ouvidos e olhos nacionais, aproveitando características formais e composicionais básicas, como destaca Franchetti (2008) -- “a distribuição das palavras em segmentos frasais, identificadas ao verso e medidas à maneira portuguesa, e a composição por justaposição de duas frases, numa estrutura tópico/comentário”, além de alguns acréscimos, como por exemplo, a rima. Para perceber em que consiste essa absorção, um bom exemplo de haicai abrigado é o do poeta Guilherme de Almeida, um dos mais importantes nomes do modernismo:

Um gosto de amora
Comida com sol. A vida
Chamava-se: Agora³⁰

A recusa à uma poética estratificada conseguiu certa autonomia, porém, nos anos 1940, recebeu uma reação exercida pela geração do após-guerra, intitulada “geração de 45”, que efetuou um profundo recuo na nova poesia e um quase total abandono ao experimentalismo linguístico por parte de seus poetas/artistas integrantes, a pretexto de um rigor anti-22³¹. Tal recuo foi criticado no livro *Poesia Concreta*, dos irmãos Campos e Décio Pignatari:

Esta poesia caracteriza-se pela solenização do discurso e pela prudência formal. Sua preferência pelo sermos nobilis (o preciosismo verbal) e pelas formas fixas (especialmente, o soneto) é programática. Trata-se, além disso, de uma poesia de eunucos, tímida e sublimada, esquivando-se, sistematicamente, à abordagem direta de temas sexuais. Resultado: uma expressão estética á parnasiana, “neo-parnasiana”. (Poesia Concreta, 1986).

O momento seguinte, de retorno ao experimentalismo, acontece com o surgimento da Poesia Concreta (1956-1986), em dezembro de 1956, através da “Exposição Nacional de Arte Concreta” realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Liderado inicialmente por Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos, o Movimento Concreto propôs um novo processo de composição poética. Com a elaboração de novas conjecturas formais e possibilidades estéticas (CAMPOS, 1972; CAMPOS & CAMPOS, 2001), os poetas desse

³⁰ Haicai extraído de: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/pfr01.html> . Acesso em dezembro de 2015.

³¹ Anti-22: alusão á Semana de Arte Moderna de 1922.

movimento detinham plena responsabilidade e consciência diante da linguagem e do uso da linguagem, e caracterizaram seus poemas por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, num processo que Joyce chamou de *verbivocovisual* (CAMPOS & CAMPOS, 2001). Inspirados por, para citar os principais nomes, Mallarmé, Cummings, Pound e Joyce, o trio encontrou no formato ideogramático e visual do haikai, um viés interessante de exploração formal. Para Campos, “o haikai não é outra coisa senão a manifestação de análoga ‘forma mentis’, desenvolvida em combinações mais elaboradas, se bem sujeitas, sempre, à mais extrema economia de meios” (CAMPOS, 1972, p.57). O haikai é, nesse sentido, o ápice do rendimento, uma forma extremamente sintética, breve, de conteúdo variado, rarefeito, sucinto e altamente tensionado -- “a linguagem altamente concentrada e vigorosa” (CAMPOS, 1977, p.55).

4.1.3 Haikai por fora e por dentro

Muitos autores se revezam na descrição e definição do haikai como construção de processos linguísticos e paralinguísticos bem estruturados, com preceitos e prescrições normativas rigidamente elaboradas, ou com foco em aspectos mais acentuadamente conceituais e filosóficos (COELHO, 2014; RIBEIRO, 2011; GUTTILLA, 2009; FRANCHETTI, 2008; CAMPOS, 1982; PAZ, 1976). A proposta desta seção, é um introdutório panorama histórico do haikai, aplicado à sua história recente no Brasil, e às três correntes que sugerem a sua chegada e adaptação pelos brasileiros. Para Ribeiro (2011), “fazer um panorama histórico não implica, necessariamente, considerar que houve uma evolução e nem uma involução qualitativa do haikai a partir do começo do século XX” (RIBEIRO *et al*, 2011, p.220). Tentamos, apenas, identificar as diferentes tipologias do gênero japonês, encontradas na sua recente história brasileira. Não adotamos, portanto, uma cisão entre origens, mas compreendemos as diferenças e nuances entre elas.

De acordo com muitos autores, o haikai nacional pode ser rotulado em diversas vertentes (RIBEIRO, 2011; FRANCHETTI, 2008) das quais destacam-se: “a tradicionalista, a epigramática, a guilhermiana, a concretista e a zenista” (FRANCHETTI, 2008, s.p.). Tais vertentes estão imersas nas três correntes mais amplas, destacadas na seção anterior; associadas às vias francesas, japonesas e/ou implementadas por poetas modernistas.

A vertente tradicionalista foi disseminada por Nempuku Sato, discípulo de Shiki, que foi trazido ao Brasil com a missão de espalhar no país o tradicional gênero poético oriundo do

Japão (RIBEIRO, 2011; LURA 2000). Sato lecionou o haikai para mais de seis mil alunos, viajando pelos estados de São Paulo e Paraná, onde haviam colônias japonesas.

natsugusa ya
nagenawa ushi o
etsutsu yuku

Ervas de verão --
Recolho com o laço
Os bois um a um³²

Os poemas desta vertente eram escritos em japonês, com rigidez métrica e conceitual. Eles deviam expressar a sensibilidade do poeta ao captar um instante de transitoriedade, buscando a verdade, a experiência, a vivência direta da natureza. Era tão importante representar todos os aspectos do original nipônico que foi criado, segundo Nakaema, uma espécie de *kigô* japonês adaptado aos moldes brasileiros, no qual “termos como acelga, fogos de artifício, azaléia, fogueira, quentão, tainha, entre outros, eram exemplos de *kigô* do inverno brasileiro” (NAKAEMA, 2011, p.254).

A vertente epigramática é a concepção de haikai como “um quadro em três pinceladas, uma vinheta, um esboço, às vezes um simples registro, uma impressão” (COUCHOUD, 1916, s/p apud FRANCHETTI, 2009, p.80). Nesta vertente, a preocupação se deu em torno da semântica do poema, como a própria palavra epigrama sugere, o interesse está em dizer algo poético com as curtas dimensões de um haikai. Couchoud e Afrânio Peixoto são exemplos de autores que adotam o termo “epigrama lírico” para apresentar o haikai. Outros como, Oswald de Andrade, Millôr Fernandes, Drummond, também são adeptos do haikai epigramático, utilizando temas humorísticos e conteúdos espirituosos. Como observa Ribeiro (*et al*, 2011, p.225), “o epigrama de Fernandes ora tende para o espírito humorístico, ora para o lirismo. Destaca-se, neles, o tom conciso, retido à organização estrófica e ao humor típico do poema-piada modernista, enfatizando, com ironia, o coloquialismo”. Abaixo, um haikai de Millôr Fernandes:

Olha,
Entre um pingo e outro
A chuva não molha³³

A vertente guilhermina (FRANCHETTI, 2008) ou guilhermiana, é uma adaptação que consistiu em manter a forma padrão em terceto, do japonês, com três versos somando

³² Haikai e tradução extraídos de <http://www.kakinet.com/caqui/nempukuh.shtml>. Acesso em dezembro de 2015.

³³ Haikai de Millôr Fernandes extraído de: <http://www.kakinet.com/cms/?p=285>. Acesso em dezembro de 2015.

dezessete sílabas métricas: o primeiro com cinco, o segundo com sete e o terceiro com cinco sílabas novamente. Acrescenta-se, portanto, como analisa Guttilla (2009, p.15), “uma rima interna no segundo verso, entre a segunda e a sétima sílabas, e outra ligando o primeiro ao terceiro verso”, como representado pelo diagrama abaixo:

```

  _ _ _ _ x
  _ o _ _ _ _ o
  _ _ _ _ x

```

O ar. A folha. A **fuga**.
 No **lago**, um círculo **vago**.
 No rosto, uma **ruga**.³⁴

Os autores destacam o caráter formal da poesia guilhermiana, no qual o poeta atribui estritamente à forma, uma importância especial. No caso, o haicai além de conter as rimas -- não existentes no original japonês -- apresenta título, fato que gerou polêmica por parte de críticos especializados, como o escritor Paulo Franchetti, que indica a adaptação elaborada por Almeida como algo que produziu uma espécie de apagamento da singularidade do gênero, e sua transformação para mera forma, “como espaço de exercício do virtuosismo, quase como se fosse uma espécie de micro-soneto” (FRANCHETTI, 2008, s/p). Esta vertente está claramente contida na corrente francesa, na qual os poetas ainda se vêm presos a um virtuosismo parnasiano e criam um modelo “neo-parnasiano” de haicai (Poesia Concreta, 1986).

A vertente concretista, que já introduzimos, surge na década de 1950, quando o Grupo Concreto sugere uma poesia focada na distribuição espacial do ideograma japonês (CAMPOS, 1977). Nesse sentido, a tendência concreta é observar o haicai não do ponto de vista da tradição temática japonesa, e sim da sua técnica. Os poetas desta vertente realizaram inúmeras traduções que, longe de serem cópias do modelo original, propunham uma recriação artística, com rasuras, distorções e manipulações sobre o texto fonte (RIBEIRO, 2011, p.225). Foram os poetas concretistas que introduziram o haicai como objeto de estudo no âmbito acadêmico (LURA, 2000) e como uma efetiva possibilidade de transformação poética brasileira. É interessante perceber que, como afirma Ribeiro, “a maioria das vertentes do haicai nacional não adota a métrica normativa tradicional de 5-7-5 sílabas” (RIBEIRO, 2011, p.220). A vertente concretista é um bom exemplo de vertente que não adota a métrica. Seus

³⁴ Esquema diagramático e poema extraídos do artigo *(Des)construindo haicais: o entre-lugar na poesia de Mario Quintana e Paulo Leminski* (2011).

poetas ignoram a métrica tradicional por considerar “arbitrária a disposição ocidental corriqueira em tercetos, e legitima outros arranjos espaciais mais conforme à arquitetura da peça” (CAMPOS, 1972, p.66), visto que, o haikai original japonês “é escrito numa única linha vertical” (CAMPOS, 1972, p.66).

Por fim, e não menos importante, a vertente zenista. Ela surge na década de 1960, quando Paulo Leminski, hoje considerado o principal representante do gênero japonês no Brasil (LEITE, 2012; NAKAEMA, 2011; FRANCHETTI, 2008), ganha destaque no cenário nacional. De acordo com Franchetti e Doi (2013), esta linha nasce da “convergência da difusão do zen e da aproximação tecnicista de Haroldo de Campos” (FRANCHETTI; DOI, 2013, p.52). Em outras palavras, esta versão considera que o haikai deve “possuir a concisão, a condensação, a intuição e a emoção - concepções geradas pela inspiração no zen-budismo” (GOGA, 1988, p. 37), além da preocupação com a técnica da poesia concreta. Leminski adere à filosofia zen-budista e torna o haikai uma prática para a obtenção do *satori* (termo explicado anteriormente), ao mesmo tempo que incorpora vanguardas ocidentais, “o concretismo, a contracultura dos anos 1960, a tropicália e a poesia marginal” (RIBEIRO, 2011, p.227).

Como mencionamos, as vertentes apresentadas não se limitam a si mesmas, elas coexistem e se completam em sincretismo. Existem diferentes formas de se caracterizar um haikai e, para este trabalho, e para melhorar as análises que virão no decorrer desta seção, adotamos o posicionamento mais “geral”, considerando como haikai a poesia curta, descrição de um acontecimento cotidiano, trivial, o instante que é passageiro e veloz, e destacamos uma citação como ponto-chave para as análises. Para Octavio Paz, sobre a “essência” dessa poética:

Bashô recolhe esta nova linguagem coloquial, livre e desimpedida, e com ela procura o mesmo que os antigos: o instante poético. O haiku converte-se e transforma-se em anotação rápida – verdadeira recriação – de um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação, tudo junto (PAZ, 1976, p.159).

Dessa maneira, libertos do rigor métrico, podemos prosseguir.

4.2 PAULO LEMINSKI, O HAIJIN BRASILEIRO

Considerado o “poeta da síntese” (BONVICINO, 1989), Paulo Leminski é apresentado como um

Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô”, escreveu Haroldo de Campos apresentando seu discípulo. Segundo Caetano Veloso, “Leminski tem um clima/mistura de concretismo

com beatnik”. Para Augusto de Campos “foi o maior poeta brasileiro de sua geração”. Em versos se auto-definiu: o Paulo Leminski/ é um cachorro louco/ que deve ser morto/ a pau e pedra/ a fogo e a pique/ senão é bem capaz/ o filhodaputa/ de fazer chover/ em nosso piquenique. Samurai futurista, pensador selvagem, agitador intelectual, meio polaco e meio caboclo, provinciano e universal, Paulo Leminski foi uma inesquecível tempestade na cena cultural brasileira, antes de morrer aos 44 anos, em 1989, no auge do sucesso, como um mito (VAZ, 2001, Contracapa).

Escritor, professor, poeta e tradutor, nascido na cidade de Curitiba em 1944, Leminski faz sua estreia nacional muito jovem, na revista *Invenção n° 4*, vinculada ao Concretismo e dirigida por Pignatari, onde publica quatro poemas “ligeiros, com a marca da surpresa e grande aproveitamento espacial” (VAZ, 2001, p.73), revelando profunda influência da poética oriental, que viria futuramente balizar toda a sua obra.

Leminski encontra no haikai a principal moldura estético-filosófica para suas criações, o “investimento no coloquial, no espontâneo, no improvisado, o aproveitamento mais direto dos conteúdos da própria existência individual como matéria de poesia” (SANDMANN, 1999, p.123). Principal representante da poesia japonesa em língua portuguesa, ele relaciona sua poética à forma nipônica de maneira singular -- o haikai é compreendido como uma experiência de simplicidade sensorial. Leite (2012, p.141), afirma que “uma das peculiaridades do autor é sua capacidade de percepção sensorial e de síntese intelectual, que ele expressa principalmente em seus haicais e poemas curtos”. Além disso, uma intensa “afinidade com a estética zen, centrada nas fases da natureza, no tempo presente e nas descobertas do acaso, dá um tom ora enigmático ora humorístico às suas composições (LEITE, 2012, p.141).

O haikai funciona para Leminski, segundo Campos (1972, p.65), como “uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível”. Trata-se de uma poesia com forma breve, conteúdo variado, rarefeito, sucinto. O poeta, que utiliza elementos básicos da técnica de Bashô, “parte de um cenário geral para um cenário particular, sugerindo sempre uma ação que acontece no presente -- o retrato de um momento de êxtase, como uma pintura de imagens” (KANEIOYA, 2008). Para Nakaema (2011, p.255),

diferentemente do haikai japonês da *Escola de Bashô*, o de Paulo Leminski possui forma breve não necessariamente correspondente a dezessete sílabas. Assim, quanto ao plano da expressão, há haicais de Leminski que possuem mais de três versos e versos com número de sílabas poéticas variadas. É possível também encontrar poemas com rimas, aliterações, assonâncias, entre outros recursos poéticos, bem como a presença de títulos. Com relação ao plano da expressão, nem sempre há nos poemas de Leminski o termo sazonal *kigô* ou o ideal zen budista de iluminação.

Quarenta Clics em Curitiba é constituído por haicais zenistas, vertente fundada pelo próprio Leminski, no qual os poemas apresentam uma grande variedade de estruturas e diversidade temática. Na próxima seção vamos identificar e classificar, em cada poema, os traços mais característicos de um haikai japonês. Obviamente sabemos que não há uma correspondência precisa das características. Nosso propósito é sugerir um esquema de análise para os haicais de *Quarenta Clics*, e, em seguida tratar dos acoplamentos poema-foto.

4.3 OS QUARENTA POEMA-HAICAIS

Para abordar os quarenta poemas do fotolivro de Paulo Leminski e Jack Pires, utilizaremos dois esquemas conceituais (ver tabelas 5 e 6), para orientar as análises. A primeira tabela é extraída dos estudos de Paulo Leminski e a segunda dos estudos de Octavio Paz. Devemos esclarecer que tais esquemas foram desenvolvidos por estes autores para abordar e explicar a poesia de Matsuo Bashô, de seus contemporâneos e discípulos. Já sabemos que o haikai de Leminski, diferente das demais vertentes e do original japonês, não respeita a métrica 5-7-5 ou a disposição em três linhas; nem há presença do *kigô* em todos os poemas. Identificamos, porém, recursos criados ou desenvolvidos por Bashô largamente utilizados pelo poeta brasileiro, em muitos dos poemas do fotolivro. Trata-se de estabelecer uma adaptação dos esquemas propostos à poesia de Leminski, apontando os principais componentes de seus “haicais” e as semelhanças com a poesia do mestre japonês. De acordo com Paz (tabela 5 abaixo), tradutor de *Sendas de Oku*, de Bashô, o haikai possui duas “condições” para sua existência, como já mencionamos na seção anterior. A primeira condição, “enunciativa”, é definida como uma “condição geral e da ubiquação temporal ou espacial do poema (outono ou primavera, meio-dia ou entardecer, uma árvore ou um rochedo, a lua, um rouxinol). Quase descritiva” (PAZ, 1976, p.163). Em outras palavras, esta condição, que normalmente apresenta-se na primeira linha do haikai, representa o tempo-espço. A segunda condição, “inesperada”, é definida como uma “condição relampagueante, elemento ativo. Inesperada” (PAZ, 1976, p.163). É o elemento inusitado, presente na segunda e terceira linhas do haikai. A percepção poética, segundo Paz (1976, p.163), “surge do choque entre ambas”, da tensão entre as duas condições.

| | |
|----------------------|-------------------------|
| Condição enunciativa | Condição geral |
| Condição inesperada | Condição relampagueante |

Tabela 5 - Definições do Haikai: Octavio Paz (1976)

Leminski, sob a influência do próprio Matsuo Bashô, em seus estudos sobre o Mestre e a tradução de sua obra, sugere um esquema conceitual mais diretamente relacionado à distribuição entre as linhas do haikai. Segundo Leminski,

por mais livre que um haikai seja como ideia e poema, costuma obedecer a certo esquema de sentido, uma *forma de conteúdo*: o primeiro verso expressa, em geral, uma circunstância eterna, absoluta, cósmica, não humana, normalmente, uma alusão à estação do ano, presente em todo haikai. O segundo verso exprime a ocorrência do evento, o acaso da acontecência, a mudança, a variante, o acidente casual. Por isso, talvez, tenha duas sílabas a mais que os outros. A terceira linha do haikai representa o resultado da interação entre a ordem imutável do cosmos e o evento. Resultado distinto da conclusão de um silogismo da lógica grega aristotélica, com o qual o haikai parece ter certa semelhança formal, baseada no esquema ternário ou triádico do desenvolvimento (...) O terceiro verso de um haikai não é uma conclusão lógica: parte de uma obra de arte, é o membro de um poema (LEMINSKI, 1983, p.44-45).

Em outras palavras, o haikai de Bashô, distribuído desta maneira entre as linhas, “descreve observações raras, a experiência de momentos de extrema riqueza sensorial, ou de profunda identificação com a matéria” (LEMINSKI, 1983, p.52). Na tabela abaixo (Tabela 6), observamos algo assim:

| | |
|----------------|--|
| Primeiro verso | Circunstância eterna |
| Segundo verso | Evento, mudança |
| Terceiro verso | Evento, mudança - Resultado da interação |

Tabela 6 - Definições do Haikai: Paulo Leminski (1983)

Uma comparação simplificada entre os dois esquemas resulta em (Tabela 7):

| | |
|---|---|
| Primeira linha (circunstância eterna) | Condição enunciativa (condição geral) |
| Segunda linha (evento) | Condição inesperada (condição relampagueante) |
| Terceira linha (interação entre circunstância e evento) | Condição inesperada (condição relampagueante) e percepção poética (choque entre as condições) |

Tabela 7 - Comparação entre as definições de Paz e Leminski

Nas próximas páginas, tentamos uma aplicação dos esquemas, além de uma sucinta análise de cada poema. O leitor deve atentar para o fato de que alguns dos poemas parecem se

adequar melhor a um esquema conceitual que a outro. Não trata-se de uma contingência. Os poemas de Leminski parecem oscilar entre diferentes soluções *transcriativas*³⁵, no espaço de experimentação haicaísta de tradução criativa dos esquemas conceituais desenvolvidos a partir da análise de haicai de Bashô.

A aplicação dos esquemas conceituais desenvolvidos por Leminski e Paz é uma aproximação das estruturas sugeridas pelos autores. Como os poemas não tem número fixo de versos, e as tabelas diferem em número de colunas horizontais, alertamos que as barras (/) serão utilizadas para marcar a transição de um verso para outro. Desse modo, as três linhas do haicai original japonês corresponderão, por diversas vezes, a mais linhas dos poemas de Leminski³⁶.

POEMA 1

| | |
|----------------------|-----------------------------|
| Condição enunciativa | Isso aqui / Acaso / É lugar |
| Condição inesperada | Para jogar sombras? |

Esquema de Paz

Este haicai possui um paralelismo³⁷ rítmico-sonoro observado na rima “/é lugar/ /para jogar/” na terceira e quarta linhas. Há presença de paralelismos (fracos ou aproximados) em /isso/ /sombras/ e /aqui/ /acaso/. O quarteto descreve um acontecimento corriqueiro, um poema que envolve uma indagação. Segundo o esquema conceitual de Paz, as três primeiras linhas apresentam a condição enunciativa do poema, a passividade descritiva: “isso aqui / acaso / é lugar”, enquanto a última linha, a condição ativa, inesperada: “para jogar sombras?”.

³⁵ Tradução criativa, ou transcriação, no “avesso da chamada tradução literal”, é definida por Campos (1997: como “prática isomórfica (ou paramórfica)” -- “será sempre criação paralela, autônoma, porém recíproca”.

³⁶ Uma importante informação não deve ser negligenciada -- a proposta deste trabalho é realizar uma análise do acoplamento poema-foto, entre haicais de Leminski e fotos de Pires. Contudo, duas fotografias de Pires foram perdidas da primeira para a segunda edição, como mencionamos na Introdução. Desse modo, deixaremos de analisar os haicais que acompanham tais fotografias, tiradas na segunda publicação por outro fotógrafo.

³⁷ Não é propósito deste trabalho detalhar cada figura de linguagem utilizada por Leminski em seus haicais. Contudo vale ressaltar que notamos a constante presença de paralelismos (semântico e sintático), além de aliterações, assonâncias e paranomásias. Paralelismo é o nome que damos à organização de ideias e expressões de estrutura idêntica. Há dois tipos: o sintático, relacionado aos termos de mesma estrutura sintática dentro de uma frase; e o semântico, relacionado às ideias semelhantes dentro de uma frase. A aliteração consiste na repetição de consoantes ou de sílabas - especialmente as sílabas tônicas - em duas (ou mais) palavras, dentro do mesmo verso, estrofe, ou frase. A aliteração realiza-se por meio de sons semelhantes, não de letras. A assonância é a repetição de sons vocálicos, em sílabas tônicas de palavras distintas ou na mesma frase para obter certos efeitos de estilo. Frequentemente, a assonância tem um efeito de rima quando é usada para fazer corresponder vogais em versos finais. A paranomásia consiste na aproximação de palavras semelhantes pelos sons, mas de sentidos diferentes, ou seja, é o emprego de palavras parônimas.

Notamos, neste poema, uma precisa afinidade com o esquema conceitual de Paz, no qual o poema responde às duas condições previstas. Este poema não se adequa ao esquema de Leminski, visto que nenhuma das linhas do poema correspondem ao esquema conceitual.

POEMA 2

| | |
|----------------|--------------------|
| Primeira linha | O tempo |
| Segunda linha | Entre o sopro |
| Terceira linha | E o apagar da vela |

Esquema de Leminski

| | |
|----------------------|------------------------------------|
| Condição enunciativa | O tempo |
| Condição inesperada | Entre o sopro / E o apagar da vela |

Esquema de Paz

Este terceto contém paramorfismos fonéticos, paralelismos e paronomásias. Na primeira e segunda linhas, notamos a formação de rimas em **/tempo/ /entre/ /tempo/ /sopro/**. Há equivalências sonoras, compostas por dois dissílabos e um trissílabo, distribuídos nos sintagmas /o tempo/ /o sopro/ /o apagar/. Segundo o esquema conceitual proposto por Leminski, a primeira linha designa a própria ubiquação temporal, o elemento cósmico: “o tempo”. A segunda linha o evento, o sopro como instância do tempo, do evento temporal: “entre o sopro”. A terceira linha, o desfecho, com surpresa, o choque entre o elemento cósmico e o evento: “e o apagar da vela”. De acordo com o esquema de Paz, a primeira linha apresenta a condição enunciativa: “o tempo”, e as duas últimas linhas a condição inesperada: “o sopro e o apagar da vela”. O poema representa uma ação corriqueira de curta duração, o retrato verbal de um acontecimento.

POEMA 3

| | |
|----------------|---|
| Primeira linha | Amor, então / |
| Segunda linha | Também acaba? / Não que eu saiba. / O que eu sei / É que se transforma / Numa matéria-prima / Que a vida se encarrega / De transformar em raiva |
| Terceira linha | Ou em rima. |

Esquema de Leminski

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | Amor, então / Também acaba? / Não que eu saiba. / O que eu sei / É que se transforma / Numa matéria-prima / Que a vida se encarrega / De transformar em raiva |
| Condição inesperada | Ou em rima. |

Esquema de Paz

Poema de nove linhas, com presença de pares aliterativos em /saiba/ /raiva/ e /prima/ /rima/, de rimas internas em /então/ /não/, e de paralelismos em /então/ /também/ e /saiba/ /sei/, além da palavra utilizada ora como substantivo, ora como verbo /transforma/ /transformar/. De acordo com o esquema proposto por Leminski, observamos na primeira linha a circunstância eterna: “o amor”. Da segunda à oitava linhas, a ocorrência do evento, a indagação sobre o tema proposto na primeira linha do esquema, a preocupação com as mudanças diárias e o conhecimento do que é o amor. A nona linha é o resultado entre a circunstância eterna e o evento, no caso, a surpresa, a conclusão: “ou em rima”. Segundo o esquema conceitual proposto por Paz, as oito primeiras linhas apresentam a condição enunciativa, e a nona linha a condição ativa, inesperada, o choque de percepções: o amor se transformando em rima. Este poema também se adequa aos dois esquemas conceituais apresentados, sendo mais precisamente aplicado ao de Octavio Paz.

POEMA 4

| | |
|----------------------|--|
| Condição enunciativa | Corpo entortado / Contra o frio / Saco às costas – vazio / |
| Condição inesperada | Está roubando o vento? |

Esquema de Paz

Trata-se de quarteto bastante estruturado com rima final na segunda e terceira linhas /frio/ /vazio/ e paralelismos sonoras, na primeira linha /corpo/ /entortado/ e na quarta linha /está/ /vento/, /roubando/ /vento/ e /roubando/ /vento/. Mais correspondências distribuídas entre as linhas /corpo/ /contra/ /costas/ e /contra/ /frio/. As três primeiras linhas deste haicai apresentam a condição enunciativa, uma quase descrição, além da alusão à estação do ano, ou *kigô*, frio: “corpo entortado / contra o frio / saco às costas – vazio”. A quarta linha enuncia a condição ativa e inesperada do poema, a surpresa relampagueante: “está roubando o vento?”. O haicai se adequa ao esquema de Paz, não respeitando a distribuição entre as linhas do esquema conceitual de Leminski, visto que não há evento, nem algo que possa ser a representação de uma circunstância eterna.

POEMA 5

| | |
|----------------|----------------------------|
| Primeira linha | Ruas cheias de gente |
| Segunda linha | Seis horas / Comida quente |
| Terceira linha | Caçarolas |

Esquema de Leminski

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | Ruas cheias de gente / Seis horas / Comida quente |
| Condição inesperada | Caçarolas |

Esquema de Paz

O poema contém rimas finais na primeira e terceira linhas /gente/ /quente/ e na segunda e quarta linhas /horas/ /caçarolas/, e paralelismos sonoras em /ruas/ /cheias/ e /horas/ /caçarolas/. Há também outros paralelismos em /ruas/ /cheias/ /gente/. O quarteto é elaborado com coisas e eventos, de eventos que se acumulam fragmentariamente: refeições servidas em horários fixos, em lugares tradicionais da cidade. De acordo com o esquema de Leminski, temos na primeira linha, a circunstância absoluta: “ruas cheias de gente”. A segunda e terceira linhas vemos o evento, a variante casual: “seis horas / comida quente”. Por fim, na quarta linha, temos a surpresa, o desfecho: “caçarolas”. Seguindo pelo esquema de Paz: três primeiras linhas enunciativas, e quarta linha ativa, surpreendente. Este haicai se adequa aos dois esquemas conceituais, sendo mais precisamente afinado ao de Octavio Paz.

POEMA 7

| | |
|----------------|------------------------------|
| Primeira linha | Domingo |
| Segunda linha | Canto dos passarinhos |
| Terceira linha | Doce que dá para por no café |

Esquema de Leminski

| | |
|----------------------|---------------------------------|
| Condição enunciativa | Domingo / Canto dos passarinhos |
| Condição inesperada | Doce que dá para por no café |

Esquema de Paz

Sem presença de rimas, as marcações internas do terceto sugere um interessante paralelismo em /domingo/ /doce/ e /canto/ /café/. É claramente percebida a distribuição dos versos de acordo com o esquema de Leminski. Na primeira linha a circunstância eterna: “domingo”. Na segunda linha, a ocorrência do evento, e a presença do *kigô*: canto dos passarinhos. A terceira linha, apresenta a surpresa: “doce que dá para por no café”. O poema

também se adequa com precisão ao esquema de Paz, de duas primeiras linhas enunciativas, seguidas por uma terceira linha inesperada. Trata-se de um dos mais precisos exemplos de distribuição entre os versos do terceto, tendo o *kigô* bem demarcado: canto dos passarinhos, além do tema tipicamente haicaístico, o cotidiano. Dessa forma, este haicai se adequa precisamente aos dois esquemas apresentados.

POEMA 8

| | |
|----------------------|--|
| Condição enunciativa | Como é que a noite vira dia? / o dia vira noite? |
| Condição inesperada | Só vendo. / Tudo que sabemos. |

Esquema de Paz

Este haicai é um quase-diálogo; uma indagação seguida de resposta. Com atributos de oralidade, parece um pensamento dialógico frugal. De acordo com o esquema conceitual proposto por Paz, conseguimos separar com precisão as duas condições. Está bem demarcado a condição passiva (enunciativa) e a condição ativa (inesperada) do quarteto, finalizando as duas últimas linhas com algo inesperado, o choque entre as duas condições. O quarteto não se adequa ao esquema de Leminski, uma vez que não apresenta a circunstância eterna, ou o evento.

POEMA 9

| | |
|----------------|-----------------|
| Primeira linha | 1• dia de aula |
| Segunda linha | Na sala de aula |
| Terceira linha | Eu e a sala |

Esquema de Leminski

| | |
|----------------------|----------------------------------|
| Condição enunciativa | 1• dia de aula / Na sala de aula |
| Condição inesperada | Eu e a sala |

Esquema de Paz

Trata-se de terceto elaborado com palavras repetidas entre as linhas, /aula/ /sala/, provendo uma leitura rítmica rigorosa. Segundo o esquema conceitual de Leminski, a primeira linha apresenta a circunstância eterna e faz alusão ao *kigô*: visto que as aulas iniciam-se em fevereiro ou março e, dessa forma, fazem a marcação do tempo ou estação do ano, verão, “1• dia de aula”. A segunda linha, o evento, o “acaso da acontecência” (LEMINSKI, 1983, p.44-45), o local onde reside o acontecimento ou o próprio acontecimento:

na sala de aula. A terceira linha, o resultado do encontro das duas primeiras, a surpresa: eu e a sala. De acordo com o esquema de Paz, as duas primeiras linhas são enunciativas, e a terceira, ativa.

POEMA 10

| | |
|----------------------|--|
| Condição enunciativa | Frutas que só ficam / Maduras depois de colhidas |
| Condição inesperada | Mínhas velhas conhecidas |

Esquema de Paz

Terceto apresenta rima final na segunda e terceira linhas /colhidas/ /conhecidas/. De acordo com o esquema de Paz, as duas primeiras linhas, apresentam a condição geral, enunciativa, podendo ser considerada uma alusão ao tema estação do ano, ou *kigô*: frutas que ficam maduras. A terceira linha, o teor ativo do poema, a surpresa, o choque entre as condições passiva e ativa, tratar as frutas como “velhas conhecidas”. O tema do haikai está nítido no acontecimento cotidiano descrito, porém a estrutura corresponde somente ao esquema proposto por Paz, não contendo a linha dois da tabela de Leminski: o evento. A coloquialidade do evento transcrito em texto, o *kigô*, as três linhas, aproximam o poema de um haikai japonês.

POEMA 11

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | Pense depressa / O que veio? / Quem veio? / Bonito ou feio? |
| Condição inesperada | Ninguém |

Esquema de Paz

Poema de cinco linhas, contém rimas na segunda e quarta linhas /veio/ /feio/ e terceira e quinta /vem/ /ninguém/. Também contém repetição rítmica-sonora em /quem/ /vem/ /ninguém/. Ao analisarmos o tema cotidiano e as duas condições propostas pelo esquema de Paz, “condição enunciativa e condição inesperada”, podemos dizer que este haikai adequa-se a este esquema.

POEMA 12

| | |
|----------------|--------------------------|
| Primeira linha | Este dia |
| Segunda linha | Este perverso dia |
| Terceira linha | Que veio depois de ontem |

Esquema de Leminski

| | |
|----------------------|------------------------------|
| Condição enunciativa | Este dia / Este perverso dia |
| Condição inesperada | Que veio depois de ontem |

Esquema de Paz

Terceto estruturado sem rimas finais, este poema descreve uma trivialidade corriqueira, este dia de hoje sempre veio e virá depois do dia de ontem. Podemos compreendê-lo como bem próximo de um haikai japonês, mesmo com a ausência do *kigô*, já que é altamente marcado pelo cotidiano. O poema satisfaz ambos os esquemas, relatando a circunstância eterna, não-mutável na primeira linha, o evento na segunda linha e a surpresa na terceira linha, segundo o esquema conceitual de Leminski, e as duas primeiras linhas, enunciativas e a terceira ativa, inesperada, conforme esquema de Paz.

POEMA 13

| | |
|----------------------|--|
| Condição enunciativa | Dia de reis passou / O ano avança a maio |
| Condição inesperada | Os reis passaram / Flor / Maria / Trabalho / O povo ficou / Mãe / Maioria / Os povos ficaram |

Esquema de Paz

Haikai de dez linhas, contém paralelismos entre as relações entre os verbos /passou/ /passaram/ e /ficou/ /ficaram/. Há um acúmulo de extrações metonímicas. O poema é feito de pedaços, de eventos que se acumulam, como recortes fotográficos. Aproxima-se do haikai japonês no sentido de descrever o cotidiano. O poema adequa-se mais precisamente ao esquema conceitual proposto por Paz, sendo as duas primeiras linhas, enunciativas, passivas, e as demais, inesperadas, ativas.

POEMA 14

| | |
|----------------|--------------------------------------|
| Primeira linha | O tempo fica / Cada vez / Mais lento |
| Segunda linha | E eu / Lendo / Lendo / Lendo |
| Terceira linha | Vou acabar / Virando lenda |

Esquema de Leminski

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | O tempo fica / Cada vez / Mais lento |
| Condição inesperada | E eu / Lendo / Lendo / Lendo / Vou acabar / Virando lenda |

Esquema de Paz

Trata-se de um haikai de nove linhas construído com repetição do verbo no gerúndio /lendo/. O verbo é rimado com /lento/ e /lenda/ da terceira e nona linhas. Há também um paralelismo sonoro em /vou/ e /virando/ na oitava e nona linhas. De acordo com o esquema de Leminski, a primeira linha do poema marca a ubiquação temporal, sendo ela o próprio tempo, escrito textualmente: o tempo lento. Da segunda à sétima linhas, há a ideia da ocorrência do evento, o que acontece ativamente no instante percebido: o sujeito que lê. A oitava e nona linhas representam a surpresa. É o choque provocado pelas linhas anteriores quando contrastadas: o sujeito virando lenda. Seguindo o esquema proposto por Paz, temos na primeira, segunda e terceira linhas o teor enunciativo do poema, e nas linhas seguintes o elemento inesperado. Há nesse poema o trocadilho com as palavras /lendo/ e /lenda/, típico do gênero e da vertente epigramática. As oito linhas, e a ausência do *kigô*, afastam o poema do núcleo duro do haikai japonês, porém o tema cotidiano, a descrição do instante, o aproximam do haikai original e da vertente a qual pertence, zenista.

POEMA 15

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | o silêncio |
| Condição inesperada | se mete a me maltratar / me dilatando / abreviaturas de mim / e, / quem sabe / a mim mesmo me dilatando |

Esquema de Paz

O poema adequa-se ao esquema conceitual de Paz, no qual observamos as duas condições bem demarcadas. A condição passiva, enunciativa, contida na primeira linhas: “o silêncio”. E a condição ativa, contida nas seis linhas seguintes: conjecturas sobre o tema inicial proposto, as decorrências do instante silencioso, e os efeitos desse silêncio.

POEMA 16

| | |
|----------------|------------------------------|
| Primeira linha | Amando, |
| Segunda linha | aumenta / até duas mil vezes |
| Terceira linha | o tamanho. |

Esquema de Leminski

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | Amando, |
| Condição inesperada | aumenta / até duas mil vezes / o tamanho. |

Esquema de Paz

Quarteto construído com repetições rítmico-sonoras em /amando/ /aumenta/ e /amando/ /tamanho/. Não há presença do *kigô*, porém a temática é cotidiana, um relato do que acontece quando alguém se sente apaixonado. De acordo com o esquema de Leminski, na primeira linha, o imutável: o amor. Na segunda linha, o evento, o acidente casual: aumentar em duas mil vezes. Na terceira linha o desfecho, o choque entre a circunstância eterna e o evento: o tamanho. Conforme o esquema conceitual de Paz, a primeira linha apresenta a condição enunciativa, passiva: amando. E a segunda, a condição ativa, inesperada: aumentar o tamanho quando se ama.

POEMA 17

| | |
|----------------|---|
| Primeira linha | O barro |
| Segunda linha | toma a forma / que você quer |
| Terceira linha | você nem sabe / estar fazendo apenas / o que o barro quer |

Esquema de Leminski

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | O barro / toma a forma / que você quer |
| Condição inesperada | você nem sabe / estar fazendo apenas / o que o barro quer |

Esquema de Paz

O sexteto se adequa aos dois esquemas conceituais. Segundo o esquema de Leminski, a primeira linha apresenta a circunstância eterna, imutável: o barro. A segunda e terceira linhas apresenta o evento: o barro tomando a forma que o sujeito dá. As três últimas linhas, descreve a surpresa: o barro estar tomando a forma que ele próprio quer. De acordo com o esquema de Paz, as três primeiras linhas apresentam a condição enunciativa, passiva, e as três últimas linhas e condição inesperada, ativa.

POEMA 18

| | |
|----------------|-----------------------------------|
| Primeira linha | o critério / “atitudes estranhas” |
| Segunda linha | não dá / para condenar pessoas |
| Terceira linha | criaturas / com entranhas |

Esquema de Leminski

| | |
|----------------------|--|
| Condição enunciativa | o critério / “atitudes estranhas” |
| Condição inesperada | não dá / para condenar pessoas / criaturas / com entranhas |

Esquema de Paz

Sexteto estruturado com rima final na segunda e sexta linhas /estranhas/ /entranhas/. Há paralelismo em /estranhas/ /criaturas/ /entranhas/ /critério/. O haikai adequa-se ao esquema proposto por Leminski, no qual a circunstância eterna apresenta-se na primeira e segunda linhas: o critério / “atitudes estranhas”, uma regra, um critério. O evento é marcado pela terceira e quarta linhas: não dá / para condenar pessoas. Por fim, a surpresa na quinta e sexta linhas: criaturas / com entranhas. De acordo com o esquema de Paz, as duas primeiras linhas apresentam a condição enunciativa e as demais apresentam a condição inesperada. A concisão deste haikai é uma propriedade da vertente zenista.

POEMA 19

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | Só mesmo um velho / para descobrir, |
| Condição inesperada | detrás de uma pedra, / toda a primavera |

Esquema de Paz

Segundo o esquema conceitual de Paz, as duas primeiras linhas apresentam a condição enunciativa do haikai, e as duas últimas a condição ativa, inesperada, e o *kigô* japonês: atrás de uma pedra toda a primavera. O quarteto não se adequa ao esquema de Leminski porque não há no haikai a representação do evento, ou acidente casual, apresentadas na segunda linha do esquema de Leminski.

POEMA 20

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | tem quem se proteja / por trás / de uma barragem / de bons dias / boas tardes / boas noites |
| Condição inesperada | assim não tendo / que ver o que está passando |

Esquema de Paz

De acordo com o esquema conceitual de Paz, as seis primeiras linhas do haikai apresentam a condição enunciativa, passiva. As duas últimas linhas apresentam a condição ativa, inesperada. Já no esquema de Leminski, não há correspondência para a “primeira linha”, a circunstância eterna. Trata-se, não de um momento específico, ou captura de um instante, e sim de acontecimentos cotidianos que se acumulam, recorrentes no passar dos dias.

POEMA 21

| | |
|----------------------|-----------------------|
| Condição enunciativa | Uma vida é curta |
| Condição inesperada | para mais de um sonho |

Esquema de Paz

Único poema de duas linhas presente no fotolivro. Sim rimas finais ou internas. Ele adequa-se ao esquema conceitual de Octavio Paz, sendo a primeira linha a condição passiva, enunciativa e a segunda linha a condição inesperada.

POEMA 22

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | Achar / a porta que esqueceram de fechar / O beco com saída / A porta sem chave |
| Condição inesperada | A vida |

Esquema de Paz

O poema é construído com fragmentos de instantes que se acumulam. Segundo o esquema conceitual proposto por Paz, temos nas primeiras quatro linhas a condição enunciativa do haikai, uma condição geral, temporal. A última linha apresenta, causando o choque que resulta na percepção poética, a condição inesperada, ativa: a conclusão surpreendente, inusitada, a vida.

POEMA 23

| | |
|----------------|-----------------------------------|
| Primeira linha | Quem me dera / um mapa do tesouro |
| Segunda linha | que me leve a um velho baú |
| Terceira linha | cheio de mapas do tesouro |

Esquema de Leminski

| | |
|----------------------|--|
| Condição enunciativa | Quem me dera / um mapa do tesouro / que me leve a um velho baú |
| Condição inesperada | cheio de mapas do tesouro |

Esquema de Paz

Segundo o esquema de Paulo Leminski, as duas primeiras linhas do haikai apresentam a circunstância eterna: o desejo por um tesouro, ou mapa de tesouro. A segunda linha o evento, ou acidente casual: ser levado a um velho baú sendo guiado por um mapa de tesouro. A quarta linha, o desfecho, a surpresa: o baú com mais mapas de tesouro. O haikai adequa-se também ao esquema conceitual proposto por Paz, no qual as três primeiras linhas apresentam a condição enunciativa e a última linha a condição inesperada, a surpresa.

POEMA 24

| | |
|----------------------|--|
| Condição enunciativa | Gente que mantém / pássaros na gaiola / tem um bom coração / Os pássaros estão a salvo |
| Condição inesperada | de qualquer salvação |

Esquema de Paz

Este haicai adequa-se ao esquema de Paz, no qual as quatro primeiras linhas apresentam a condição enunciativa do poema, uma sentença quase descritiva: sobre as pessoas de bom coração que mantém pássaros em gaiolas. A condição inesperada é apresentada na última linha, onde ocorre a surpresa e a nova conclusão acerca das linhas anteriores: não há salvação para os pássaros que foram engaiolados, mesmo que por pessoas de bom coração.

POEMA 25

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | Soubesse que era assim, / não teria nascido / e nunca tinha sabido. / Ninguém nasce sabendo, / até que eu sou meio esquecido. |
| Condição inesperada | Mas disso eu sempre me lembro. |

Esquema de Paz

O haicai é um sexteto com rimas finais em /nascido/ /sabido/ /esquecido/, na segunda, terceira e quinta linhas. Há também paralelismos em /sabendo/ /lembro/ /sempre/, na quarta, e sexta linhas. Ele adequa-se ao esquema conceitual de Paz. A condição enunciativa é apresentada nas cinco primeiras linhas, na qual indagações quase descritivas sobre determinados instantes da vida são descritos textualmente pelo poeta. A condição inesperada, ou ativa, é apresentada na última linha, quando em tom de humor seco -- muito utilizado nos haicais de Bashô (ver PAZ, 1976, p.163) -- o poeta brinca com a sua condição de “esquecido” das linhas anteriores e promove uma tensão ao dizer que “sempre se lembra que é esquecido”.

POEMA 26

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | Ainda vão me matar numa rua. / Quando descobrirem, / principalmente, / que faço parte dessa gente / que pensa que a rua |
| Condição inesperada | é a parte principal da cidade |

Esquema de Paz

Este haicai adequa-se, somente, ao esquema proposto por Paz, na qual as cinco primeiras linhas apresentam a condição enunciativa, uma composição quase descritiva, e a última linha a condição inesperada, ativa.

POEMA 28

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | Amigo / Inimigo / Nada tive com o mar / Nem ele comigo / Fui homem de seco / Hoje posto a secar |
| Condição inesperada | Neste beco |

Esquema de Paz

O sexteto apresenta rimas em /**amigo**/ /**inimigo**/ e /**comigo**/ na primeira, segunda e quarta linhas e em /mar/ e /secar/ na terceira e sétima linhas. Adequa-se ao esquema de Paz, uma vez que apresenta em suas seis primeiras linhas a condição enunciativa, quase uma mera descrição de um acontecimento, e na última linha a condição inesperada, ativa, a surpresa.

POEMA 29

| | |
|----------------------|--|
| Condição enunciativa | Será preciso / explicar o sorriso / de Mona Lisa / para que você / acredite em mim / quando digo |
| Condição inesperada | que o tempo passa? |

Esquema de Paz

O haicai de sete linhas apresenta rima em /preciso/ /sorriso/, na primeira e segunda linhas. Este haicai adequa-se, somente, ao esquema conceitual de Octavio Paz, no qual as seis primeiras linhas funcionam como condição enunciativa, passiva; a última linha apresenta a condição inesperada, ativa e surpreendente. O tema cotidiano é descrito quando o poeta menciona o tempo.

POEMA 30

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | Você para / a fim de ver o que te espera: |
| Condição inesperada | só uma nuvem / te separa / das estrelas |

Esquema de Paz

Neste haicai há presença do *kigô*, em nuvem e estrelas. Ele adequa-se especialmente ao esquema conceitual de Paz, no qual as duas primeiras linhas apresentam a condição enunciativa, passiva, que remete ao futuro, “o que te espera”, e as três últimas linhas a condição inesperada, surpreendente, a nuvem que separa quem está na terra das estrelas.

POEMA 31

| | |
|----------------------|--|
| Condição enunciativa | de repente descobri / não digo américa nem pólvora / obra de tantos / conta perdida / ficar na ponta dos pés / além de nobre exercício |
| Condição inesperada | a mais sábia medida / para subir na vida |

Esquema de Paz

Este haikai de oito linhas adequa-se ao esquema conceitual de Paz, já que não respeita a distribuição entre linhas de Leminski. Apresenta, nas seis primeiras linhas, a condição enunciativa, descrição de diversas cenas, com frases justapostas; nas duas últimas linhas, a condição inesperada, ativa.

POEMA 32

| | |
|----------------|---|
| Primeira linha | Ah, eu queria tanto / ser um poeta maldito, / a massa sofrendo / enquanto eu, profundo, medito! / Ah, eu queria tanto / ser um poeta social / rosto queimado / pelo hálito das multidões! |
| Segunda linha | Em vez, olha eu aqui, / pondo sal / nesta sopa rala, |
| Terceira linha | que mal vai dar para dois! |

Esquema de Leminski

| | |
|----------------------|---|
| Condição enunciativa | Ah, eu queria tanto / ser um poeta maldito, / a massa sofrendo / enquanto eu, profundo, medito! / Ah, eu queria tanto / ser um poeta social / rosto queimado / pelo hálito das multidões! |
| Condição inesperada | Em vez, olha eu aqui, / pondo sal / nesta sopa rala, / que mal vai dar para dois! |

Esquema de Paz

O haikai adequa-se ao esquema proposto por Paz, apresentando as oito primeiras linhas como condição enunciativa e as quatro últimas como condição inesperada. Também adequa-se ao esquema de Leminski, por respeitar suas distribuições entre linhas: nas oito primeiras linhas apresenta a circunstância eterna; na nona, décima e décima primeira linhas apresenta a ocorrência evento, o ato de colocar sal em sopa rala; na última linha apresenta a surpresa, o choque, a sopa que mal dá para dois.

Os haicais abaixo (6, 27, 33, 34, 35, 36, 37 e 38) não se adequam a nenhum dos esquemas. Isto não significa que não sejam haicais. De acordo com os esquemas conceituais utilizados, eles somente se afastam do que chamamos de núcleo-duro do haikai, o que seria o mais próximo do original japonês, executado por Bashô. Além disso, como é o caso do poema 6, há necessidade de atenção também quanto à construção dos versos: “pessoas não molham

passos”, “as ruas não são pesadas”; logo, mesmo que corriqueiro, este haicai não adequa-se aos esquemas conceituais propostos por Leminski e Paz, pelo fato de ser demasiado metafórico.

| | |
|----------|---|
| POEMA 6 | Já não chove / Pessoas molham passos / As ruas pesadas |
| POEMA 27 | isso? / aqui? / já? / assim? |
| POEMA 33 | Depois de hoje / a vida não vai mais ser a mesma / a menos em que eu insista em me enganar / aliás / depois de ontem / também foi assim / anteontem / ontem / amanhã |
| POEMA 34 | O olho da rua vê / o que não vê o seu / você, vendo os outros, / pensa que sou eu? / Ou tudo que seu olho vê / você pensa que é você? |
| POEMA 35 | quem é vivo / aparece sempre / no momento errado / para dizer presente / onde não foi chamado |
| POEMA 36 | o peito ensanguentado de verdades / rolo na rua esta cabeça calva e cega / não serve mais ao diabo que a carrega |
| POEMA 37 | Hesitei horas / antes de matar o bicho. / Afinal, / era um bicho como eu, / com direitos, / com deveres. / E, sobretudo / incapaz de matar um bicho, / como eu. |
| POEMA 38 | os dentes afiados da vida / preferem a carne / na mais tenra infância / quando / as mordidas doem mais / e deixam cicatrizes indeléveis / quando / o sabor da carne / ainda não foi estragado / pela salmoura do dia a dia / é quando / ainda se chora / é quando / ainda se revolta / é quando / ainda |

5 FOTOGRAFIA

Conforme destacamos na Introdução, os estudos sobre fotografia distribuem-se em vertentes teóricas diversas, que sugerem diferentes atributos e propriedades. Nosso principal problema aqui é compreender um fenômeno relacional -- fotografia e um gênero específico de poesia verbal, o haicai. Nosso propósito é, portanto, destacar alguns componentes das fotografias de Jack Pires que expliquem o acoplamento observado poesia-fotografia.

Sobre as fotografias do fotolivro *Quarenta Clics em Curitiba*, destacamos dois componentes recorrentes principais: as fotos são elaboradas em preto e branco, e o *instante* funciona como tema e procedimento típico e padrão. O *instante*, em especial, é o ponto de ligação, o elemento de união entre fotografia e haicai, em cada lâmina, e entre as lâminas. Precisamos definir o que é entendido por *instante*, e a diferença do instante fotografado e o instante na poesia verbal. Como veremos, Barthes e Peirce, fornecem alguns fundamentos teóricos para tanto. Antes, porém, iremos abordar introdutoriamente o fotógrafo Jack Pires.

5.1 JACK PIRES, O FOTÓGRAFO CONVIDADO

Foi enorme a dificuldade para encontrar informações sobre Jack Pires³⁸. Faltam referências básicas sobre o fotógrafo, sua biografia e sua obra -- ano de nascimento, formação profissional, exposições fotográficas, material publicado (incluindo cartas e possíveis documentos cotidianos), sua relação com Paulo Leminski, sua atuação na cena local da época (anos 1970, 1980). É muito escasso o material sobre este fotógrafo.

Sabemos que Jack Pires foi um fotógrafo paulista radicado durante muitos anos na cidade de Curitiba. Falecido em 1990, lutou na Segunda Guerra Mundial, nos anos 1944 e 1945, servindo pela Força Expedicionária Brasileira.

O fotógrafo obteve muito reconhecimento na década de 1950, tendo suas fotos publicadas por grandes jornais e revistas como *Manchete*, *Cruzeiro*, *O Estado de São Paulo*, *Abril* e *Visão*. Nos anos 1970 mudou-se para Curitiba, onde lecionou fotografia no Museu Alfredo Andersen e desenvolveu diversas atividades na Fundação Cultural de Curitiba, além de trabalhar em importantes estúdios fotográficos da cidade. Realizou, nos anos 1970 e 1980, registros do cotidiano da capital paranaense, num estilo que foi comparado ao de Henri Cartier-Bresson³⁹. São flagrantes registrados nas praças e ruas da cidade, com excessiva preocupação com a construção de cada cena, sintaxe, composição de luz, como Bresson.

Há, nas fotografias de Pires, no *Quarenta Cliques em Curitiba*, um inconfundível tom de coloquialidade, registros de pessoas que executam atividades triviais na paisagem local. As fotos em preto e branco, seus jogos de sombras e planos, não permitem inferir o momento de cada instante capturado, nem há indicações de uma ordem determinada de acontecimentos, locais e deslocamentos pela cidade.

5.2 A ESCOLHA POR FOTOS EM PRETO E BRANCO

Existem diferenças fundamentais entre uma foto em preto e branco e uma colorida. Quais são os aspectos distintos, entre uma e outra? Sabemos que o método para a captura fotográfica é o mesmo -- o processo físico-químico (ou digital) de registro de uma cena real em um suporte fotosensível. A distinção tem implicações diversas: a substância das imagens

³⁸ Fizemos seguidas tentativas, através do MIS-PR e da Fundação Cultural de Curitiba, para obter informações sobre Jack Pires. Todas as tentativas foram frustradas.

³⁹ Henri Cartier-Bresson (1908-2004): importante fotógrafo francês do século XX. Autor de "Images à la Sauvette", publicado em inglês sob o título "The Decisive Moment", em 1952.

em preto e branco é a luz e das imagens coloridas é a cor (ver ARNHEIM, 2005; PASTOUREAU, 1993).

Para realização de fotografias em preto e branco são contrapostos aspectos antagônicos em escala linear (presença ou ausência de luz), e para realizar fotos coloridas o que é utilizado é um círculo de matizes distintas e complementares (ver DAVIS, 2011; ARNHEIM, 2005; LIMA, 1988). Nesse sentido, a luz, no primeiro caso, é dimensionada e destacada por “opostos” (claro e escuro), e no segundo caso por um gradiente de cores e nuances, que registram somente as diferenças entre os múltiplos materiais (cores). De acordo Flusser, podemos afirmar que o branco funciona como negação do preto -- “o preto e o branco são situações ‘ideais’. O branco é a presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total” (FLUSSER, 1985, p.22).

Tal dualismo entre claridade e escuridão pode ser associado a conceitos polares: bem e mal, vida e morte, tristeza e felicidade, e é esse impacto dicotômico que dá o tom épico às fotografias em preto e branco. Para Davis (2011, p.14) -- “pensar em preto e branco significa pensar em contrastes”. É justamente por destacar contradições e opostos, que percebemos nas fotografias em preto e branco um tom mais dramático. Esse antagonismo não se manifesta nas fotos coloridas, que tendem a ser observadas como mais “amenas”, por parecerem registros mais “naturais” do real. Como argumenta Puls (2016),

É certo que podemos atribuir alguns significados às cores, mas estes são bastante fluidos - e provêm sempre das propriedades concretas dos entes coloridos que lhes servem de suporte (céu, sol, sangue, planta, terra, água). Tais sentidos difusos não possuem, nem remotamente, a densidade que caracteriza os conceitos de claro e escuro (PULS, 2016, s/p.).

As fotos coloridas, que parecem reproduzir a aparência das coisas de forma mais exata, retrato “objetivo” da realidade, se apresentam uma abordagem mais “neutra” diante do mundo. Em *Filosofia da Caixa Preta*, 1985, Flusser aborda a questão sobre a coloratura da realidade, e porque alguns fotógrafos optam pelas fotos em preto e branco. Segundo Flusser:

As fotografias em preto-e-branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos.” (FLUSSER, 1985, p.16).

A escala linear à qual as fotografias preto e branco está vinculada, portanto, à uma abstração, visto que a camada colorida que remete “ao concreto” foi removida. Assim, enquanto a primeira permite uma expressão mais “solta”, “do que deveria ou poderia ser”, a segunda mostra a realidade tal como aparece aos nossos olhos, “a descrição do que é”.

Supondo que o emprego de foto em preto e branco enfatiza e destaca a estrutura formal da cena, orientada por uma dialética de opostos, e que o emprego da cor enfatiza a superfície material do objeto fotografado, obtendo um resultado mais concreto, cabe ao projeto fotográfico optar por uma ou outra. A próxima seção vai se deter em outro aspecto da fotografia de Jack Pires, o *instante fotográfico*.

5.3 O INSTANTE FOTOGRÁFICO

O que é o *instante fotográfico*? Talvez uma pergunta ainda mais básica está relacionada a definição de *instante*, que parece ser o componente semiótico que une fotografia e haikai em *Quarenta Clics em Curitiba*. Isso pode contribuir para descrição e análises ainda mais precisas da relação entre o instante fotográfico de Jack Pires, e aquele capturado pela poética hacaísta de Paulo Leminski.

Nós não podemos, e não faremos isso, dedicar muito mais do que uma seção, ou sub-seção, para explicar o que é o instante. Algumas das noções mais diretamente associadas à secundidade Peirceana, e ao sentido de *altersense*, podem colaborar em nossas análises. Na próxima seção dedicamos alguma atenção às ideias de Barthes, e o que ele entende por instante na fotografia.

5.3.1 O instante fotográfico - *sensu* Barthes

Barthes, em relação à fotografia, expressa um desejo ontológico, e pretende explicar o que ela é “em si”, o que a distingue das outras imagens (BARTHES, 2006, p.13). De acordo com o filósofo e escritor, fotografia é

[por] definição, a própria cena, o literalmente real. Do objeto à sua imagem há, na verdade, uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor. No entanto, essa redução não é, em momento algum, uma *transformação* (no sentido matemático do termo); para passar do real à sua fotografia, não é absolutamente necessário dividir este real em unidades e transformar essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto cuja leitura propõem; entre esse objeto e sua imagem não é absolutamente necessário interpor um *relais*, isto é, um código; é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia” (BARTHES, 1990, p.12).

Segundo o autor, a fotografia é uma espécie de confirmação, ou efeito do verídico: “a essência da fotografia é ratificar aquilo que representa” (2006, p. 96). Seria, portanto, este efeito do verídico que distinguiria a fotografia de todos os outros sistemas de representação:

“esta certeza nenhum texto pode dar-me [...]. Mas a fotografia, essa é indiferente a todo circuito: ela não inventa, é a própria autenticação” (2006, p.98). Barthes acrescenta que: “ao contemplar uma foto, incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante, por muito breve que tenha sido, em que uma coisa real ficou imóvel diante do olho. Faço recair a imobilidade da foto presente no ‘disparo’ passado” (BARTHES, 2006, p. 88).

Segundo Barthes (2006), toda foto é objeto de três práticas: o fazer, o experimentar e o olhar. Ele explica que o operador é o fotógrafo, o espectador somos nós que a consultamos, e aquilo que é fotografado é o *spectrum*, palavra que guarda na sua raiz uma relação com espetáculo e que, segundo Barthes, “acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda fotografia: o regresso ao morto” (2006, p. 17). Este “regresso ao morto” é verificado na medida em que “aquilo que a fotografia reproduz até o infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2006, p. 12).

A fotografia, portanto, traz consigo seu referente, e este referente não se distingue de imediato dela. O referente está sempre presente, o que leva a fotografia para todos os objetos do mundo.

[...] Na fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. É uma vez que este constrangimento só existe para ela, devemos tomá-la, por redução, pela própria essência, o noema da fotografia. Aquilo que intencionalizo numa foto, não é nem Arte nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da fotografia. (BARTHES, 1980, p.109).

Logo, o noema “isto foi” é uma das características marcantes da imagem fotográfica. De acordo com Barthes (1980), a imagem fotográfica constitui prova de que o que foi fotografado, no momento da captação, está localizado temporalmente num instante anterior ao de sua apreciação. Em outras palavras, sempre há uma lacuna temporal entre o que foi fotografado e a imagem vista (por menor que seja este espaço de tempo).

Outro atributo ontológico sugerido por Barthes (1980) é que a imagem fotográfica é também a comprovação de existência do que nela se encontra registrado: “a foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui” (BARTHES, 2006, p. 91). Que processos físico-químicos associados ao intervalo temporal do “instante” capturado regulem a produção da imagem fotográfica, é este o atributo ontológico mais distintivo e característico deste sistema ou processo semiótico.

Na próxima seção, apresentamos a idéia de “instante”, para Peirce. Tal abordagem só tem a pretensão de funcionar como uma introdução bastante sumária de uma noção que pode ajudar-nos a abordar conceitos-chave em nossas análises.

5.3.2 O instante - *sensu* Peirce

A definição de “instante” na filosofia Peirceana está intimamente relacionada à Categoricalia, ou Teoria das Categorias. Vamos, introdutoriamente, apresentar esta teoria. Ela tem o propósito de enquadrar mais rigorosamente a discussão sobre a natureza indexical do instante fotográfico. As categorias de Peirce recebem múltiplas denominações, que é o resultado da investigação e análise em diversas áreas (QUEIROZ, 2004). Muitas noções são utilizadas para descrevê-las: espontaneidade/ dependência/ mediação (CP 3.422), feeling/ reação/ hábito (CP 4.157), qualidade/ reação/ mediação (CP 4.3), e os mais recorrentes primeiridade/ secundidade/ terceiridade:

Primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa” (CP 8.328); Perfeitamente simples e sem partes (CP 1.531); As típicas idéias de Primeiridade são qualidades de feeling ou mera aparência (CP 8.329).

Secundidade é o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas sem observar qualquer terceiro (CP 8.328); O tipo de idéia de Secundidade é a idéia de esforço, prescindido da idéia de um propósito (CP 8.330).

Terceiridade, no sentido da categoria, é o mesmo que mediação (CP 1.328); Algumas das idéias proeminentes, devido a sua grande importância em filosofia e ciência, e que requerem atento estudo são, generalidade, infinidade, continuidade, difusão, crescimento e inteligência (CP 1.340).

A fenomenologia de Peirce, ou *faneroscopia*, como ele preferiu chamá-la, é uma ciência “ocupada com os elementos formais do *fâneron*”, o “total coletivo de tudo que está, de qualquer modo, ou em qualquer sentido, presente à mente, sem consideração sobre se corresponde a algo real ou não” (CP1.284)⁴⁰.

O que eu chamo de Faneroscopia é aquele estudo que, baseado na observação direta dos fânerons, e generalizando suas observações, indica suas diversas classes gerais; descreve as características de cada uma delas; mostra que, embora inextrincavelmente misturadas, tal que não podem ser isoladas, ainda assim é manifesto que seus caracteres são distintos; então prova, além de qualquer questão, que uma lista curta forma as mais gerais categorias que existem nos fânerons; finalmente, prossegue com a difícil e laboriosa tarefa de enumerar as principais subdivisões destas categorias (CP 1.286).

⁴⁰ Sobre a faneroscopia de Peirce, recomendamos os seguintes trabalhos: Savan (1952), Rosensohn (1974), Spiegelberg (1981), e Rosenthal (2001).

A questão pode ser, simplificada, colocada nestes termos: a extraordinária diversidade de eventos e estados mentais expostos à observação, pode ser agrupada em formas análogas? Tem sido sugerido que, para explicar o que examinamos, a primeira coisa conveniente a fazer é uma classificação -- dividir o que examinamos em processos, e/ou entidades, e/ou formas, de diferentes tipos. Resulta desta divisão o que Peirce (CP 7.539) chama de “departamentos da ação mental”. Toda a variedade de estados que constituem a mente consciente pode ser dividida em três formas -- *feeling*, ou experiência monádica, sentido de alteridade, ou experiência diádica, e sentido de mediação, ou experiência triádica. De acordo com esta divisão três tipos fundamentais da experiência devem ser explicadas: (I) “o conteúdo momentaneamente presente da consciência” (CP 7.551), (ii) a experiência “de um outro diretamente presente, ou segundo, resistindo a nós”, e (iii) a experiência de síntese ou mediação (CP 1.378).

A primeiridade está associada à experiência de vagueza e indeterminação.

Imagine uma consciência em que não há qualquer comparação, nenhuma relação, nenhuma multiplicidade reconhecida, nenhuma mudança, nenhuma imaginação de qualquer modificação do que está positivamente lá, nenhuma reflexão – nada além de uma simples característica positiva. Tal consciência poderia ser apenas um odor [...]. A primeira categoria é uma qualidade de feeling” (EP2:150); “Ela seria alguma coisa que é o que é sem referência a qualquer outra coisa, dentro dela ou fora dela, sem considerar qualquer força ou razão (CP2.85); “[...] Este tipo de consciência, que não envolve análise, comparação, ou processo de qualquer tipo, nem consiste em todo ou em parte de qualquer ato pelo qual um trecho da consciência é distinguido de outro, tem sua própria positiva qualidade que consiste em nada mais, e que é, de si mesmo, tudo o que é (CP1.306).

A secundidade está relacionada às idéias de reação, esforço, resistência, existência; está envolvida nos instantes, nas ocorrências, na negação, e na compulsão.

Secundidade é o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo mas sem observar qualquer terceiro. [...] Típico de uma idéia de Secundidade é uma idéia de esforço, prescindido da idéia de propósito. [...] A experiência de esforço não pode existir sem a experiência de resistência. Esforço somente é esforço em virtude de seu ser oposto. [...] Ocorre mais plenamente no choque da reação entre ego e não-ego. Está lá a dupla consciência de esforço e resistência. [...] Toda a característica real da consciência é meramente o sentido de choque do não-ego sobre nós. [...] Nós nos tornamos conscientes de nós mesmos nos tornando conscientes do não-self. O estado de vigília é uma consciência da reação. [...] A idéia de outro, de não, torna-se o pivô do pensamento (CP 8.328, 8.330, 8.266, 1.324).

Esta categoria é aqui a que mais nos interessa, e está associada à atualização, ao acontecimento, a realização de algo “esta entidade, aqui, neste momento”; “aqui-e-agora”, singular, particular. Se primeiridade é independência e autonomia, a Secundidade é tipificada pela reação com outra coisa.

Se a secundidade é caracterizada pela reação, a terceiridade é a categoria da inteligência.

Algumas das idéias de Terceiridade proeminentes [...] são generalidade, infinidade, continuidade, difusão, crescimento e inteligência. [...] Terceiridade, no sentido da categoria, é o mesmo que mediação. [...] Cognição mediada que é conhecimento através de alguma terceira idéia ou processo. [...] Sentido de Mediação é consciência de um meio termo ou processo, pelo qual alguma coisa, não-self, é reunido na consciência. Toda consciência de um processo pertence a este sentido de mediação (CP 1.340, 1.328, 7.544).

A terceiridade pode ser observada nas ‘exemplificações regulares’, na persistência regular, no tempo.

Para terminar esta seção, as experiências fotográficas de Jack Pires, ou mais precisamente, as experiências intermediáticas de Pires & Leminski podem ser descritas como exercícios semióticos, e intermediáticos, cuja indexicalidade enfaticamente pronunciada deve sua natureza à associação criativa de uma fotografia sob notável influência de Bresson -- a captura do instante decisivo, do aqui-e-agora do evento único e particular, que na descrição Peirceana da secundidade encontra uma poderosa caracterização --, e da adaptação da poesia de Bashô. O resultado são instantes intermediáticos des-hierarquicamente distribuídos pela cidade-livro que é *Quarenta Clics em Curitiba*.

Vimos (Capítulo 3) que Peirce definiu o signo como um meio para a comunicação de um hábito, ou uma “regularidade”, do objeto para o intérprete. Veremos, no próximo capítulo, como os haicais (signos) comunicam para os intérpretes certos padrões de atividades *incorporados* nas fotos (objetos dos haicais), ou nos objetos externos das fotos. Tais padrões podem ser caracterizados como secundidades -- instantes singulares, ou ocorrências. Como já afirmamos, trata-se de uma arbitrariedade análitica considerar signo e objeto como poema e foto, respectivamente.

6 QUARENTA CLICS EM CURITIBA

Como temos destacado, no *Quarenta Clics*, os haicais são feitos, quase em sua totalidade, com o acentuado tom de coloquialidade que também é observado em quase todas as fotos, podendo ser diretamente comparados às cenas fotográficas, e/ou às capturas de acontecimentos, em instantâneos cuja trivialidade mundana *assemelha-se* aos instantes fotografados. Tal similitude pode, e sugerimos que deve, ser analisada em diversos níveis de

descrição, que tratamos (abaixo) como “relações” específicas (OP-OF, P-F). Esta decisão metodológica terá implicações nas análises.

O haikai valoriza o fragmentário e o insignificante, o aparentemente banal e o casual, sempre tentando extrair o máximo de significado do mínimo de material, em ultrasegundos de hiperinformação. De imediato, podemos ver em tudo isso os paralelos profundos com a estética fotográfica. Esses traços característicos do haikai podem ser transpostos sem nenhuma dificuldade para a fotografia (LEMINSKI, 2012, p.140-141).

Sobre a relação entre haicais e fotos, podemos, portanto, dizer que ela baseia-se em variadas formas de analogia, que distribuem-se em diversas subcategorias icônicas, como similaridades (e contrastes) superficiais, estruturais, e interpretativos, ou metafóricos. Mas esta relação também pode caracterizar-se como predominantemente indexical, como aparece em diversas ocasiões, ou simbólica.

Em qualquer das classes (icônico, indexical ou simbólico), isto deve indicar que elementos da fotografia de Jack Pires e da poesia de Paulo Leminski estão de tal forma relacionados, que a palavra, e diversas propriedades paralinguísticas, influenciam e são influenciadas pela fotografia em diversos níveis de organização (semântico, morfológico, rítmico, etc). Descrevemos tal relação como *acoplamento* (ver Introdução). Para Melo,

Como no haikai japonês, onde o poema era sempre acompanhado por uma ilustração, essa aproximação gerando uma outra poesia, “fáisca” entre foto e texto, o texto de alguém que diria: “[...] não sou só poeta. Se você quiser fazer só literatura, você talvez não faça literatura, porque ela se alimenta da vida e de outras coisas. Sou muito ávido de experiências e linguagens novas. À medida que se amplia o repertório de recursos, a poesia verbal se enriquece”. (MELO, 1999, p.262).

O problema com muitas abordagens conhecidas é que elas, na maioria dos casos, não exibem qualquer tecnicidade teórica e metodológica associada às inferências e às conclusões obtidas. Por exemplo, noções e conceitos como “influenciam”, “afinidade” e “aproximação”, entre outros, não são prévia e explicitamente estabelecidos e discutidos no escopo de teorias e modelos. É o que tentamos fazer aqui (ver próxima seção), destacando aspectos indexicais do haikai e da fotografia, elementos icônicos (imagéticos, diagramáticos, metafóricos) e simbólicos, e as formas como estão relacionados, em diversos níveis. A análise está rigorosamente baseada nos modelos da semiótica de Peirce, apresentados no Capítulo 3 desta dissertação.

6.1 DIFERENTES SISTEMAS ACOPLADOS E A IRREDUTÍVEL RELAÇÃO ENTRE POESIA VERBAL E FOTO

Diferentes sistemas semióticos estão acoplados, poesia verbal e fotografia, no trabalho analisado. Estes sistemas estão dispostos, lâmina a lâmina, constringendo as possibilidades interpretativas.⁴¹ A partir desta suposição, resta-nos explicar como isso acontece, diante da relação formada em cada poema-foto.

Como pode haver tanta afinidade entre uma velha forma da poesia japonesa e a mais jovem das artes? Os parentescos íntimos entre o haikai e a fotografia me intrigam, desde que, por voltas de 1965, comecei a me interessar por essa estrutura poética mínima que os japoneses praticam há, pelo menos, quatrocentos anos. A certeza desse parentesco me levou a realizar o *Quarenta Clics em Curitiba*, com fotos de Jack Pires, mais poemas breves, álbum editado em 1976, em Curitiba, numa caixa com pranchas soltas, uma foto, um haikai. Foram diversos os critérios de aproximação entre foto e haikai: fiz haicais para algumas fotos já prontas, mas, em muitos casos, casamos fotos e haicais que eu já tinha prontos. Em alguns casos, Pires fez fotos para haicais anteriores (LEMINSKI, 2012, p.139).

Há, na afirmação de Leminski, a definição de uma agenda preliminar de investigação - "os parentescos íntimos entre o haikai e a fotografia" que intrigaram o autor de *Quarenta Clics* podem ser explorados em muitos níveis de descrição; por exemplo, como "artefatos" e "tecnologias" são complexos processos predominantemente indexicais de seus objetos, que podem ser *feelings*, instantes e eventos. Uma análise dos procedimentos usados para o "acoplamento" de fotos e haicais é certamente parte desta agenda, que este trabalho está interessado em descobrir ou revelar. Quarenta fotografias foram acopladas a quarenta haicais. Como? Há um tipo de argumentação, densamente conceitual e dedicado a ontologia dos sistemas examinados, e das relações entre eles, que encontra nas análises de Barthes uma detalhada abordagem. Como afirma Barthes, em *A Preparação do Romance*, "a forma de arte que permite conceber o haikai = [é] a Fotografia" (BARTHES 2005, p.144). Segundo Fontanari,

há, tanto no haikai quanto na foto, uma brevidade, no sentido de que tudo está posto no horizonte apresentado, nada em abismo e, por isso, não é preciso interpretação, em oposição à poesia ocidental ou à pintura. Essas formas de arte, ou sistemas semióticos (haikai e a fotografia) são objetos onde a linguagem cessa, a consciência cala e solta só um grito: é isso! (FONTANARI, 2011, p.32).

Fontanari (2011), diante do noema barthesiano da fotografia, "isso foi" ou "isso existiu", sugere sua semelhança com o haikai:

⁴¹ Sabemos que deveríamos fornecer uma definição mais cuidadosa da noção de "constrangimento", com base na teoria do signo que temos explorado. No entanto, a idéia intuitiva de restrição, ou coerção interpretativa, exercida pela relação entre poema e foto satisfaz esta abordagem preliminar.

A noção de “isso existiu” da fotografia converge também com a linguagem poética do haicai. É pura contingência; há uma individuação do momento que, somado à ação presente, garante ao leitor a noção exata de que aquilo realmente aconteceu. E por outro lado, essa mesma linguagem se eleva a uma transcendência. (...) Fica, por ora, estabelecido que o noema (“isso existiu”) do haicai se constrói a partir da forma verbal, pois, embora sempre escrito no presente, remete a um tempo passado (FONTANARI, 2011, p.34).

O poeta *haijin*, como argumenta Fontanari (2011, p.32), “elabora em um golpe de linguagem o instante, transformando uma experiência em linguagem poética. O fotógrafo captura um instante, ou mesmo, uma experiência e os aprisionam em forma de imagem fotográfica”.

No domínio das analogias entre poesia verbal e fotografia, podemos tratar de diversas relações: relações temáticas, entre objetos, propriedades estruturais (ritmo, rimas, paralelismos sintáticos e formais), e procedimentos. Como afirmamos, na seção anterior, uma analogia pode ser simplificada definida como um tipo de inferência que baseia-se na manipulação de entidades e processos icônicos. Tal afirmação permite-nos abordar mais consistentemente a questão: como relacionar semioticamente haicai e foto no fotolivro? A suposição é que lidamos com ícones, índices e símbolos, quando examinamos as relações poema-foto (P-F). São ícones porque a relação entre eles baseia-se em similaridades e similitudes qualitativas, diagramáticas e/ou interpretativas, ou em similitude de seus objetos ou interpretações. Por exemplo o ritmo -- “um ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço de elementos ou eventos verbocovisuais” (PIGNATARI, 2005, p.22) -- pode atuar em uma relação de similaridade entre P e F. As relações são indexicais quando P-F baseia-se em correlações espaço-temporais, uma indicação de F por P. São simbólicas quando a relação P-F for dependente de normas, regras ou leis “fixadas” por intérpretes, ou dependentes deles.

Se P é um ícone de F, então P é um análogo dele. F é objeto de P em uma relação icônica, ou hipoicônica e metafórica, quando o interpretante de F é um análogo (ícone) do interpretante de P. Se F é objeto de P porque possui propriedades estruturais análogas aquelas observadas em P, então P é um diagrama de F. Mas a analogia entre poema (P) e foto (F) também pode ser uma analogia entre os objetos do poema (OP) e os objetos da foto (OF). Em *Quarenta Clics*, o objeto da foto é análogo ao objeto do poema em diversos casos. Poema e foto também podem ser análogos porque são análogas suas propriedades, como veremos, ou podem ser análogos porque são análogos seus efeitos interpretativos.

Em termos analíticos, há superposição entre estes “níveis de relação”. Trata-se de um problema sobre o significado da relação poema-foto. Se o objeto do poema e o objeto da foto são análogos porque foto e poema representam certas propriedades semióticas de que são feitos (ritmo, sintaxe, etc) então a foto é um ícone do poema, e devem ser análogos seus efeitos interpretativos. Se P é um índice de F, é interpretado como estando em uma correlação espaço-temporal com F, que é seu objeto. Neste caso, P indica “diretamente” F. Finalmente, se P é um símbolo de F, P está para F através de certas regras ou normas que permitem interpretar P como signo de F.

| Relação P-F | Especificação da relação |
|-------------|--|
| Ícone | P é signo de F porque compartilha com F certas propriedades qualitativas (ritmo, rima, sintaxe). P é predominantemente ícone de F. |
| Índice | P é signo de F porque indica (“aponta para”) F; então P é predominantemente índice de F. |
| Símbolo | P é signo de F porque certas regras ou normas atuam assim; então P é predominantemente símbolo de F. |

Tabela 8 - Natureza da relação P e F: Especificação das Relações

Para que fique ainda mais claro, as análises conduzidas abaixo estão baseadas em duas premissas -- (i) poema e foto são signos e/ou objetos, quando semioticamente relacionados; (ii) como signos e/ou objetos, poema e foto podem ser caracterizados como ícones, índices, e símbolos, quando relacionados. Algumas análises podem recorrer à sub-divisão dos hipoícones (imagem, diagrama, metáfora), apresentados no Capítulo 3 (Semiótica). Isto somente será feito quando a relação dos poema-fotos for predominantemente icônica, e permitir o uso de tais categorias. Trata-se de um princípio de parcimônia aplicado às análises, para evitar desnecessária “multiplicação” de componentes explanatórios.

Nas análises, os poemas comportam-se como signos de seus objetos, as fotografias, para seus intérpretes, os leitores de *Quarenta Clics*. Trata-se de uma arbitrariedade baseada no modelo triádico Peirceano, de acordo com o qual os termos da tríade S-O-I tem suas naturezas funcionalmente determinadas pelo observador.

Para facilitar as análises, temos sugerido algumas abreviaturas para palavras e/ou expressões que são demasiadamente utilizadas: foto (F), objeto da foto (OF), interpretante da foto (IF), poema (P), objeto do poema (OP), interpretante do poema (IP). Para esta pesquisa, definimos, com algum esforço e clareza, os “níveis” das análises, e é importante que eles não sejam confundidos. Para efeito analítico, são diversos os “níveis” relacionais previstos entre

poesia e fotografia. Podemos considerar, por exemplo, a relação de P com seu objeto OF; a relação dos objetos da foto e do poema, OF e OP; e, por fim, a relação de F e P.

Há também a presença dos objetos externos da fotografia e do poema, visto que poema e fotografia são signos de objetos “externos”; em um sentido objetivo, são signos que possuem objetos reais. Esta é outra relação, que pode ser interpretada como sendo analiticamente “superposta” às relações anteriores. Neste caso, dizemos que seus objetos externos são análogos, não precisando haver qualquer “compartilhamento” de suas (poema e foto) propriedades qualitativas.

Sabendo disso, foram feitas escolhas baseadas na “relevância da relação”, com atenção para a predominância deste ou daquele tipo (e.g., P-F ou OP-OF), caso a caso. É demasiado, para este trabalho, realizarmos uma análise de todos os níveis previstos na teoria, em cada lâmina, considerando o fato que determinadas relações (P-F ou OP-OF) são mais notáveis e mais claramente estabelecidas que outras. Mas tentamos não negligenciar as possibilidades relacionais mais importantes observadas nos P-Fs analisados.

6.2 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS FOTO-POEMAS

ANÁLISE POEMA-FOTO 1

| | |
|--|--|
| Jack Pires Paulo Leminski 1: Fornada — 1976 2: Fornada — 1990 | isso aqui acaso é lugar para jogar sombras? |
|--|--|

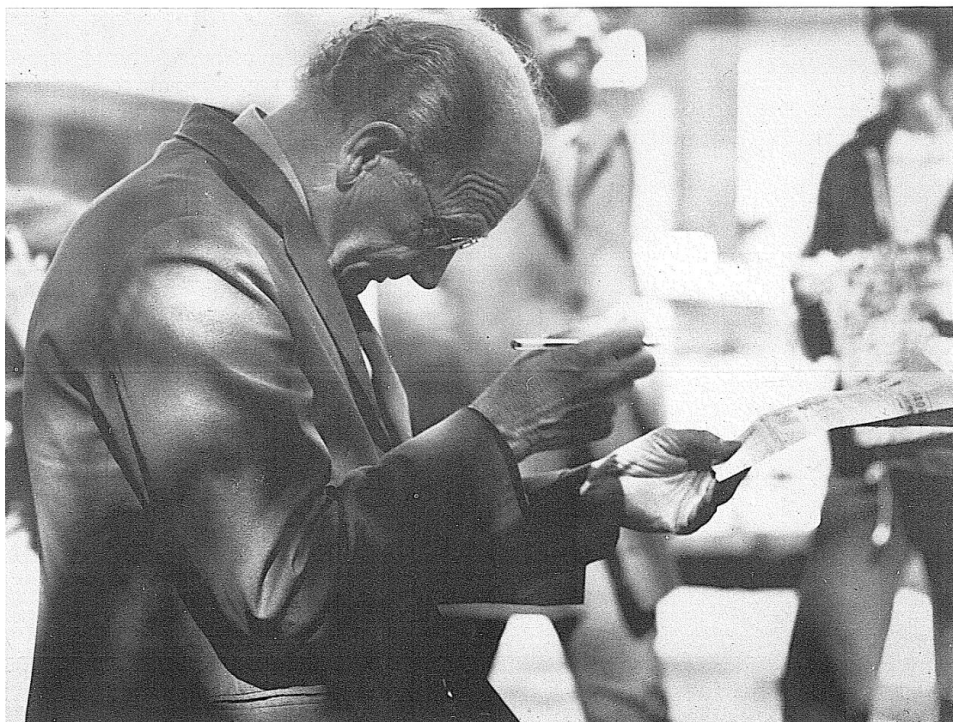
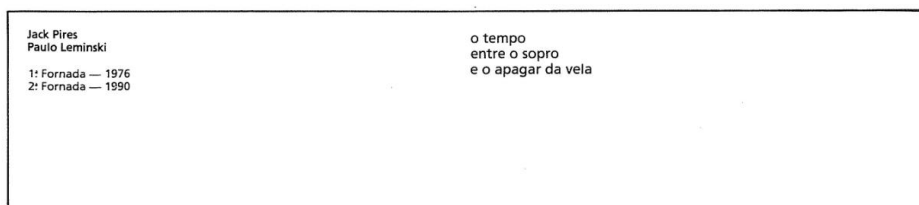


Lâmina 1: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
 isso aqui / acaso / é lugar / para jogar sombras?

O objeto externo do poema (“jogar sombras”), pode ser comparado por similitude à cena fotográfica, e/ou ao objeto capturado pela fotografia, que é também um jogo (um jogo de tabuleiro). A relação entre OP e OF baseia-se, portanto, numa analogia de propriedades referenciais capturadas em um instante. Sobre a relação entre poema (signo) e foto (objeto), há uma relação de similaridade estrutural (P-F), uma vez que ambos, P (signo) e F (objeto), estão ritmicamente organizados de acordo com um sutil balanço de correspondências estruturais, sintáticas, e, no caso da foto, de relações entre luz e sombra. O poema (signo) “está para” a foto (objeto) através de uma relação icônica, já que ambos compartilham propriedades qualitativas. Propriedades da foto tem correspondência no poema, tanto ritmicamente quanto sonoramente (ver Capítulo 4, Seção 4.3). Neste caso, pode-se falar de uma relação hipoicônica diagramática (ver modelo exibido no Capítulo 3), entre P-F.

Também há, na lâmina, outra relação de natureza indexical, entre OP e F: o poema pode ser interpretado como uma questão, uma pergunta, feita sobre as qualidades, superficiais, mas também estruturais e diagramáticas, da fotografia. Ele comporta-se como uma descrição de propriedades icônicas da cena fotográfica, enfatizada pela interrogação ao fim do haikai. Neste caso, o objeto do poema são as qualidades observadas na foto. E o objeto do último verso do poema são as próprias propriedades icônicas da foto: um jogo de sombras. Baseado na definição de Peirce, pode-se inferir que um “jogo de sombras” real, existente, e particular (secundidade), capturado num instante fotográfico, comunica uma “regularidade” para o intérprete através do haikai, que é seu signo na lâmina. A relação é triádica, e indexical. Um “jogo de sombras” existente é indexicalmente representado por F, que transmite este “hábito”, através do haikai, para o intérprete.

ANÁLISE POEMA-FOTO 2



Lâmina 2: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
o tempo / entre o sopro / e o apagar da vela

O objeto externo do poema é o intervalo de tempo entre o sopro e o apagar da vela (“o tempo / entre o sopro / e o apagar da vela”). O objeto externo da foto é também um intervalo temporal, de um senhor que examina um documento em suas mãos, e a coincidência deste acontecimento com o deslocamento do casal no segundo plano desfocado. Ambos são representados indexicalmente. Sobre a relação P-F, a foto atua como um índice de seu objeto externo. Como objeto do poema (signo), a foto é representada metaforicamente por ele. Não há uma relação indexical entre as linhas do haicai e a fotografia. Aquilo a que o poema se refere é um “intervalo temporal” ou um “instante”, que está representado metaforicamente em F. A foto (objeto) é um análogo dos efeitos produzidos pelo poema (signo). Trata-se de uma analogia entre os efeitos do objeto (foto) e do signo (poema), um hipócone metafórico.

ANÁLISE POEMA-FOTO 3



Jack Pires
Paulo Leminski
1ª Fornada — 1976
2ª Fornada — 1990

Amor, então,
também, acaba?
Não, que eu saiba.
O que eu sei
É que se transforma
Numa matéria-prima
Que a vida se encarrega
De transformar em raiva.
Ou em rima.

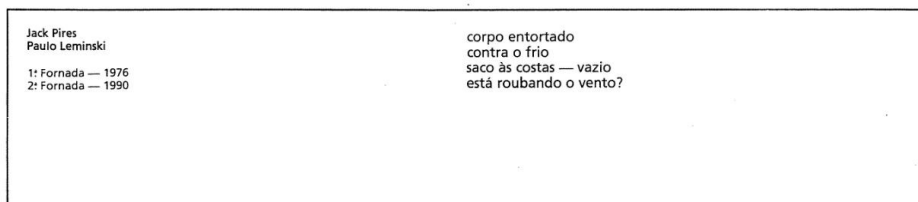
Lâmina 3: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

Amor, então / também, acaba? / Não, que eu saiba. / O que eu sei / É que se transforma / Numa matéria-prima / Que a vida se encarrega / De transformar em rima. / Ou em raiva.

O objeto externo a que se refere este haikai é o “amor”, e suas possíveis transformações ao longo do tempo (“raiva” ou “rima”). O objeto externo da fotografia são duas espécies de casais, no primeiro e segundo planos, humanos e psitacídeos. OP e OF são análogos, uma vez que o “amor”, em OP, está representado metaforicamente em OF. Podemos dizer, ainda sobre a relação OP-OF desta lâmina, que trata-se de uma relação simbólica, já que casais juntos, por convenção representam o “amor” (ver modelo exibido no Capítulo 3). Sobre a relação P-F, o poema atua como uma metáfora da foto. Há uma “rima visual” que pode ser considerada uma metáfora nesta lâmina, já que é uma relação de correspondência entre os casais (humanos e psitacídeos) e duas “rimas”, a primeira presente na estrutura do próprio haikai (correspondências sonoras no haikai), e a segunda na palavra “rima” do haikai (“de transformar em rima”).

A relação (P-F) é também diagramática. A rima visual (as duas manchas gráficas dos dois casais na foto) “está para” as rimas do haikai: “saiba/raiva” e “prima/rima”. Trata-se de uma relação de similaridade estrutural, entre P e F, ou, ainda mais detalhadamente, entre as partes que constituem P (correspondências sonoras no haikai: “saiba/raiva” e “prima/rima”) e as partes de F (correspondências visuais na foto).

ANÁLISE POEMA-FOTO 4



Lâmina 4: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
corpo entortado / contra o frio / saco às costas - vazio / está roubando vento?

O objeto da foto é uma edificação clara e precariamente torta, e um mendigo, vestindo roupas de frio, no primeiro plano à frente da edificação. Esta cena fotográfica é indicada, verbalmente, na primeira linha do haikai (“corpo entortado”). Trata-se, portanto, de uma analogia entre os objetos de poema e foto, OP e OF. Sobre a relação entre poema (P) e fotografia (F), há uma relação de similaridade estrutural P-F, uma vez que a foto é uma construção rítmica regular, de composição clara, diagonalizada e o poema é um quarteto bastante estruturado (ver Capítulo 4, Seção 4.3). O poema (signo) “está para” a foto (objeto)

através de uma relação icônica diagramática. Para que fique mais claro, são análogas as relações entre certas partes que constituem a fotografia e certas partes relevantes examinadas no poema.

Também parece haver aqui uma outra relação, de natureza indexical, entre P e OF. O poema comporta-se como uma descrição direta do acontecimento fotografado. O objeto do poema são os corpos (do mendigo e do edifício) entortados na foto.

ANÁLISE POEMA-FOTO 7

| | |
|--|--|
| Jack Pires Paulo Leminski 1: Fornada — 1976 2: Fornada — 1990 | Domingo Canto dos passarinhos Doce que dá para por no café |
|--|--|



Lâmina 7: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
 Domingo / Canto dos passarinhos / Doce que dá para por no café

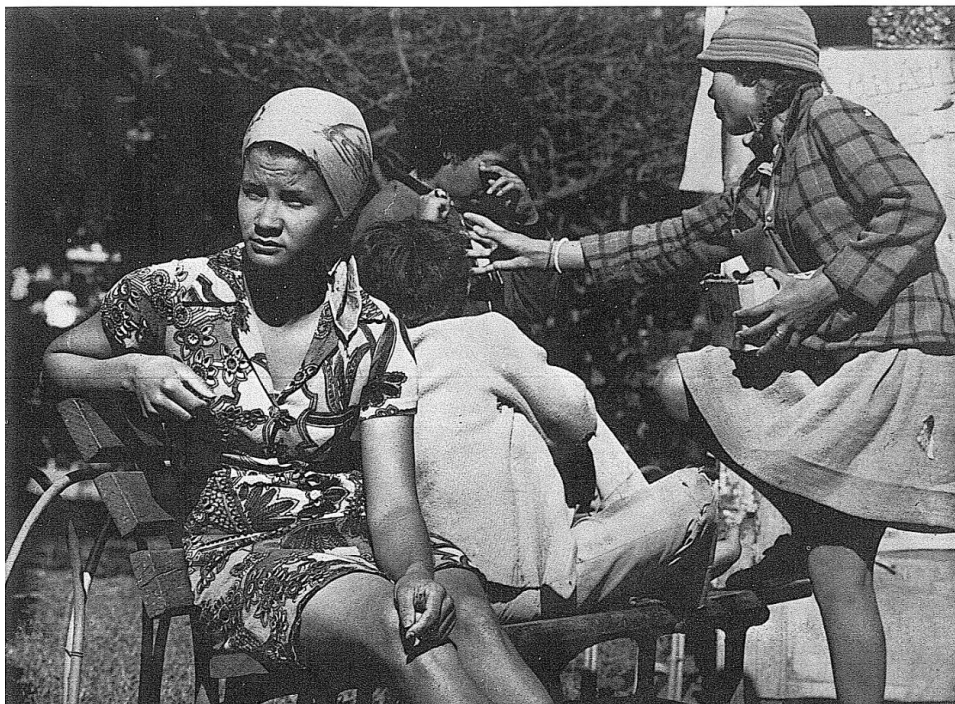
O objeto externo deste haikai, construído através de recortes justapostos, são dois eventos (“domingo / canto dos passarinhos”). É a procrastinação de um dia de domingo. Sobre o objeto externo da imagem fotográfica, trata-se de uma trivialidade, que é uma mulher sentada em um banco de praça com suas sacolas. OP e OF são instantes cotidianos. Com relação a este atributo, podemos afirmar que OP e OF são análogos.

ANÁLISE POEMA-FOTO 8

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

Como é que a noite vira dia?
O dia vira noite?
Só vendo.
Tudo que sabemos.



Lâmina 8: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
Como é que a noite vira dia? / O dia vira noite? / Só vendo. / Tudo que sabemos.

O objeto externo desta fotografia é uma mulher sentada no banco de uma praça acompanhada de três crianças. Cada uma das crianças executa uma atividade trivial diversa: esfregam os olhos, ajeitam os cabelos um do outro, olham algo fora da imagem. O objeto externo do poema é um diálogo, feito de perguntas curtas, seguidas de respostas. A coloquialidade referencial do poema, seu objeto externo, pode ser comparada à da captura fotográfica, um instantâneo cuja trivialidade cotidiana, é também o objeto externo da fotografia. Mais uma vez, e devido a este atributo, a relação entre OF e OP baseia-se numa analogia de propriedades referenciais capturadas em um instante.

ANÁLISE POEMA-FOTO 9

| | |
|--|--|
| Jack Pires Paulo Leminski 1º Fornada — 1976 2º Fornada — 1990 | 1º dia de aula na sala de aula eu e a sala |
|--|--|

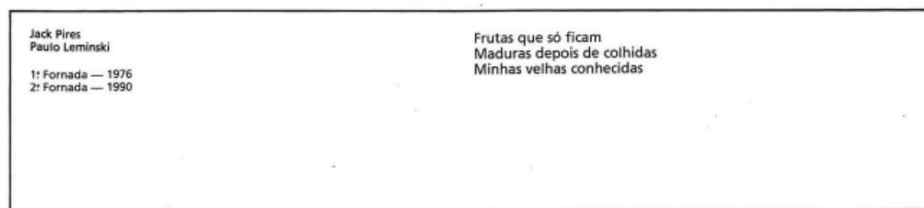


Lâmina 9: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
 1• dia de aula / na sala de aula / eu e a sala

O objeto externo do poema é a experiência do primeiro dia de aula (“1• dia de aula / na sala de aula / eu e a sala”). O objeto externo da fotografia é o instante em que um menino mexe em coisas próximas às latas de lixo, um acontecimento trivial em grandes centros urbanos. Se a fotografia é considerada uma metáfora do poema, então OP e OF são análogos. A rua é uma metáfora do “primeiro dia de aula”. Há uma correspondência interpretativa analógica entre a rua e a sala de aula.

Esta operação aparece em diversas lâminas. F é objeto de P em uma relação icônica, ou hipoicônica e metafórica, quando o interpretante de F é um análogo do interpretante de P. Isto é, quando os efeitos interpretativos de P e F podem ser comparados por similaridade. Resulta que OP e OF tendem a ser observados como similares, ou análogos. A sala de aula “transforma-se” em rua, quando o leitor interpreta a foto, e o 1• dia de aula, em iniciação da vida na rua.

ANÁLISE POEMA-FOTO 10

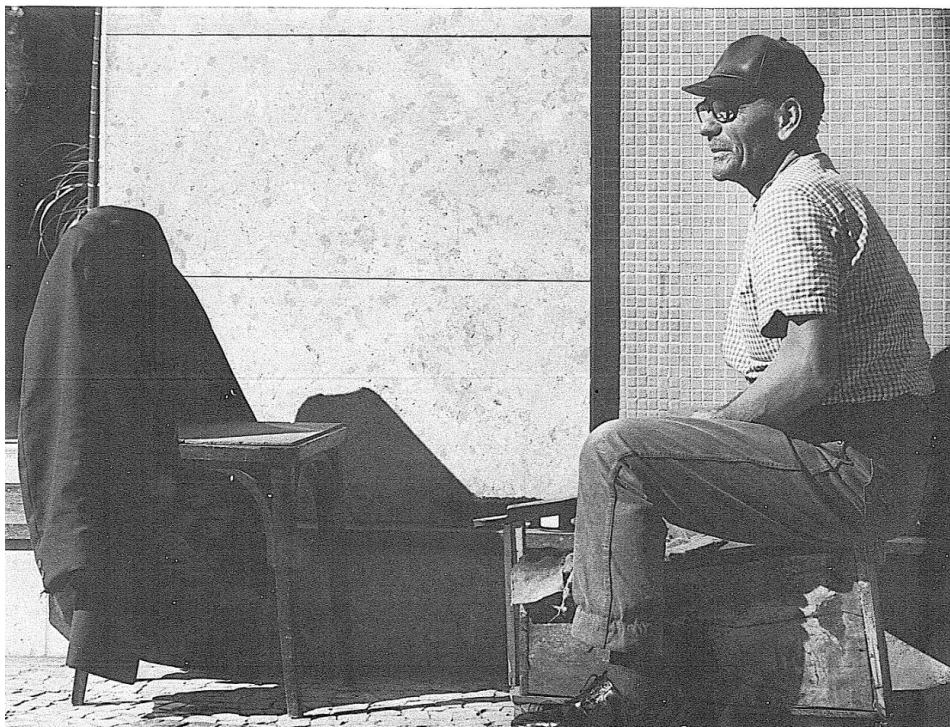


Lâmina 10: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
 Frutas que só ficam / Maduras depois de colhidas / Minhas velhas conhecidas

O objeto externo do poema, aquilo a que o poema se refere, é o tempo de amadurecimento das frutas (“frutas que só ficam / maduras depois de colhidas”). O objeto externo da foto é uma mulher que se inclina para escolher frutas. OP e OF são representados indexicalmente. A foto é um índice de seu objeto externo, e objeto indexical do poema. A mulher escolhendo as frutas no chão está indexicalmente representada no segundo verso do haicai (“maduras depois de colhidas”). P (signo) é índice de F (objeto).

ANÁLISE POEMA-FOTO 11

| | |
|--|--|
| Jack Pires Paulo Leminski 1: Fornada — 1976 2: Fornada — 1990 | Pense depressa. O que veio? Quem vem? Bonito ou feio? Ninguém. |
|--|--|



Lâmina 11: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
 Pense depressa. / O que veio? / Quem veio? / Bonito ou feio? / Ninguém.

O objeto externo do haicai pode ser descrito como monólogo que termina com “ninguém”. O objeto externo da fotografia é um engraxate sentado em seu banco, com uma cadeira vazia à sua frente. A relação entre OF e OP, como em casos anteriores, baseia-se numa analogia metafórica de propriedades referenciais (“ninguém”, do poema, e ninguém sentado na cadeira, da foto). OP e OF são análogos, porque são análogos seus interpretantes. Sobre P-F, o poema, atua como uma metáfora da foto (um índice de seu objeto externo e objeto do poema). Aquilo a que o poema se refere (“ninguém”) está representado metaforicamente em F (cadeira vazia: “ninguém”). A foto (objeto) é um análogo dos efeitos produzidos pelo poema (signo).

ANÁLISE POEMA-FOTO 13

| | |
|--|--|
| Jack Pires Paulo Leminski 1: Fornada — 1976 2: Fornada — 1990 | Dia de Reis passou o ano avança a maio Os reis passaram Flor Maria Trabalho O povo ficou Mãe Maioria Os povos ficaram |
|--|--|



Lâmina 13: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

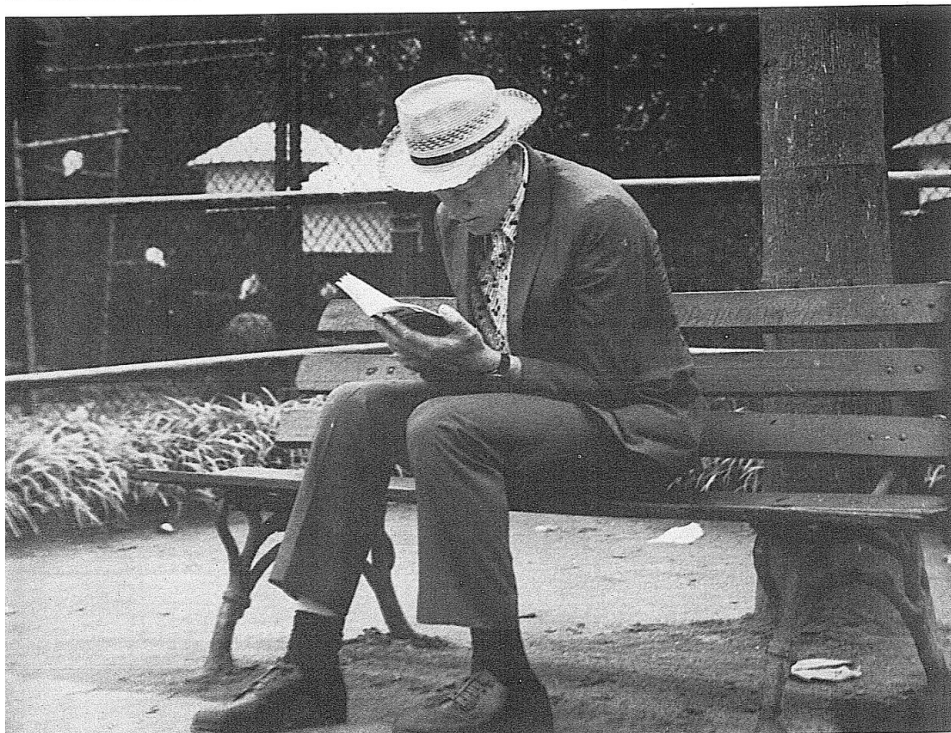
Dia de Reis passou / o ano avança a maio / Os reis passaram / Flor / Maria / Trabalho / O povo ficou / Mãe / Maioria / Os povos ficaram

O objeto deste poema é um intervalo temporal, o ano avançando em acontecimentos (“Dia de Reis passou / o ano avança a maio / os reis passaram”). O objeto externo desta foto é uma senhora sentada em um banco de praça ao lado de um sanfoneiro executando uma música. O objeto externo da foto é um intervalo temporal (o tempo referenciado pela velhice da senhora, e pela música tocada pelo sanfoneiro, sempre em progressão temporal). OP e OF (“intervalos temporais”) são análogos.

Como em diversas lâminas, a relação entre poema e fotografia (P-F) é metafórica. A relação se estabelece através da semelhança entre os efeitos interpretativos do objeto (F) e do signo (P). Trata-se de um ícone de interpretação. Não há, entre poema e foto, correspondências entre qualidades ou estruturas, nem trata-se de um indicador. A foto (que é um índice de seu objeto externo) é análoga aos efeitos produzidos pelo poema.

ANÁLISE POEMA-FOTO 14

| | |
|---|---|
| <p>Jack Pires Paulo Leminski</p> <p>1: Fornada — 1976 2: Fornada — 1990</p> | <p>O tempo fica cada vez mais lento e eu lendo lendo lendo vou acabar virando lenda</p> |
|---|---|



Lâmina 14: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

O tempo fica / cada vez / mais lento / e eu / lendo / lendo / lendo / vou acabar / virando lenda

O objeto externo deste haicai é o tempo. O objeto externo da fotografia é um intervalo temporal, que é um senhor sentado em um banco de praça lendo um livro. OP e OF podem ser considerados análogos. A repetição da palavra “lendo” em P, ícone (diagramático) do tempo que progride, é representada em F (F é um índice de seu objeto externo e objeto do signo que é o poema) como a captura de um acontecimento que não flui, quase estático. Há uma relação indexical entre P-F, na qual a lentidão do tempo presente em P “está para” a lentidão de F.

ANÁLISE POEMA-FOTO 15

Jack Pires
Paulo Leminski

1ª Fornada — 1976
2ª Fornada — 1990

o silêncio
se mete a me maltratar
me dilatando
abreviaturas de mim
e,
quem sabe,
a mim mesmo me dilatando



Lâmina 15: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

o silêncio / se mete a me maltratar / me dilatando / abreviaturas de mim / e, / quem sabe, / a mim mesmo me dilatando

Nesta lâmina, o objeto externo do haikai é o “silêncio”. A fotografia tem como objeto externo dois homens que dividem o mesmo banco de praça, cada um deles numa extremidade, com um vazio intervalar entre ambos. Se poema for considerado uma metáfora da fotografia, é porque P é um hipoícone de F, isto é, P “está para” F através de uma similaridade interpretativa. Neste caso, OP e OF podem ser considerados análogos. O silêncio do poema (P) é similar ao “vazio” visual observado na fotografia (F).

ANÁLISE POEMA-FOTO 16

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

Amando,
aumenta
até duas mil vezes
o tamanho.



Lâmina 16: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
Amando, / aumenta / até duas mil vezes / o tamanho

O objeto externo do poema é o “amor”. O objeto externo destacado da fotografia é um casal, de grandes dimensões, abraçado. O casal representa indexicalmente (“aponta para”) o “amor que aumenta as pessoas de tamanho”, do haikai. OP e OF são análogos. O poema, como signo da foto, parece atuar como uma descrição direta e indexical dela. O “aumenta” do poema indica o casal abraçado, de dimensões destacadas na imagem fotográfica. Ainda sobre a relação P-F, trata-se de uma relação metafórica, uma vez que o “amando” do poema é representado pelo casal abraçado. A foto (objeto) comunica para o intérprete um efeito interpretativo do signo (poema). A interpretação da foto é análoga aos efeitos interpretativos produzidos pelo poema.

ANÁLISE POEMA-FOTO 17



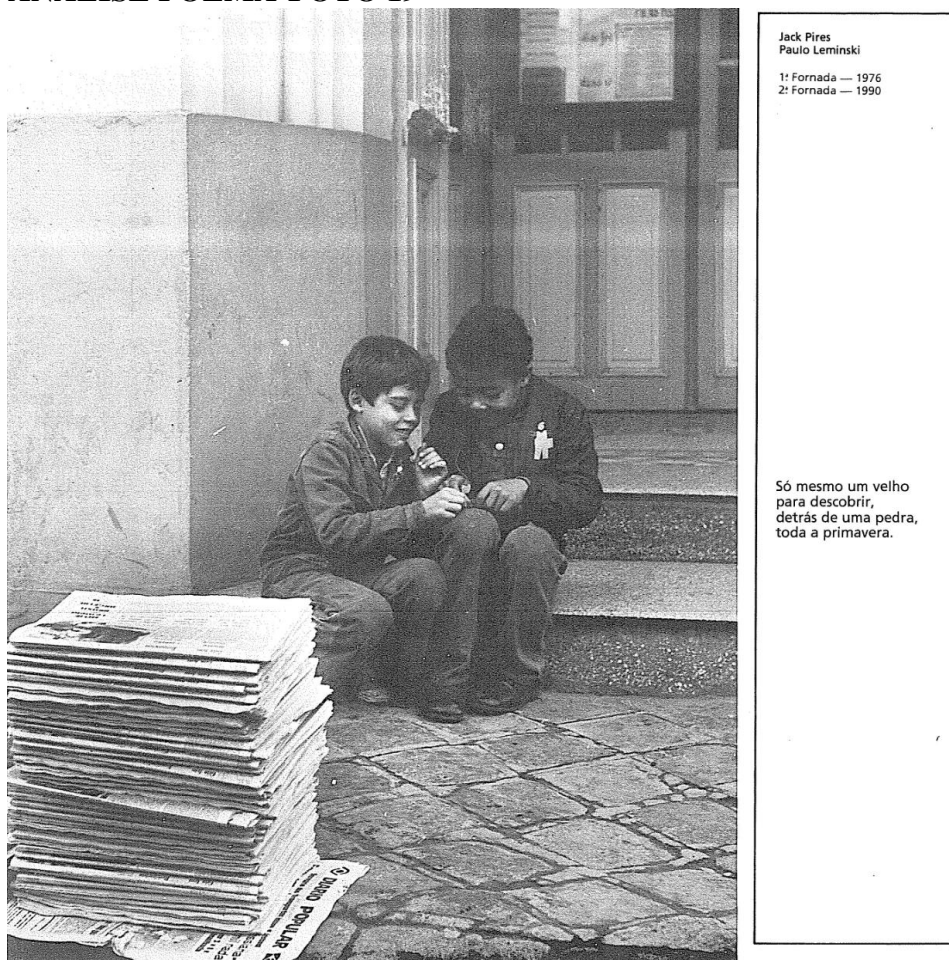
Jack Pires
Paulo Leminski
1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

O barro
toma a forma
que você quiser,
você nem sabe
estar fazendo apenas
o que o barro quer.

Lâmina 17: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
O barro / toma a forma / que você quiser, / você nem sabe / estar fazendo apenas / o que o barro quer.

O objeto do haicai é o barro. O objeto externo da fotografia são duas crianças sentadas em um banco de praça. O poema, como signo da foto, atua como uma metáfora dele. Trata-se de um ícone de interpretação. A interpretação da foto (objeto) é análoga aos efeitos interpretativos produzidos pelo poema (o barro sendo manipulado, porém adquirindo a forma que quer). Esta lâmina também exibe uma relação simbólica (P-F): o barro como símbolo da criança.

ANÁLISE POEMA-FOTO 19



Lâmina 19: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
Só mesmo um velho / para descobrir, / detrás de uma pedra, / toda primavera.

O poema, como objeto da foto, parece atuar como uma metáfora dela. Trata-se de um ícone de interpretação. O haikai (signo), que apresenta um *kigô* bem demarcado na quarta e última linhas (ver Capítulo 4, Seção 4.3), adquire nova interpretação, atuando como uma metáfora da foto. Ao serem acoplados (P-F), os dois jovens meninos atuam como metáfora da primavera. Há, nesta lâmina, também uma relação simbólica.

ANÁLISE POEMA-FOTO 24

| | |
|---|--|
| <p>Jack Pires Paulo Leminski</p> <p>1ª Fornada — 1976 2ª Fornada — 1990</p> | <p>Gente que mantém pássaros na gaiola tem bom coração. Os pássaros estão a salvo de qualquer salvação</p> |
|---|--|



Lâmina 24: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

Gente que mantém / pássaros na gaiola / tem bom coração. / Os pássaros estão a salvo / de qualquer salvação

O objeto externo do haikai e o objeto externo da fotografia são pássaros engaiolados. OP e OF são análogos. Sobre a relação P-F, a foto, como objeto do poema, atua como um índice dele. Os pássaros na gaiola do haikai “apontam para” os pássaros presos em grandes viveiros, engaiolados, da imagem fotográfica. A fotografia da mulher observando os pássaros dentro do viveiro está representada nos primeiros versos do haikai. A relação é uma coincidência no tempo e espaço.

ANÁLISE POEMA-FOTO 26

Jack Pires
Paulo Leminski

1ª Fornada — 1976
2ª Fornada — 1990

Ainda vão me matar numa rua.
Quando descobrirem,
principalmente,
que faço parte dessa gente
que pensa que a rua
é a parte principal da cidade.



Lâmina 26: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

Ainda vão me matar numa rua. / Quando descobrirem, / principalmente, / que faço parte dessa gente / que pensa que a rua / é a parte principal da cidade.

O objeto externo deste haicai é a rua. O objeto externo da fotografia é a brincadeira na rua. OP e OF são análogos. Sobre a relação foto-poema, a foto, como objeto do poema, atua como um índice dele. A rua, como a parte principal da cidade, no haicai, “aponta indexicalmente para” a rua na qual as três crianças brincam, na fotografia. A foto dos três meninos brincando na rua está representada em todos os versos do haicai.

ANÁLISE POEMA-FOTO 29



Jack Pires
Paulo Leminski

1ª Fornada — 1976
2ª Fornada — 1990

Será preciso
explicar o sorriso
da Mona Lisa
para que você
acredite em mim
quando digo
que o tempo passa?

Lâmina 29: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

Será preciso / explicar o sorriso / da Mona Lisa / para que você / acredite em mim / quando digo / que o tempo passa?

O poema, como signo da foto, é uma metáfora dela. A foto (objeto) é um análogo dos efeitos produzidos pelo poema (signo). Além disso, parece haver uma outra relação, de natureza indexical, entre P e OF: o poema pode ser interpretado como uma questão, uma pergunta, feita sobre as qualidades superficiais, mas também estruturais, do objeto da fotografia. A lâmina funciona como um enigma da pintura de Da Vinci.

ANÁLISE POEMA-FOTO 32

| | | |
|---|--|--|
| <p>Jack Pires Paulo Leminski</p> <p>1: Fornada — 1976 2: Fornada — 1990</p> | <p>Ah, eu queria tanto ser um poeta maldito, a massa sofrendo enquanto eu, profundo, medito!</p> <p>Ah, eu queria tanto ser um poeta social, rosto queimado pelo hálito das multidões!</p> | <p>Em vez, olha eu aqui, pondo sal nesta sopa rala, que mal vai dar para dois!</p> |
|---|--|--|



Lâmina 32: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

Ah, eu queria tanto / ser um poeta maldito, / a massa sofrendo / enquanto eu, profundo, medito! / Ah, eu queria tanto / ser um poeta social / rosto queimado / pelo hálito das multidões! / Em vez, olha eu aqui, / pondo sal / nesta sopa rala, / que mal vai dar para dois!

Esta lâmina tem curiosas implicações metasemióticas. O objeto externo de P é o desabafo do poeta, que é uma referência metalinguística direta ao próprio poema, ou ao projeto do fotolivro (sopa rala, / que mal vai dar para dois!). Os dois referidos aparecem em F -- assim P-F é uma relação indexical. A “sopa rala que mal vai dar para dois” também pode ser considerada uma metáfora do trabalho executado, um hipoícone metafórico. A lâmina como uma mini-autobiografia dos autores, é um símbolo.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos, nestas considerações finais, extrair algumas consequências e implicações dos resultados obtidos nesta dissertação. Um dos aspectos relevantes deste trabalho está relacionado à inserção da obra *Quarenta Clics em Curitiba*, de Paulo Leminski e Jack Pires, na fortuna crítica literária brasileira (FERNANDES *et al.*, prelo). Diante do reconhecimento de Paulo Leminski como um dos mais importantes escritores brasileiros da segunda metade do século XX, devido a sua produção como poeta e prosador, e pela apropriação de sua obra por compositores, músicos, e escritores, Leminski é um artista emblemático para compreensão do desenvolvimento de nossa literatura contemporânea. Mas o fato é que não há qualquer trabalho sistemático sobre seu único exemplo experimental de fotolivro. Mesmo entre trabalhos ocasionais, são poucos aqueles destinados à discutir de forma rigorosa *Quarenta Clics em Curitiba*. Quando o fazem, as discussões voltam-se aos estudos do gênero poético praticado por Leminski, ou desenvolvem um trabalho sobre possibilidades de interpretação entre a sua poesia verbal e a fotografia⁴². Esta dissertação propõe uma análise interessada em responder, de forma metodologicamente controlada, como acontece o acoplamento entre poesia verbal (haikai) e fotografia, nas lâminas do fotolivro *Quarenta Clics em Curitiba*.

Também analisamos os haicais de Leminski. Ao observarmos as afinidades entre Bashô e Leminski, por comparação e adequação a esquemas conceituais propostos por estudiosos do haikai, notamos a produção de uma estratégia própria, pouco preocupada em repetir a tradição, Bashô ou os poetas concretos. Destacamos, no *Quarenta Clics*, as construções que evidenciam a articulação sonora em paralelismos e jogos de palavras, que são combinações de sons e significados. A trivialidade dos haicais de Leminski é potencializada, levada à outros níveis e proporções, uma vez que a relação poema-foto, elaborado com as fotografias de Pires e, em estado de inter-dependência, funciona como uma espécie de “além-legenda” um do outro: “[...] uma vez que a poesia recruta a fotografia, os resultados transcendem a projeção que poderia ter sem ela” (FERNANDÉZ, 2011, p.55).

Propomos, baseados na teoria do signo de C.S.Peirce, um *modelo* para compreender as relações entre poesia verbal e fotografia em fotolivros de literatura. A teoria de Peirce possui abrangência e precisão explanatórias para permitir descrições e análises detalhadas das

⁴² Ver Santos, 2014; Araújo, 2013; Silva, 2013; Moura, 2013; Leite, 2008.

relações observadas entre os sistemas e processos que constituem o fotolivro. Os resultados apresentados aqui são um desenvolvimento preliminar deste modelo.

Devemos destacar a importância desta teoria nesta abordagem. Porque trata-se de uma *análise de processos semióticos* do fotolivro, uma teoria geral dos signos interessada em fenômenos gerais de linguagem deve ser um caminho indicado; porque estamos analisando relações entre texto verbal e fotografia, uma teoria linguicêntrica, isto é, baseada nos estudos das línguas naturais, não parece a mais pertinente. Como Peirce é reconhecidamente anti-linguicêntrico, tendo desenvolvido diversas classificações de signos (EP 2:289-99 e 478-91; QUEIROZ, 2004; FREADMAN, 2001), podemos aplicá-lo, sem impedimentos metodológicos, em estudos de diferentes sistemas.

O modelo baseia-se na divisão triádica do signo de Peirce (signo-objeto-interpretante), e nas classes fundamentais de signos (ícone, índice, símbolo). Tais classificações permitem descrever a natureza de distintos processos semióticos, e o impacto, ou efeito, que tais processos têm sobre os intérpretes. As categorias fenomenológicas correspondem à tríade “primeiridade, secundidade e terceiridade”. Muito simplificada, elas podem ser definidas como “primeiridade” -- o que é como é, sem referência a qualquer outra coisa; “secundidade” -- o que é tal como é em relação com outra coisa, mas sem relação com qualquer terceira entidade; “terceiridade” -- o que é como é na medida em que é capaz de relacionar uma terceira entidade.

O haicai e a fotografia, que compõem o fotolivro, são de natureza predominantemente indexical, e representam o “aqui-e-agora” (secundidade), sem artifícios metafóricos, funcionando como recortes no tempo e no espaço. São coincidências com acontecimentos capturados com precisão e leveza, textual e visualmente. Haicai e fotografia, funcionam, cada um a seu modo, como signos indexicais do instante. Para o haicai de Bashô, a rã é a representação indexical verbal da rã, como a sombra (no poema-foto de Leminski e Pires) é a representação verbal e visual da sombra. Pode-se afirmar que o exercício de Leminski e Pires, “descendentes” de Bashô e Bresson, consistiu em realizar uma relação potencial de tais sistemas acoplados.

Ainda sobre o modelo, é preciso destacar algumas de suas propriedades, e talvez vantagens. As relações observadas nas lâminas, entre poesia e fotografia, são decompostas de acordo com a tríade S-O-I, e com as classes de signos. Tal decomposição, das relações observadas, é, portanto, exercida controladamente pelo modelo triádico de Peirce. Mas deve-se atentar para o fato de que há, no fenômeno examinado, relações sobre relações, ou meta-

relações, e relações paralelas diversas. Identificamos, e exploramos, algumas delas: relação poema e foto (P-F); relação objeto do poema e objeto da foto (OP-OF); relação poema e objeto da foto (P-OF). Há, evidentemente outras relações, que desconsideramos neste trabalho. Também desconsideramos as relações entre diferentes lâminas.

Para efeito das análises, foram “fixadas” algumas relações. Em uma das mais relevantes, o poema (P) é signo da foto (F), que é seu objeto. Deve estar claro que trata-se de uma fixação arbitrária, para efeito analítico, baseada na teoria do signo. Neste caso, o objeto do poema é a foto, na lâmina analisada; ou, mais simplesmente, o poema “está para” a foto, sob certos aspectos, de tal modo a produzir um efeito no intérprete, ou interpretante. O poema e a foto são signos de objetos “externos”, em um sentido trivial e objetivo, são signos que possuem objetos que não estão na lâmina examinada. Trata-se de um truismo, uma vez que o poema também possui um objeto que não é a própria foto. Mas quando seu objeto é a foto, na lâmina, pode-se perguntar: trata-se de um ícone da foto? Neste caso, e isso acontece em grande quantidade no fotolivro, ele é um análogo dela. O poema é um ícone da foto quando compartilha com a foto certas propriedades qualitativas, que podem ser superficiais (imagéticas), estruturais (diagramáticas), e interpretativas (metafóricas). Poema e foto são interpretados como análogos devido a certas propriedades observadas como comuns -- estrutura rítmica, equilíbrio sintático, ou qualquer tipo de relação entre as partes constituintes.

Notem que o objeto externo do poema também pode “corresponder”, por analogia, ao objeto externo da foto. Esta é outra relação, “paralela” à relação anterior. Neste caso, dizemos que seus objetos externos são análogos, não precisando haver qualquer “compartilhamento” de suas (poema e foto) propriedades qualitativas. Simplificadamente, dizemos que ambos, poema e foto, “estão para” (representam, designam, referem-se, etc) o “mesmo” objeto externo, ou classe de objetos externos (sombas, frutas, tempo). Baseado nesta relação, não se pode afirmar que o poema é um ícone da foto. Ele também pode ser interpretado como um índice da foto. Isto acontece todas as vezes em que o poema “indica diretamente” a foto, quando poema e foto são observados como estando “correlacionados” espaço-temporalmente na lâmina examinada. Mais uma vez, tanto o poema quanto a fotografia podem ser interpretados como representando indexicalmente seus objetos externos. Já é um lugar comum teórico analisar a fotografia como índice de seu objeto. Muitos *scholars* dedicaram-se a isso. Finalmente, o poema também pode ser interpretado como um símbolo da foto. Isto acontece quando o poema é interpretado como representando a foto através de leis, normas ou regras.

Ambos, poema e foto, também podem ser interpretados como representando simbolicamente seus objetos externos. Trata-se de outra relação.

Podemos supor, ao final, que o acoplamento elaborado por poeta e fotógrafo, ou seja, a experiência semiótica e intermediática de relação entre poesia e fotografia, foi arquitetada de acordo com os diversos níveis de relação apresentados, e revelados pelas análises. Ao iniciar as escolhas por este ou aquele haikai, esta ou aquela foto, podemos dizer que o acoplamento baseou-se (não unicamente, mas muito fortemente) na relação por analogia dos objetos externos de poema e foto, uma vez que, na quase totalidade das lâminas analisadas, pode-se verificar isso (ver Capítulo 6). Há, portanto, um *padrão de atividade* no acoplamento dos objetos externos de haikai e foto, que fundamentam as relações realizadas por Leminski e Pires. Entende-se por *padrão de atividade* o ordenamento S-O-I, no qual o signo (o haikai de Leminski) “está para” seu objeto (a foto de Pires), e para o objeto externo da foto, o próprio acontecimento.

Este modelo também tem, portanto, a presunção de funcionar como uma “engenharia epistêmica reversa” das decisões dos autores, ao reconstruir suas decisões em termos semióticos. Em termos metodológicos, tal abordagem pode ser generalizada para outras formas de relação palavra-imagem. Ele descreve, de forma sistemática e metodologicamente controlada, diversos níveis de relações. É por conta deste aspecto metodológico, de permitir uma abordagem mais detalhada das relações P-F e perceber a coexistência e simultaneidade de diversos níveis de relações, que este modelo torna-se aplicável e interessante na descrição de foto-poemas, e talvez, para a descrição mais geral de palavra-imagem.

Conclusivamente, podemos afirmar que o projeto intermediático *Quarenta Clics* depende de processos semióticos que foram teoricamente associados, aqui, através da Categorialogia Peirceana, à secundidade, categoria da reação, existência, co-variação. Esta categoria pode ser tipificada pela captura do instante decisivo, o aqui-e-agora do evento particular, e encontra uma precisa caracterização literária no gênero haikai, especialmente na poesia de Bashô, e na fotografia. O haikai e a fotografia, funcionam, cada um a seu modo, mas também acopladamente, como signos indexicais de instantes particulares, seus objetos externos, desconectadamente distribuídos pela cidade de Curitiba.

Esperamos que este trabalho acrescente ao objeto de estudo (*Quarenta Clics em Curitiba*) significados inéditos, e funcione como ponto de partida para novas investigações sobre o tema (fotolivros) e seus correlatos (intermídias, mix-mídias, multimídias). Nossa principal contribuição consistiu em tratar, de modo rigoroso, as complexas relações entre o

haicai de Paulo Leminski e fotografia de Jack Pires, no projeto intermediário *Quarenta Clics em Curitiba*.

8 REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Arnaldo. XAVIER, Márcia. **ET EU TU**. São Paulo: Cosac Naify. 2003.
- ALMEIDA, Guilherme de. **Rua**. São Paulo: Martins, 1961.
- ARNHEIM, **Arte e Percepção Visual**: uma psicologia da visão criadora. São Paulo. Pioneira Thompson Learning. 2005.
- ATKIN, Albert. **Peirce**. The Routledge Philosophers. New York: Routledge. 2016.
- BARTHES, Roland. **O império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. **A Câmara Clara**: Nota sobre Fotografia. Lisboa, Edições 70. 2006.
- _____. **A Preparação do Romance**. 2005.
- _____. **O Óbvio e o Obtuso**: Ensaio Crítico III. Rio de Janeiro, Nova Fronteira. 1990.
- _____. **Aula**. São Paulo, Cultrix, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **Iluminations**. New York: Schocken Books. 1968.
- BERGMAN, Mats; QUEIROZ, João. (orgs.) **The COMMENS Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies**. <http://www.commens.org/encyclopedia>. 2014.
- BERGMAN, Mats. **Reflections on the Role of the Communicative Sign in Semeiotic**. Transactions of the Charles S. Peirce Society, XXXVI (2). 225-254. 2000.
- BISILLIAT, Maureen. **À João Guimarães Rosa**. São Paulo: Brunner. 1969.
- BOOM, M. e PRINS, R. **Photography between covers**: the Dutch documentary photobook after 1945. Amsterdam: Fragment Uitgeverij. 1989.
- BONVICINO, Régis; LEMINSKI, Paulo. **Envie Meu Dicionário**: cartas e alguma crítica. São Paulo. Editora 34. 1999.
- _____. **Morre Leminski, Poeta-síntese dos anos 70**. São Paulo: Folha de São Paulo. 9 jun., 1989.
- BOHN, Rainer; MÜLLER, Eggo; RUPPERT, Rainer (Orgs.). **Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft**. Berlin: Ed. Sigma Bohn. p.51-74. 1988.
- BRETON, André. **Nadja**. Rio de Janeiro: Imago. 1999.
- BRETON, André. **Primeiro Manifesto Surrealista**. In: MICHELI, Mario de. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes. p.157. 2008.
- BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro de. **A poética multimídia de Paulo Brusck**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. 2009

BLYTH, R. H. **A history of haiku**. Tokyo: Hokuseido Press. vol. II, p. 47-76. 1963.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS Haroldo. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950 - 1960**. Cotia. Atelie Editorial. 2006.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. **Panorama do Finnegans Wake**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2001.

CAMPOS, Haroldo de. **A poética de brevidade: haicai: homenagem à síntese**. In: CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A.. 1972.

CASTLEMAN, Riva. **A century of artists books**. New York: The Museum of Modern Art, 1994.

COELHO, Eduardo. **O haicai e sua adaptação no Brasil**. In Calcanhoto, Adriana (org.) **Haicai do Brasil**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro. P.130-141. 2014.

CLEMENT, Rosa. **História do haicai brasileiro**. Disponível em: <http://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/6922ed1691a22f4edd0aa3291f8017b9.pdf>. Acesso em jul. 2015.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: Revista de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Belo Horizonte: UFMG. p.8-23. 2011.

_____. **Intermedialidade e Estudos Interartes**. In: Nitrini. PEREIRA, Sandra et all (org.). **Literatura, Artes, Saberes**. São Paulo: Editora Hucitec. 2008.

_____. **Intermedialidade**. In: Pós Belo Horizonte. v.1, n.2. p.8-23. 2007.

_____. **Inter textus/ Inter artes/ Inter media**. In: Revista Aletria. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. p.11-41. 2006.

_____. **Da transposição Intersemiótica**. In: ARBEX, Márcia (org). **Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG. 107-166. 2006.

_____. **Estudos interartes**. In: Literatura e Sociedade 2. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada, São Paulo: FFLCH. n.2, p.37-55. 1997.

CHATERJEE, Arpita. **The Therapeutic Value of Indian Classical, Folk and Innovative Dance Forms**. Barasat College, West Bengal State University, India. volume V, number 1. 2013. Disponível em: http://rupkatha.com/V5/n1/07a_Indian_Classical_Folk_Dance.pdf.

DAVIS, H. **Criatividade em Preto & Branco**. Rio de Janeiro: Editora Alta Books. 2011.

DE SOUZA, Erthos Albino. **Código 11**. Salvador, Bahia: Código. 1986.

DE TIENNE. **Learning qua Semiosis**. S.E.E.D. Journal - Semiotics, Evolution, Energy, and Development (3): 37-53. 2003.

DINIZ, Thais; VIEIRA, Andre. **Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora. FALE/UFMG. 2012.

DUBOIS, Philippe. **L'acte photographique**. Paris/Bruxelles: Nathan/Labor. 1983.

_____. **L'ombre, le miroir, l'index**. A l'origine de la peinture; la photo, la video. Parachute, 26:16–28. 1982.

_____. **Le photographique: l'index, la coupe, la série**. In Pour la photographie. Actes du premier Colloque international de la photographie, ed. C. Bruni. Sammeron: Editions Serms. 1982.

_____. **Figures de ruines**. Notes pour une esthétique de l'index. Rivista di estetica, 8:8–20. 1981.

DRUCKER, Johanna. **The Century of Artists' Books**. New York: Granary Books.1995.

ECO, Umberto. **Os limites da Interpretação**. 2ª ed. São Paulo Perspectiva, 2004.

ELLESTROM, L. **The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations**. 2010. In: Lars Ellestrom (ed.) **Media Borders, Multimodality and Intermediality**. Palgrave Macmillam: 2010.

FARIAS, Priscila. QUEIROZ, João. **Images, diagrams, and metaphors: hypoicons in the context of Peirce's sixty-six fold classification of signs**. Semiótica 162 (1/4): 287-308. 2006.

FARIAS, Priscila Lena. **Sign Design, ou o Design dos Signos: A construção de diagramas dinâmicos das Classes de Sinos de C.S. Peirce**. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2002.

FREADMAN, A. **The Classifications of Signs (II): 1903**. In M. Bergman & J. Queiroz (eds.), **The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies**. New Edition. Pub. 130116-1710a. 2001. Link:

<http://www.commens.org/encyclopedia/article/freadman-anne-classifications-signs-ii-1903>.

FERRAZ, Ana. **A relação entre Guilherme de Almeida e a metrópole**. Carta Capital. São Paulo, 27 jan.2015. Acesso em: 20 fev. 2015. Disponível em:

<http://www.cartacapital.com.br/revista/834/a-relacao-amorosa-entre-guilherme-de-almeida-e-a-metropole-3875.html>

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

FISCH, Max H. **Peirce, Semeiotic and Pragmatism**. Bloomington. Indiana University Press. 1986.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko. **Haikai - Antologia e História**. São Paulo: Unicamp, 2013.

FRANCHETTI, Paulo. Posfácio. In: QUINTANA, Mario. **O livro de haicais**. São Paulo: Globo, 2009.

_____. **O haikai no Brasil**. Alea: Estudos Neolatinos. vol.10 no.2 Rio de Janeiro July/Dec. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200007> Acesso em: 12 jan. 2015.

_____. **Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa**. Cotia: Ateliê. 2007.

FONTANARI, Rodrigo. **Roland Barthes e o Signo Fotográfico**. Revista USP. São Paulo. n. 97. p. 112-118. março/abril/maio. 2013.

FONTANARI, Rodrigo. **Marshall McLuhan e Roland Barthes diante da fotografia e do haikai**. Entretextos, Londrina, v.11, n.2, p.28-45, jul./dez.2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec. 1985.

GAUDIOSO, Tomoko Kimura. **Poemas de estilo haikai no Brasil**. 2013.

GOGA, H. M. **O Haikai no Brasil**. Tradução: José Yamashiro. São Paulo: Oriente. 1988.

GODFREY, Tony. **Conceptual Art**. Londres: Phaidon Press. 1988.

GUTTILLA, Rodolfo. **Boa Companhia: Haikai**. São Paulo: Companhia das letras. 2009.

HELBIG, Jörg. **Der Rezipient als Cybernaut: Gedanken zur Poetik des elektronischen Romans**. In: HELBIG, Jörg (Org.). **Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets**. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 1998.

HIGGINS, Dick. **Intermedia**. In: HIGGINS, Dick. **Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia**. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press. 1984.

HOOKEYWAY, C. Truth. **Rationality, and Pragmatism: Themes from Peirce**. Oxford: Oxford University Press. 2002.

_____. **Peirce**. London: Routledge & Kegan Paul. 1985

HULSWIT, Menno. **Semeiotic and the cement of the universe: a Peircean process approach to causation**. Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy, Summer, v. 37, n. 3, p. 339-363, 2001.

JAPPY, A. **Iconicity, Hypoiconicity**. In M. Bergman & J. Queiroz (Eds.), **The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies. New Edition**. Pub. 131013-1954a. <http://www.commens.org/encyclopedia/article/jappy-antony-iconicity-hypoiconicity>, 2004.

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

KANEOKA, Iochihiko. **O haikai, haikai ou haiku**. Nipocultura. 2008. Disponível em: <<http://www.nipocultura.com.br/?p=242>> Acesso em 10 dez. 2014.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia**. O efêmero e o perpetuo. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial. 2007.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial. 2002.

KUSANO, Darci. **Teatro Tradicional Japonês**. Fundação Japão em São Paulo. Publicado no dia 15 de Fevereiro de 2013. http://fjisp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/03/teatro_tradicional_japones.pdf. Acesso em dez. 2015.

LAMPERT, Leticia. **Fotolivro ou livro de artista? Eis a questão**. MIS-SP. 2015. Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/2015/06/fotolivro-ou-livro-de-artista-eis-a-questao-por-leticia-lampert/>> Acesso em janeiro 2016.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e Anseios Críticos**. 2 edição ampliada. São Paulo: Editora Unicamp. 2012.

LEMINSKI, Paulo. PIRES, Jack. **Quarenta cliques em Curitiba**. Curitiba: Editora Etecetera. 1990.

_____. **Bashô**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEITE, Elizabeth Rocha. **Leminski: o poeta da diferença**. São Paulo: Ed. USP. 2012.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo. 1988 (2ª edição).

LINDEKENS, René. **Sémiotique de la photographie**. In A semiotic landscape/Panorama sémiotique. Actes du premier congrès de l'Association internationale de sémiotique, Milan 1974, ed. S. Chatman, U. Eco, and J. M. Klinkenberg, 139–146. The Hague: Mouton. 1979.

_____. **Eléments de sémiotique visuelle**. Paris: Klincksieck. 1976.

_____. **Eléments pour une analyse du code de l'image photographique**. In Recherches sur les systèmes significants. Symposium de Var-sovie, ed. J. Rey-Debove, 505–534. The Hague: Mouton. 1973.

_____. **Eléments pour une sémiotique de la photographie**. Paris/Bruxelles: Didier/Aimav. 1971.

LURA, Edson Kenji. **O haikai brasileiro**. 2000. Disponível em: <<http://www.sumauma.net/gremio/palestra-edson.html>>. Acesso em 3 dez. 2015.

MELO, Tarso M. de. **Minha vida é administrar papeis**. 1999. In: BONVICINO, Régis; LEMINSKI, Paulo. **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica**. São Paulo. Editora 34. 1999.

MORAES, Wenceslau de. **Relance da alma japonesa**. Parceria A. M. Pereira Ltda. 1973.

MOSER, Walter. **As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade**. In: Revista Aletria. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. 2006.

MOTA, Marcus. **Natyasastra: Teoria Teatral e a Amplitude da Cena**. Universidade Federal de Brasília. Revista Fenix. v.3. ano.III. n.4. out.nov.dez. 2006. Disponível em: http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/3.Dossie.Marcus_Mota.pdf.

MÜLLER, Jurgen. E. **Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito**. 2012. In: Thaïs Flores Nogueira Diniz e André Soares Vieira (eds.) **Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea 2**. Rona Editora. 2012.

MUCCELLIN, Carlos Alberto; BELLINI, Luzia Marta. **Semiótica, Semiose e Signo: análise sígnica de uma imagem fotográfica com base em tricotomias de C. S. Peirce**. Koan: Revista de Educação e Complexidade, n. 1, jan. 2013.

NAKAEMA, Olivia Yumi. **Haicais de Paulo Leminski: Uma abordagem semiótica**. Cad. Pesq. Grad. Letr. USP, v. 1, n.1, jan-jun. p. 252-260. 2011.

NOVAIS, Carlos Augusto. **AS TRAPAÇAS DE OCCAM: montagem, palavra-valise e alegoria no Catatau, de Paulo Leminski**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. 2008.

OSAKABE, Haqira. **A difícil Arte de não sentir e não pensar**. Uma aproximação aos haicais em língua portuguesa. Universidade Estadual de Campinas. n.2. jul. 1999

PANEK, Bernadette. **O Livro de Artista e o Espaço da Arte**. Artigo apresentado no III Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba. 2005.

_____. **Livro de Artista: Uma Integração entre poetas e artistas**. IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba. 2006.

PARR, Martin e BADGER, Gerry. **The Photobook: A History Vol. III**. Londres: Phaidon. 2014.

_____. **The Photobook: A History Vol.II**. Londres: Phaidon. 2006.

_____. **The Photobook: A History Vol. I**. Londres: Phaidon. 2004.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A. 1976.

_____. **Signos em rotação**. In: Sebastião U. Leite (trad.), 2ªed., São Paulo: Perspectiva, Debates, Crítica, p.p. 155-184, 1990.

PEIRCE, Charles. S. (EP1, 1992; EP2, 1998.). **The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings.** (Vol. 1 ed. by N. Houser & C. Kloesel; Vol 2 ed. the Peirce Edition Project). Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. EP (seguido pelo número do volume e página).

PEIRCE, Charles.S. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Electronic edition reproducing** Vols. I–VI [C. Hartshorne & P. Weiss (eds.), Cambridge: Harvard University Press, 1931–1935]; Vols. VII—VIII [A. W. Burks (ed.), same publisher, 1958]. Charlottesville: Intelix Corporation. CP (seguido pelo número do volume e parágrafo), 1931–1935.

PEIRCE, Charles. S. **Annotated Catalogue the Papers of Charles S. Peirce.** R.S. Robin. (ed.). Massachusetts: The University of Massachusetts Press. MS (seguido pelo número do manuscrito), 1967.

PEIRCE, Charles. S. **“Hypoicon”**. Term in M. Bergman & S. Paavola (Eds.), **The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words.** New Edition. Retrieved from <http://www.commens.org/dictionary/term/hypoicon>, 03.03.2015.

PLAZA, Julio. **O livro como forma de arte (I).** Arte em São Paulo. São Paulo. n.6, abr., 1982.

PRADO, Paulo. **"Poesia Pau Brasil"**. In: ANDRADE, Oswald de. Pau Brasil. Paris: Sans Pareil, 1925 - reprodução fac-similar EDUSP/Imprensa Oficial, 2004: 10.

PASTOUREAU, Michel. **Dicionário Das Cores Do Nosso Tempo.** São Paulo: Editora Estampa. 1993.

PIGNATARI, Décio. **O que é Comunicação Poética.** Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial. 2005.

PULS, Mauricio. **Cor ou preto e branco? Razões de uma escolha.** 11 de mar. 2016 Disponível em: <http://revistazum.com.br/radar/cor-ou-pb/>. Acesso em mar. 2016.

QUEIROZ, João; MERRELL, Floyd. **On Peirce's pragmatic notion of semiosis – a contribution for the design of meaning machines.** *Minds & Machines* 19: 129-143. 2009.

QUEIROZ, João. **Tradução criativa, diagrama e cálculo icônico.** *Alea: Estudos Neolatinos*, 12: 322-332. 2010.

_____. **Semiose segundo C. S. Peirce.** São Paulo: Fapesp, 2004.

RAJEWSKY, Irina. **A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade.** In: DINIZ, Thais F. N; VIEIRA, André S. *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea.* Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

_____. **Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality.** *Intermedialités*, 6: 43-64. 2005.

RAMOS, Isaac. **A dialética de uma vanguarda poético-visual: os casos Wladimir Dias-Pino e Silva Freire.** Estudos Literários. Revista de Letras Norte@mentos, Sinop, v. 6, n. 11, p. 24-42, jan./jun. 2013.

RIBEIRO, Thales de Medeiros; COELHO, Celso Francisco Maduro; ROSA, Cibele Moreira Monteiro. **(Des)construindo haicais: o entre-lugar na poesia de Mario Quintana e Paulo Leminski.** Travessias (UNIOESTE. Online) , v.5, p. 213-235, 2011.

SANDMANN, Marcelo. **A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski.** Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.

_____. **Nalgum lugar entre o experimentalismo.** 123 Revista Letras, Curitiba. Editora da UFPR. n. 52, p. 121-141, jul.dez. 1999.

SAVAN, D. **An Introduction to C.S.Peirce's Full System of Semiotic.** Monograph Series of the Toronto Semiotic Circle, vol.1: Victoria College.1976.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **L'íimage précaire.** Paris: Seuil. 1987.

_____. **Publicité et présentation photographique.** Degrés (45): 1-14. 1986.

_____. **Empreinte photographique et esthétique de la Darstellung.** In Recherches poétiques III: la présentation, ed. R. Passeron. Paris: Clancier-Guénaud. 1983.

STJERNFELT, Frederick. **Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology and Semiotics.** New York / Heidelberg: Springer, 2007.

_____. **"Diagrams as centerpiece in a Peircean epistemology", Transactions of the Charles S. Peirce Society,** v.36, n.3, 357-92. 2000.

SHANNON, Elizabeth. **The Rise of the Photobook in the Twenty-First Century.** In: St Andrews Journal of Art History and Museum Studies. (55-62). 2010.

SILVA, Vittor. **Fotografia, literatura e surrealismo: uma análise das relações entre fotografia e literatura na obra Nadja, de André Breton.** Brasília: Instituto de Letras UnB, 2013.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista.** Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Instituto das Artes da Universidade federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2008.

_____. **A Página Violada: da Ternúria à Injúria na Construção do Livro de Artista.** Porto Alegre: Editora da UFRGS. 2001

SOUSA, Tatiane A. **Haicais de Bashô: o oriente traduzido no ocidente.** Fortaleza. 136f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Ceará. 2007.

VANLIER, Henri. **Philosophie de la photographie.** Les cahiers de la photographie. Laplume. 1983.

_____. **La rhétorique des index.** Cahiers de la photographie (5). 1982.

_____. **Le non-acte photographique.** Cahiers de la photographie (8). 1982.

VAZ, Toninho. **O bandido que sabia latim.** Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record. 2001.

WEINTRAUB, Fabio. Entrevista Roberto Piva. Revista Cult. ed 34. mai. 2000. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/entrevista-roberto-piva/>>. Acesso em 20 fev. 2015.

WOLF, Werner. **The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality.** Amsterdã e Atlanta, GA: Rodopi, 1999.

_____. (Inter)mediality and the Study of Literature. CLCWeb: Comparative Literature and Culture, 13.3. 2011.

APÊNDICE - DEMAIS LÂMINAS DO FOTOLIVRO

POEMA-FOTO 5

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

Ruas cheias de gente.
Seis horas.
Comida quente.
Caçarolas.



Lâmina 5: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
Ruas cheias de gente. / Seis horas. / Comida quente. / Caçarolas.

POEMA-FOTO 6

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

Já não chove
Pessoas molham passos
As ruas pesadas



Lâmina 6: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
Já não chove / Pessoas molham passos / As ruas pesadas

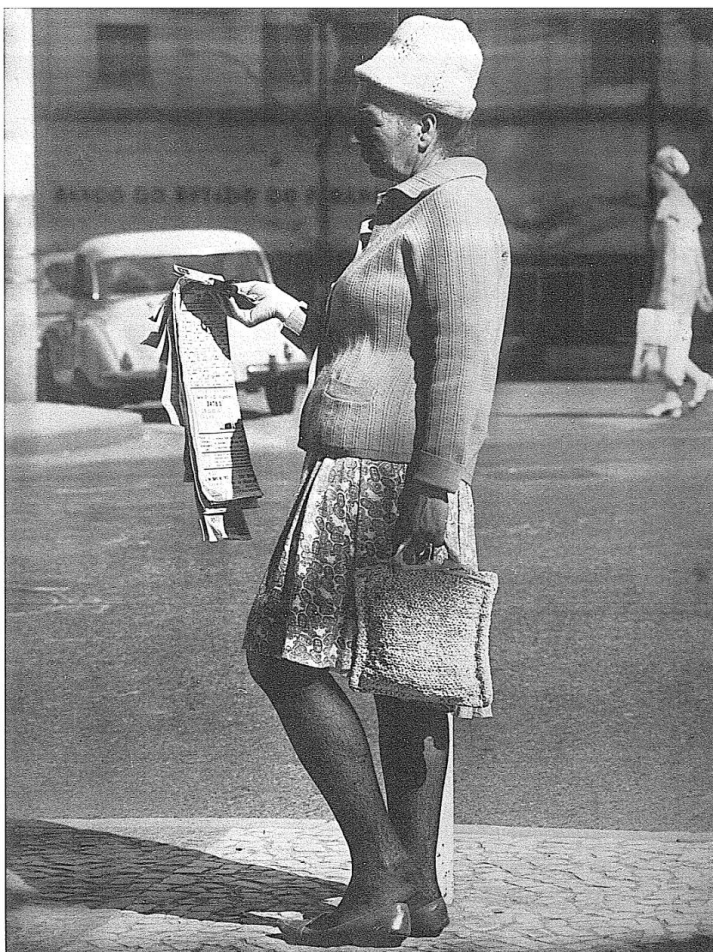
POEMA-FOTO 12

Jack Pires
Paulo Leminski
1ª Fornada — 1976
2ª Fornada — 1990

este dia
este perverso dia
que veio depois de ontem



Lâmina 12: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
este dia / este perverso dia / que veio depois de ontem

POEMA-FOTO 18

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

o critério
"atitudes estranhas"
não dá
para condenar pessoas
criaturas
com entranhas

Lâmina 18: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
O critério / "atitudes estranhas" / não dá / para condenar pessoas / criaturas / com entranhas

POEMA-FOTO 20

Jack Pires
Paulo Leminski
1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

tem quem se proteja
por trás
de uma barragem
de bons dias
boas tardes
boas noites
assim não tendo
que ver o que está passando



Lâmina 20: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

tem quem se proteja / por trás / de uma barragem / de bons dias / boas tardes / boas noites / assim não tendo / que ver o que está passando

POEMA-FOTO 21



Jack Pires
Paulo Leminski
1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

Uma vida é curta
para mais de um sonho

Lâmina 21: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
Uma vida é curta / para mais de um sonho

POEMA-FOTO 22

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

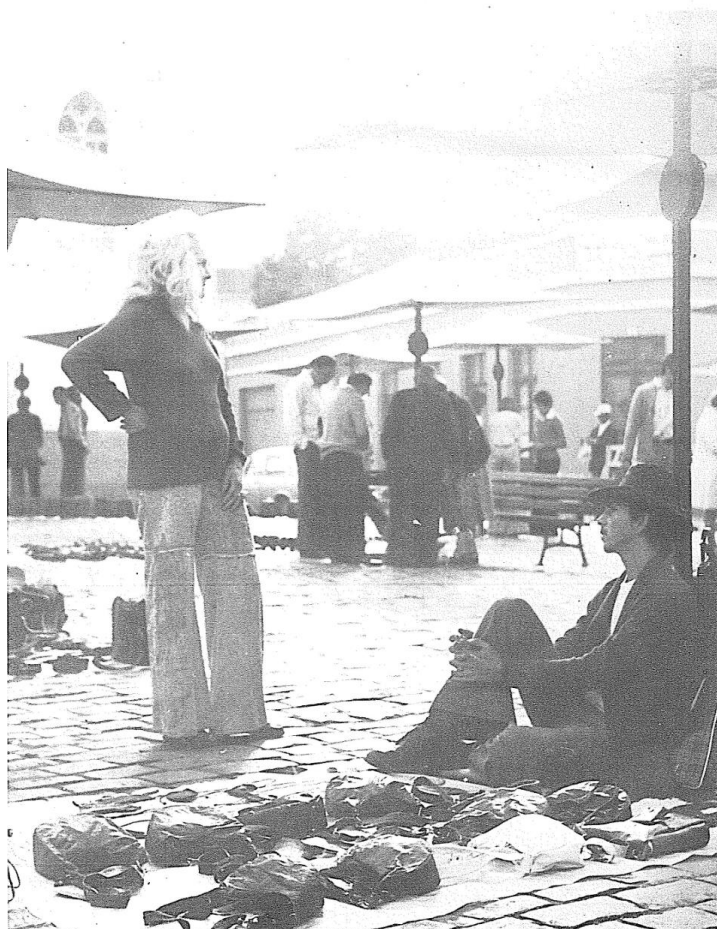
Achar
a porta que esqueceram de fechar.
O beco com saída.
A porta sem chave.
A vida.



Lâmina 22: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

Achar / a porta que esqueceram de fechar. / O beco com saída. / A porta sem chave. / A vida.

POEMA-FOTO 23



Jack Pires
Paulo Leminski
1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

Quem me dera
um mapa de tesouro
que me leve a um velho baú
cheio de mapas do tesouro

Lâmina 23: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
Quem me dera / um mapa de tesouro / que me leve a um velho baú / cheio de mapas de tesouro

POEMA-FOTO 25

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

Soubesse que era assim,
não teria nascido
e nunca teria sabido.
Ninguém nasce sabendo,
até que eu sou meio esquecido.
Mas disso eu sempre me lembro.



Lâmina 25: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

Soubesse que era assim, / não teria nascido / e nunca teria sabido. / Ninguém nasce sabendo, / até que eu sou meio esquecido / Mas disso eu sempre me lembro.

POEMA-FOTO 27

Jack Pires
Paulo Leminski

1ª Fornada — 1976
2ª Fornada — 1990

isso?
aqui?
já?
assim?



Lâmina 27: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
Isso? / Aqui? / Já? / Assim?

POEMA-FOTO 28

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

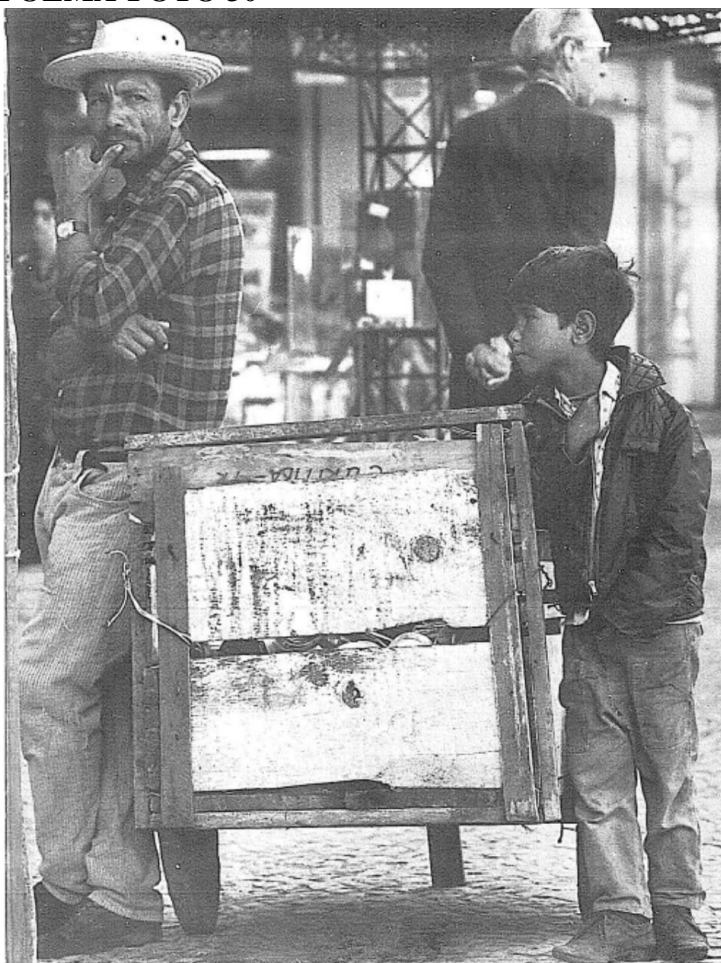
Amigo
Inimigo
Nada tive com o mar
Nem ele comigo
Fui homem de seco
Hoje posto a secar
Neste beco



Lâmina 28: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

Amigo / Inimigo / Nada tive com o mar / Nem ele comigo / Fui homem de seco / Hoje posto a secar / Neste beco

POEMA-FOTO 30



Jack Pires
Paulo Leminski
1ª Fornada — 1976
2ª Fornada — 1990

Você para
a fim de ver o que te espera:
só uma nuvem
te separa
das estrelas

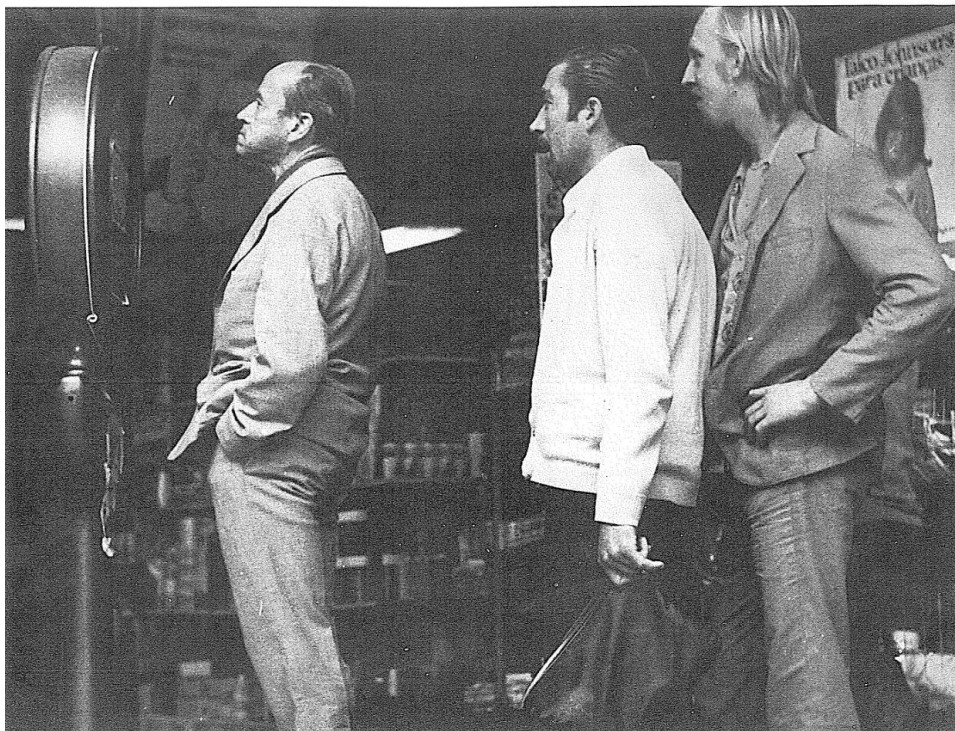
Lâmina 30: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
Você para / a fim de ver o que te espera: / só uma nuvem / te separa / das estrelas

POEMA-FOTO 31

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

de repente descobri
não digo américa nem pólvora
obra de tantos
conta perdida
ficar na ponta dos pés
além de nobre exercício
a mais sábia medida
para subir na vida



Lâmina 31: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

De repente descobri / não digo américa nem pólvora / obra de tantos / conta perdida / ficar na ponta dos pés / além de nobre exercício / a mais sábia medida / para subir na vida

POEMA-FOTO 33

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

Depois de hoje
a vida não vai mais ser a mesma
a menos que eu insista em me enganar
aliás
depois de ontem
também foi assim
anteontem
antes
amanhã



Lâmina 33: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

Depois de hoje / a vida não vai mais ser a mesma / a menos que eu insista em me enganar / aliás / depois de ontem / também foi assim / anteontem / antes / amanhã

POEMA-FOTO 34

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

O olho da rua vê
o que não vê o seu.
Você, vendo os outros,
pensa que sou eu?
Ou tudo que teu olho vê
você pensa que é você?



Lâmina 34: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

O olho da rua vê / o que não vê o seu. / Você, vendo os outros, / pensa que sou eu? / Ou tudo que teu olho vê / você pensa que é você?

POEMA-FOTO 35

Jack Pires
Paulo Leminski
1ª Fornada — 1976
2ª Fornada — 1990

quem é vivo
aparece sempre
no momento errado
para dizer presente
onde não foi chamado



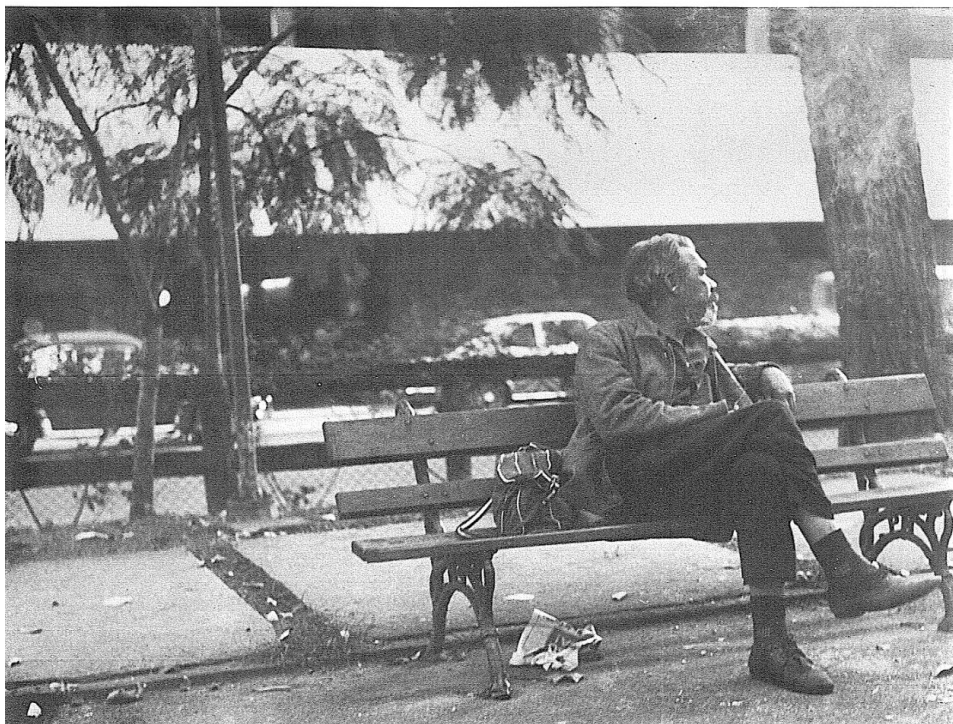
Lâmina 35: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
Quem é vivo / aparece sempre / no momento errado / para dizer presente / onde não foi chamado

POEMA-FOTO 36

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

o peito ensanguentado de verdades
rolo na rua esta cabeça calva e cega
não serve mais ao diabo que a carrega



Lâmina 36: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

O peito ensanguentado de verdades / rolo na rua esta cabeça calva e cega / não serve mais ai diabo que a carrega

POEMA-FOTO 37

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

Hesitei horas
antes de matar o bicho.
Afinal,
era um bicho como eu,
com direitos,
com deveres.
E, sobretudo,
incapaz de matar um bicho,
como eu.



Lâmina 37: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

Hesitei horas / antes de matar o bicho. / Afinal, / era um bicho como eu, / com direitos, / com deveres / E,
sobretudo, / incapaz de matar um bicho, / como eu.

POEMA-FOTO 38

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

os dentes afiados da vida
preferem a carne
na mais tenra infância
quando
as mordidas doem mais
e deixam cicatrizes indeléveis
quando
o sabor da carne
ainda não foi estragado
pela salmoura do dia a dia

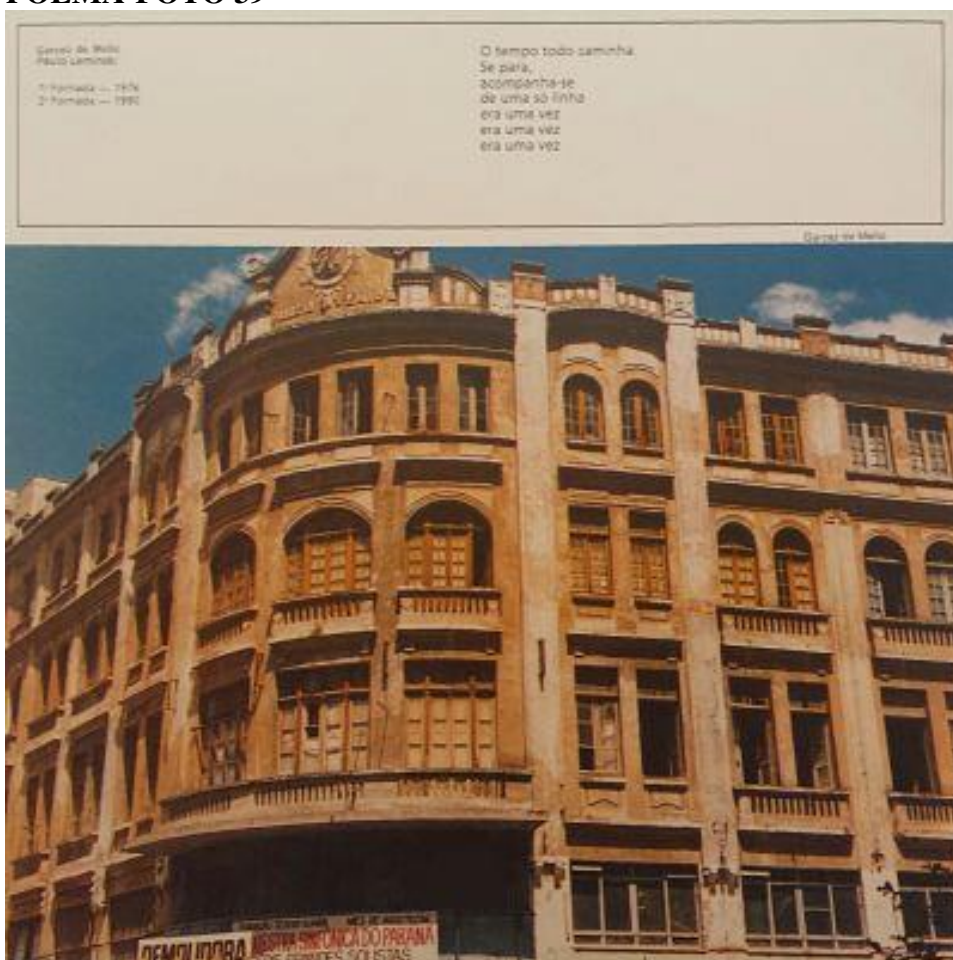
é quando
ainda se chora
é quando
ainda se revolta
é quando
ainda



Lâmina 38: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

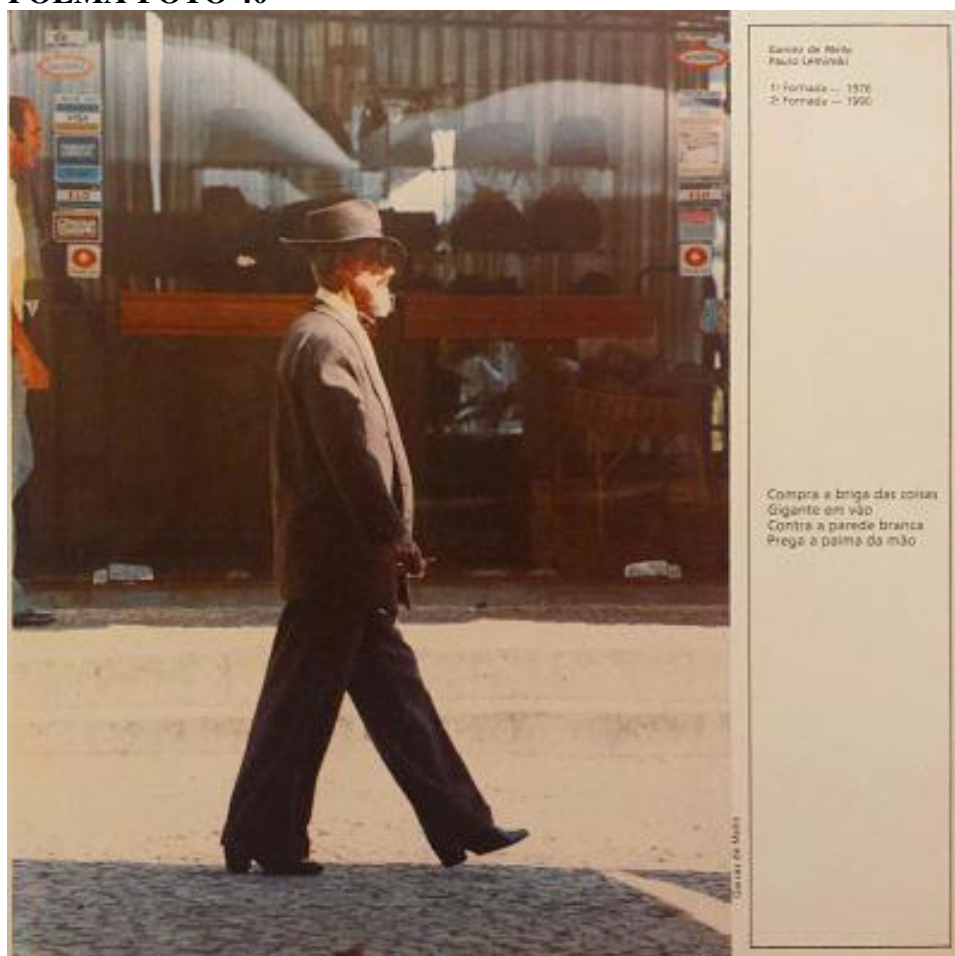
Os dentes afiados da vida / preferem a carne / na mais tenra infância / quando / as mordidas doem mais / e
deixam cicatrizes indeléveis / quando / o sabor da carne / ainda não foi estragado / pela salmoura do dia a dia / é
quando / ainda se chora / é quando / ainda se revolta / é quando / ainda

POEMA-FOTO 39



Lâmina 39: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).

O tempo todo caminha / Se para / acompanha-se / de uma só linha / era uma vez / era uma vez /era uma vez

POEMA-FOTO 40

Lâmina 40: Reprodução de uma das lâminas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, 1990).
Compra a brigas das coisas / Gigante em vão / Contra a parede branca / Prega a palma da mão