



Ana Luiza Maia Gama Fernandes

**Inventando o fotolivro de literatura no Brasil
d'Os Sertões de Euclides aos *Sertões* de Bisilliat**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientação: Karl Erik Schollhammer
Co-orientação: João Queiroz



ANA LUIZA MAIA GAMA FERNANDES

**Inventando o fotolivro de literatura no Brasil
d'Os Sertões de Euclides aos Sertões de Bisilliat**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Karl Erik Schollhammer

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Álvaro João Magalhães de Queiroz

Co-orientador

UFJF

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Luci Maria Dias Collin

Universidade Federal do Paraná

Prof. Pedro Atã Ribeiro Pinto

University of the Free State, South Africa

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ana Luiza Maia Gama Fernandes

Graduação em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) em 2013. Mestrado em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) em 2016. Membro do grupo de pesquisa Iconicity Research Group, Instituto de Artes e Design, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

Ficha Catalográfica

Fernandes, Ana Luiza Maia Gama

Inventando o fotolivro de literatura no Brasil : d'Os Sertões de Euclides aos Sertões de Bisilliat / Ana Luiza Maia Gama Fernandes; orientador: Karl Erik Schollhammer; co-orientador: Álvaro João Magalhães de Queiroz – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2021.

263f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Fotolivro de Literatura. 3. Fotolivro. 4. Intermedialidade 5. Relação Palavra-imagem. 6. Literatura Comparada.

I. Schollhammer, Karl Erik. II. Queiroz, Álvaro João Magalhães de. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

Ao meu orientador Karl Erik Schollhammer, pela liberdade da escrita, pela defesa de minhas ideias e meus projetos. Ao meu co-orientador João Queiroz, colaborador e mentor. Leitor voraz, revisor incansável, crítico severo. À Silvana Campoy, pela leitura atenta e interlocuções generosas. À Aníbal Bragança, Noilton Nunes, Evandro Teixeira, Marcos Ribeiro, Felipe Rissato, e Joaquim Marçal, a quem devo a formulação inicial de algumas das ideias desenvolvidas neste trabalho. Ao Pedro Atã, pesquisador e amigo, a quem devo muitas, e valiosas, contribuições. Ao Iconicity Research Group [IRG], onde aprendi a fazer pesquisa pra valer. Ao Lucas, Mara e Hermann, irmão, mãe e pai, meus melhores amigos. Às minhas avós tão queridas, Jeannine e Alaíde. À Laura, Juliana e Rebeca. Aos colegas da PUC. Aos secretários Rodrigo, Wellington e Chiquinha, por toda ajuda e atenção. Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Fernandes, Ana Luiza Maia Gama Fernandes; Schollhammer, Karl Erik; Queiroz, Álvaro João Magalhães. Inventando o fotolivro de literatura no Brasil – d'Os Sertões de Euclides aos Sertões de Bisilliat. Rio de Janeiro, 2021. 263p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A "invenção do fotolivro de literatura" pode sugerir, enganosamente, que nosso principal interesse aqui é histórico-documental – uma tese sobre o surgimento desse fenômeno que é híbrido, expandido, intermediático. Não é o caso. Há aqui, uma ambição teórica: prover um cenário para sua observação e, a partir daí, estabelecer um padrão disciplinado de atividade capaz de colocá-lo "em perspectiva histórica". Como estão relacionados poesia (ou prosa) e fotografia em fotolivros de literatura? Nós exploramos a ideia de que sistemas (ou processos) verbais e fotográficos "combinam-se" numa forma de interação que não é apenas bidirecional, mas que envolve influências modulatórias que conectam palavra e imagem, para um leitor ou intérprete, situado historicamente. Como caracterizar, ou definir, este processo? Sobre esse tópico, ainda há pouca publicação, embora o tema comece, recentemente, a exibir muitos resultados. Na ausência de uma literatura crítica consolidada sobre fenômenos literários híbridos, ou expandidos, envolvendo fotografia, parece-nos uma boa ideia situar o fotolivro de literatura em áreas já existentes: Estudos de Intermedialidade e Semiótica. Dedicamos alguma atenção aos modelos, teorias e terminologias, disponíveis nestas áreas, para explicar o fenômeno observado – relação entre texto verbal (poesia ou prosa) e fotografia. Este é o núcleo desta pesquisa. A tese está dividida em três partes: (i) definição, caracterização e relevância do fenômeno fotolivro de literatura; (ii) terminologias e modelos utilizados para descrever as relações entre poesia, ou prosa, e fotografia; (iii) análise das complexas relações palavra-imagem em fotolivros de literatura produzidos no Brasil no século XX: *Os Sertões* (1902), com texto de Euclides da Cunha e fotografias de Flávio de Barros; *A Pintura em Pânico* (1943), com texto e fotomontagens de Jorge de Lima; *Quarenta Clica em Curitiba* (1976), com texto de Paulo Leminski e fotografias de Jack Pires; *Sertões: Luz & Trevas* (1982), com fotografias de Maureen Bisilliat e fragmentos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Palavras-chave

Fotolivro de literatura; Fotolivro; Intermedialidade; Relação palavra-imagem; Literatura Comparada.

Abstract

Fernandes, Ana Luiza Maia Gama Fernandes; Schollhammer, Karl Erik (Advisor); Queiroz, Álvaro João Magalhães (Advisor). *Inventing literary photobook in Brazil – from Os Sertões by Euclides to Os Sertões by Bisilliat*. Rio de Janeiro, 2021. 263p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The "invention of the literary photobooks" may misleadingly suggest that our main interest here is historical-documentary, a thesis on the emergence of this phenomenon, which is hybrid, expanded, intermedial. It's not the case. Here, there is a theoretical ambition: to provide a setting for its observation and, from there, to establish a disciplined pattern of activity capable of placing it "in a historical perspective". How are poetry (or prose) and photography related in literary photobooks? We explore the idea that verbal and photographic systems (or processes) "combine" into a form of interaction that is not only bidirectional, but involves modulatory influences that connect word and image, for a historically situated reader. How can we characterize, or define, this process? On this topic, there are few publications, although it has recently started to show quite robust results. In the absence of a consolidated critical literature on hybrid literary phenomena involving photography, it seems to us a good idea to situate the literary photobooks in existing areas: Intermedial Studies and Semiotics. We devote a close attention to the study of models, theories and terminologies, available in these areas, to explain the phenomenon observed – the relationship between verbal text (poetry and/or prose) and photography, in photobooks. This is the core of this work. This thesis is divided into three parts: (i) definition, characterization and relevance of the literary photobooks phenomenon; (ii) terminologies, theories and models – used to describe and analyze the relationships between poetry/prose and photography, in the observed phenomenon; (iii) analysis of word-image complex relationship in literary photobooks produced in Brazil in the 20th century. Among those selected are: *Os Sertões* (1902), text by Euclides da Cunha and photographs by Flávio de Barros; *Pintura em Pânico* (1943), text and photomontages by Jorge de Lima; *Quarenta clics em Curitiba* (1976), text by Paulo Leminski and photographs by Jack Pires; *Sertões: Luz & Trevas* (1982), photographs by Maureen Bisilliat and fragments of *Os Sertões*, by Euclides da Cunha.

Key words

Literary photobooks; Photobook; Intermediality; Word-image relationship; Comparative Literature.

Sumário

1	Introdução	p.10
1.1	Etapa 1 — O fotolivro de literatura	p.16
1.2	Etapa 2 — As ferramentas de investigação	p.22
1.3	Etapa 3 — Análise dos fotolivros selecionados	p.26
2	Intermedialidade	p.32
2.1	Intermedialidade — Brevíssima revisão	p.33
2.2	Intermedialidade — Classes e classificações	p.39
2.3	Intermedialidade — Terminologias e metodologia	p.46
3	Fotolivro	p.55
3.1	Fotolivro — Tentativas de classificação	p.59
3.2	Fotolivro — Indefinições e sobreposições terminológicas	p.70
3.3	Fotolivro — Livros sobre fotolivros	p.80
3.4	Fotolivro — Festivais, feiras, exposições	p.82
3.5	Fotolivro de literatura	p.85
4	Teorias e modelos	p.97
4.1	Ferramentas semióticas de investigação	p.99
4.2	Roland Barthes — denotação e conotação	p.103
4.2.1	Modelo barthesiano aplicado a fotolivros de literatura	p.112
4.3	Charles Sanders Peirce — teoria geral dos signos	p.120
4.3.1	A classificação de signos	p.124
4.3.2	Modelo peirceano aplicado a fotolivros de literatura	p.132
5	Casos — critérios de seleção e exemplos analisados	p.140
5.1	<i>Os Sertões</i> (1902) — a intervenção de uma "tecnografia" própria	p.143
5.1.1	Fotografias, mapas, desenho — posições e co-localizações	p.148
5.1.2	<i>A Terra e O Homem</i> — sobre os mapas e o desenho	p.151
5.1.3	<i>A Luta</i> — sobre as fotografias de Flávio de Barros	p.157
5.1.4	Prosa e fotografia — análise do fotolivro de literatura <i>Os Sertões</i>	p.165
5.2	<i>A Pintura em Pânico</i> (1943) — a fotomontagem de Jorge de Lima	p.173
5.2.1	Fotomontagem	p.174
5.2.2	<i>A Pintura em Pânico</i> — o fotolivro de literatura surrealizante	p.179
5.2.3	Análise do dístico	p.187
5.3	<i>Quarenta Clics em Curitiba</i> (1976)	p.194
5.3.1	Haicai e fotografia — análise da prancha	p.203
5.4	<i>Sertões: Luz & Trevas</i> (1982)	p.210
5.4.1	As fotografias de Bisilliat — "sempre a mesma foto"	p.219
5.4.2	Análise das relações — Euclides & Bisilliat	p.222
6	Conclusão — Inventando o fotolivro de literatura	p.229
6.1	Implicação 1 — pra quê tanta classificação?	p.229
6.2	Implicação 2 — classificar e inventar?	p.232
6.3	Implicação 3 — e pra quê teorias e modelos?	p.234
6.4	Implicação 4 — intermedialidade como categoria crítica	p.236
6.5	Implicação 5 — onde estão os fotolivros de literatura na história da literatura?	p.237
6.6	Implicação 6 — o fotolivro de literatura em perspectiva histórica	p.238
7	Referências	p.240

Lista de Tabelas

- 2.1 Tabela das definições intermediáticas propostas por Rajewsky
- 2.2 Tabela das definições das subclasses propostas por Clüver
- 2.3 Tabela das definições dos tipos de interação propostas por Morley
- 3.1 Tabela das definições de Plaza para os tipos de livro
- 3.2 Tabela criada a partir das definições de Phillpot
- 4.1 Tabela da descrição das técnicas de conotação da imagem de Barthes
- 4.2 Natureza da relação (P-F) e especificação das relações
- 5.1 Mapas e desenho de *Os Sertões*
- 5.2 As três fotografias de *Os Sertões*

Lista de Figuras

- 1.1 Capa do fotolivro *La ciudad de las columnas*
- 1.2 Capa do fotolivro *Los Cachorros*
- 2.1 Diagrama *Intermedia Chart*
- 2.2 Diagrama da classificação de Rajewsky e subdivisões de Clüver
- 2.3 Tipos de interação entre signos verbais e visuais propostas por Morley
- 2.4 Diagrama *zoom out* e *zoom in*
- 2.5 Diagrama dos componentes da página do fotolivro
- 2.6 Diagrama indicativo do acoplamento foto-texto verbal
- 2.7 Diagrama da não-subordinação entre texto e foto
- 2.8 Diagrama da foto hierarquicamente mais importante do que o texto verbal
- 2.9 Diagrama do texto verbal hierarquicamente mais importante do que a foto
- 2.10 Diagrama das mídias em uma relação de interdependência
- 2.11 Diagrama das correspondências entre Clüver e "gradiente de dependência"
- 3.1 Capa do *Photograph of British Algae: Cyanotype Impressions*, de Atkins
- 3.2 Página interna do *Photograph of British Algae: Cyanotype Impressions*
- 3.3 Capa do *The Pencil of Nature*, de Talbot
- 3.4 Página interna com fotografia do *The Pencil of Nature*
- 3.5 Diagrama de Phillpot, *Books, Book Objects, Bookworks, Artists Books*
- 3.6 Diagrama de Phillpot, publicado no catálogo *Outside of a Dog*
- 3.7 *Maçã, pêra e limão siciliano*, diagrama de Phillpot
- 3.8 Diagrama de Phillpot, publicado em *Booktrek*
- 3.9 *The Green Box*, de Marcel Duchamp
- 3.10 Capa do *Twenty-six Gasoline Stations*, de Ed Ruscha
- 3.11 Página interna do *Twenty-six Gasoline Stations*, de Ed Ruscha
- 3.12 *Every Building on the Sunset Strip* (1966), de Ed Ruscha
- 3.13 *Caixas Fluxus*
- 3.14 Página interna do *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*
- 3.15 Página interna do Fotolivro-diário de Oswald de Andrade *et al*
- 3.16 Página interna do Fotolivro-diário de Oswald de Andrade *et al*
- 3.17 Diagrama do fotolivro na intersecção das áreas de pesquisa
- 3.18 *Facile*, de Paul Éluard e Man Ray
- 3.19 Diagrama das três classes elaboradas por Stafford
- 3.20 Diagrama do gênero fotolivro de literatura
- 4.1 Diagrama da relação entre os campos de estudo da Semiótica
- 4.2 Diagrama dos termos do modelo diádico de Saussure
- 4.3 Diagrama do signo linguístico de Saussure modificado por Hjelmslev
- 4.4 Diagrama do signo semiológico de Hjelmslev
- 4.5 Modelo de signo barthesiano ERC
- 4.6 Diagrama da primeira possibilidade de desengate ($E1 R1 C1 = E2$)
- 4.7 Diagrama da segunda possibilidade de desengate ($E1 R1 C1 = C2$)
- 4.8 Modelo de Barthes para semiótica conotativa ($E2(=E1R1C1)R2C2$)
- 4.9 Capa da revista francesa *Paris Match* (1950)
- 4.10 Exemplo de metalinguagem: lata de pó Royal
- 4.11 Modelo de Barthes para metalinguagem ($E2 R2(E1 R1 C1)$)
- 4.12 Mensagem linguística e as duas funções do texto
- 4.13 Diagrama das seis técnicas de conotação
- 4.14 Modelo barthesiano que será utilizado nas análises dos fotolivros de literatura
- 4.15 Esquema gráfico da tríade irreduzível S-O-I
- 4.16 Relação entre signo e objeto (S-O)
- 4.17 Representação icônica
- 4.18 Mapa de Henry C. Beck, de 1933, *London Transport Museum Collection*

- 4.19 Mapa retirado de *Os Sertões*, "Esboço Geológico"
- 4.20 Registro fotográfico de Antônio Conselheiro
- 4.21 Esquema gráfico da relação triádica S-O-I com as substituições funcionais
- 4.22 Diagrama das ramificações triádicas
- 4.23 Esquema das relações que ocorrem "paralelamente" à relação principal S-O-I
- 4.24 Diagrama das relações destacadas
- 4.25 Diagrama do signo (PF) composto
- 5.1 "Esboço Geológico", encarte com mapa
- 5.2 "Esboço Geográfico do sertão de Canudos", encarte folder com mapa
- 5.3 "Um trecho das caatingas", encarte com desenho
- 5.4 "Distribuição da flora sertaneja", encarte com mapa
- 5.5 "Canudos e suas cercanias", encarte folder com mapa
- 5.6 "Monte-Santo (Base de operações)", encarte com fotografia
- 5.7 "Acampamento dentro de Canudos", encarte com fotografia
- 5.8 "As prisioneiras", encarte com fotografia
- 5.9 Modelo peirceano aplicado ao *Os Sertões*
- 5.10 Modelo barthesiano aplicado ao *Os Sertões*
- 5.11 As três fotografias de Flávio de Barros "encadeadas"
- 5.12 Fotomontagem de Hippolyte Bayard
- 5.13 *A Pintura em Pânico* (1943). Trecho: A paz das famílias
- 5.14 *A Pintura em Pânico* (1943). Trecho: O criminoso lega sua impressão digital
- 5.15 Fotomontagem feita por Jorge de Lima
- 5.16 Capa do livro *A Poesia em Pânico*, de Murilo Mendes
- 5.17 Reprodução de uma gravura antiga utilizada por Lima
- 5.18 Colagem de Jorge de Lima
- 5.19 Página do livro *A Pintura em Pânico*. Texto: A poesia em pânico
- 5.20 Página de *A Pintura em Pânico* submetida à análise
- 5.21 Modelo barthesiano aplicado ao *A Pintura em Pânico*
- 5.22 Modelo peirceano aplicado ao *A Pintura em Pânico*
- 5.23 Reprodução de uma das pranchas de *Quarenta Clics em Curitiba*
- 5.24 Prancha: "1º dia de aula / na sala de aula / eu e a sala"
- 5.25 Prancha: "Ruas cheias de gente. / Seis horas. / Comida quente. / Caçarolas"
- 5.26 Prancha: "isso aqui / acaso / é lugar / para jogar sombras?"
- 5.27 Modelo peirceano aplicado ao *Quarenta Clics em Curitiba*
- 5.28 Modelo peirceano do signo composto aplicado ao *Quarenta Clics em Curitiba*
- 5.29 Modelo barthesiano aplicado ao *Quarenta Clics em Curitiba*
- 5.30 Trechos extraídos das páginas 42 e 47, de *Os Sertões*
- 5.31 Trecho extraído da página 8, de *Os Sertões*
- 5.32 Trechos extraídos das páginas 47 e 50, de *Os Sertões*
- 5.33 Página 32 do fotolivro de Maureen Bisilliat
- 5.34 Página 53 do fotolivro de Maureen Bisilliat
- 5.35 Extração das sentenças nas páginas 42 e 47, de *Os Sertões*
- 5.36 Diagrama das operações de extração
- 5.37 Páginas 116 e 117 de *Sertões: Luz & Trevas*
- 5.38 A primeira fotografia de Maureen Bisilliat, feita nos anos 1950
- 5.39 Páginas 22 e 23 do fotolivro de literatura *Sertões: Luz & Trevas*
- 5.40 Páginas 72 e 73 do fotolivro de literatura *Sertões: Luz & Trevas*
- 5.41 Páginas 66 e 67 de *Sertões: Luz & Trevas*
- 5.42 Diagrama da extração das sentenças na página 118, de *Os Sertões*
- 5.43 Modelo barthesiano aplicado ao *Sertões: Luz & Trevas*
- 5.44 Modelo peirceano do signo composto aplicado ao *Sertões: Luz & Trevas*
- 5.45 Modelo peirceano aplicado ao *Sertões: Luz & Trevas*

1

Introdução

Como estão relacionados poesia, ou prosa, e fotografia em fotolivros de literatura? Como, ao longo de quase dois séculos, poetas, artistas e fotógrafos exercem a atividade de "unir"¹ (Silva, 2019, p. 3), "combinar" (Navas, 2017, p. 85), "acoplar" (Fernandes, Queiroz, 2019, p. 4; 2017, p. 211; Fernandes *et al*, 2015, p. 14), "mesclar" (Badger, 2015), "conectar"² (Shaw, 2012, p. 2, T.A.;³ Morley, 2003), "aliar" (Bisilliat, 1982, p. 13), texto verbal e fotografia em um mesmo "sistema de signos" (Haroldo de Campos, 2000, p. 92), chamado fotolivro de literatura? Como explicar a relação entre palavra e imagem, nesse fenômeno? Em termos metodológicos, gerais, esta é uma investigação destinada à análise da relação palavra-imagem e, é claro, muito já foi dito sobre este tópico.

Foi na perspectiva da Literatura Comparada que a relação entre imagem e texto emergiu como foco de análise num movimento de expansão dos estudos comparativos *stricto sensu*, cujos desdobramentos descortinaram um novo e expandido campo comparativo de literatura. (...) Na reformulação disciplinar da Literatura Comparada, destaca-se atualmente o estudo da relação entre texto e imagem, ou seja, entre a representação visual e a representação literária, que abre um campo fértil para a compreensão da literatura numa sociedade cada vez mais absorvida pelas dinâmicas da cultura da imagem. (Schollhammer, 2016, p. 11)

O fenômeno examinado neste trabalho, literário-fotográfico, representa um novo campo (ou área) de estudo para os pesquisadores interessados na relação entre texto verbal (prosa ou poesia) e fotografia. Parte da dificuldade encontrada para sua investigação vincula-se ao aparato metodológico heterodoxo exigido para sua abordagem, algo que posiciona-se entre Literatura Comparada, Crítica e

¹ O termo "união" é utilizado por Felipe Abreu e Silva para tratar relações entre texto e imagem em fotolivros. Segundo este autor, "para análise da estrutura ligada à construção dos fotolivros, proponho o uso de teorias da montagem, que discutem justamente o processo de **união** entre os planos no cinema, algo bastante similar à união de imagens entre as páginas de um livro" (Abreu e Silva, 2019, p. 3, grifos nossos).

² Tate Shaw utiliza o termo "conectar" em seu artigo *Strategic Linkage: Binding and Sequence in Photobooks* (2012), publicado na Revista *Photobook Review*. Texto original: "The way images and texts **bind** together to form narratives is critical to a photographic sequence. I'm using the word **binding** in the conceptual sense, how images mentally link to one another or to a text. Photo sequence combines images in a specific order to create a context for meaning to be inferred between the images" (Shaw, 2012, p. 2, grifos nossos).

³ Todas as traduções dos textos em língua estrangeira citados nesta tese foram feitas por mim e, a partir deste ponto do texto, serão identificadas com a abreviatura T.A. (tradução do autor). Os textos originais correspondentes às traduções serão incluídos como notas de rodapé.

Teoria da Literatura, Teoria da Fotografia, Semiótica da Literatura, e Semiótica Visual. Na ausência de uma literatura crítica bem definida, delineada em seus limites e pretensões, sobre fenômenos artístico-fotográfico-literários, híbridos, ou expandidos, é necessário situar o fotolivro de literatura em áreas já existentes, e interessadas no conjunto de problemas mencionados acima.

Não é um exagero afirmar que nenhuma estrutura mais ou menos rigorosa, terminológica e teoricamente orientada, ou constrangida por teorias, é usada para abordar os principais problemas associados à relação entre fotografia e texto verbal no fotolivro de literatura. Isso deveria ser tratado como um problema? Ao menos, como sintoma de um problema. Bastante ilustrativa é a proliferação, quase descontrolada, de termos e terminologias para definir a relação entre fotografia e texto verbal no fenômeno observado. Ela revela como é movediço o terreno de premissas, definições, e estratégias. Mal ajustados a teorias conhecidas, os termos muitas vezes são retirados de muitos campos, e possuem muitos sentidos – social, cultural, psicológico, emocional, biológico –, relacionados ao discurso ordinário, cotidiano, em alusão a significados vernaculares, ou a disciplinas muito variadas. Em quase todos os casos, há pouca atenção aos conceitos e termos fundamentais.

"Nova vida" (Castillo, 2019), "interação simbiótica" (Nott, 2018, p. 15; 2016, p. 264, T.A.),⁴ "casamento estreito" (Navas, 2017, p.85), "combinatória afinada" (Navas 2017, p.86), "aventura perceptiva" (Navas, 2017, p.86), "mescla singular" (Badger, 2015), "mundo próprio" (Gossage *apud* Badger, 2015), "parceiras de dança" (Fernández, 2011, p.85), "cumplicidade" (Fernández, 2011, p.85), "conjunto de exorcismo" (Fernández, 2011, p.85), "aliados" (Bisilliat, 1982, p. 13) estão entre os termos utilizados por pesquisadores, fotógrafos e poetas para indicar (e, em alguns casos, explicar) como estão relacionados palavra e fotografia, nos fotolivros de literatura. Vejamos apenas alguns casos, e contextos, em que aparecem:

Assim, ocorre um duplo nascimento quando cada livro desses é publicado: de uma imagem que caminha junto com o texto, e de um texto que recebe **nova vida** pela imagem. (Castillo, 2019, s.p., grifos nossos)⁵

⁴ "(...) symbiotic rather than an illustrative interaction between poem and photo". (Nott, 2016, p. 264)

⁵ Trecho retirado do artigo *Fotografia e literatura nos livros de Maureen Bisilliat* (2019), de Miguel Del Castillo, revista Studium 40 <https://www.studium.iar.unicamp.br/40/06/index.html#_edn1>.

O fotolivro torna-se assim um suporte específico cuja experiência perceptiva, estética, se define pelo **casamento estreito**, poroso, entre fotografia e livro, fotografia e texto, fotografia e design gráfico; ou seja, é uma imagem fotográfica que se expande ou se hibridiza com as condições plásticas que a diagramação especial e o design oferecem, assim como a **combinatória afinada** de visualidade e textualidade. (Navas, 2017, p. 85-86, grifos nossos)

Contudo, a idiossincrasia dos fotolivros consegue ultrapassar esta categoria do livro de fotografia, apontando para outra **aventura perceptiva**, iconográfica, já que agora a fotografia vai se inscrever na exigência de outra leitura, como se, graças à edição, se inventasse outro espaço de percepção. (Navas, 2017, p. 86, grifos nossos)

Tomemos agora alguns exemplos do Brasil. *Amazônia* (1978), de Claudia Andujar e George Love, é uma **mescla singular** de política e pessoalidade. Num primeiro nível, pode-se vê-lo como um fotolivro importante que trata de questões ambientais e defende tanto a preservação da floresta amazônica como o respeito pelos índios ianomâmis. (Badger, 2015, s.p., grifos nossos)⁶

O grande fotolivro precisa ter um tema, uma ideia abrangente, e deve funcionar, como me disse Gossage numa conversa, como "**um mundo próprio**". Ou seja, ele deve mostrar uma voz autoral única – talvez única apenas para esse volume em particular. (Gossage *apud* Badger, 2015, s.p., grifos nossos)

Às vezes com certa condescendência por parte de quem escreve, como ocorre em *San Isidro*. Outras, com a **cumplicidade** de *Versos de Salón* (...) Em outras ocasiões, poeta e fotógrafo parecem realizar um exercício **conjunto de exorcismo**, como se comprova em *Paranoia*. (Fernández, 2011, p. 55, grifos nossos)

Porém, muitos dos grandes escritores latino-americanos tiveram uma relação muito especial com o visual, e concretamente com a fotografia, o que sem dúvida explica a existência de fotolivros nos quais palavra e imagem se transformam em **parceiras de dança**. (Fernández, 2011, p. 55, grifos nossos)

Vistas isoladamente, emudecem; dispostas em cadência de luz e sombra, retomam a vida, desvendando pelo olhar o coração. Ousei, a este sequenciamento da realidade ilustrada, **aliar** a palavra de Euclides da Cunha, testemunha mor do povo brasileiro, homem sóbrio e severo, arrebatado pelos desenfreios da paixão. (Bisilliat, 1982, p. 13, grifos nossos)

Mesclas, aventuras, casamentos, bailados, exorcismos, simbioses, etc, parecem coisas muito distintas. Pode-se argumentar que existem muitas formas de caracterizar as relações foto-literatura, em fotolivros de literatura, e que tal proliferação é consequência direta de tamanha variedade. Mas é pouco provável

⁶ Trecho retirado do artigo *Por que fotolivros são importantes* (2015), de Gerry Badger, publicado na revista Zum número 8 <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>>.

que sua causa possa estar relacionada a alguma precisão descritiva, como parece ser a presunção de muitas abordagens, ou baseada em diversas perspectivas, ou mesmo que elas possam formar um cenário de descrições complementares, interessadas em aspectos distintos das relações entre fotografia e poesia, ou prosa, em muitos exemplos. Sobre uma "presunção de precisão descritiva", este parece ser o caso de muitos autores ao optarem por utilizar uma terminologia extraída de outras áreas, por exemplo da biologia. Cria-se, a partir daí, uma atmosfera de certo cuidado com o uso de termos, já que metáforas biológicas têm significados próprios, adquiridos e usados sistematicamente em sua área de origem. Em apenas um trabalho, nós encontramos, para designar o que a autora chama de "fotografia escrita" (Brizuela, 2014, p.17) – "contaminação" (Brizuela, 2014, p. 13), "metamorfose" (Brizuela, 2014, p. 13), "nutrição" (Brizuela, 2014, p. 15), "transformação" (Brizuela, 2014, p. 15), "apagamento de fronteira" (Brizuela, 2014, p. 14), "cruzamento" (Brizuela, 2014, p. 15), "deslocamento" (Brizuela, 2014, p. 15), "intermediação" (Brizuela, 2014, p. 15), "passagem" (Brizuela, 2014, p. 15). O acúmulo de termos parece uma estratégia para uma aproximação do fenômeno examinado, cercando-o de adjetivos, nomes e verbos. Mas seu efeito pode ser confuso e controverso.

Há outra possibilidade, talvez mais parcimoniosa. O aparente descontrole, com relação às terminologias, e classificações, deve-se a uma despreensão (explanatória, histórica ou teórica) – poetas, escritores, e fotógrafos, estão pouco interessados nas definições, mais ou menos rigorosas, e nas explicações acadêmicas. O fato é que escritores, fotógrafos, curadores, editores, e pesquisadores, utilizam uma grande variedade de termos, sem muita atenção (ou preocupação) metodológica, ou porque desconsideram os riscos dos usos de termos vernaculares, ou porque parecem estar pouco interessados na exploração de uma região em que as relações são investigadas e definidas com algum rigor teórico ("algum rigor", aqui, pode ser interpretado como algo bastante moderado – "sem muita ambiguidade", por exemplo.) Ou porque uma certa vaguidade, ou polissemia, pareça favorecer uma perspectiva interessante.

Como é conhecido, muitos filósofos e teóricos argumentam que pode ser bastante revelador levar em consideração os usos correntes da fala. O filósofo da

linguagem John L. Austin é um deles. Ele insiste na importância de considerar o "linguajar comum". Para Hacking,

Austin dava muita importância ao linguajar comum e achava que, muitas vezes, embarcamos em delírios filosóficos sem atentar devidamente para o que estamos dizendo. No capítulo 7 de suas preleções compiladas no livro *Sense and sensibilia (Razão e sentidos)*, ele nos diz o seguinte acerca da realidade: "Não podemos desprezar frases ingênuas, porém familiares, como 'na realidade, isto não é creme'. Essa era sua primeira regra metodológica". (Hacking, 2012, p. 95-96)

Nossa crítica, desse modo, reserva-se a algo mais específico – quando utilizamos termos como "casamento estreito", por exemplo, "casamento" pode significar coisas muito distintas para diferentes leitores. Como extrair algum padrão disso? Esta tarefa é praticamente impossível. E é justamente este o problema mais notável da proliferação de termos, ou de seus usos.

Observando o fenômeno, notamos que palavra (poesia ou prosa) e imagem (fotografia) estão "acoplados", "combinados", "co-localizados". Os termos teóricos acoplamento, combinação e co-localização são utilizados, nesta tese, para tratar da relação palavra-imagem, e para uniformizar a terminologia de investigação conhecida. Trata-se de uma opção tática. Acoplamento é um termo usado em muitos domínios. Segundo definição (1) trata-se da união, ou ligação, entre dois ou mais corpos, que formam um conjunto único; (2) conexão, compatibilização (de fatos, ações, etc); (3) ação de acoplar (*Oxford Languages*). Ele pode funcionar como uma metáfora epistêmica poderosa nesta pesquisa, para referir-se à relação entre os dois componentes analisados, fotografia e texto verbal. Em física, ele refere-se a uma propriedade especialmente relevante, para nós – acoplamento é a influência recíproca que exercem dois (ou mais) sistemas físicos (*Collins English Dictionary*). Em engenharia mecânica, é um componente de transmissão responsável por fazer a ligação do eixo do motor e o equipamento que será acionado, transmitindo o torque e a rotação do eixo motriz para o eixo. É o componente de ligação entre os outros componentes. Aqui, ele é utilizado para destacar a "influência recíproca", a "ligação" irreduzível entre foto e texto verbal (prosa ou poesia). Outro termo utilizado para definir as relações entre fotografia e

texto verbal é "combinação". Neste caso, não trata-se apenas de uma metáfora epistêmica extraída de uma área distante, mas da aplicação de uma terminologia desenvolvida no interior da semiótica de C.S.Peirce (ver seção 4.3) para definir e caracterizar a "ação do signo", mais exatamente, a relação triádica indecomponível entre signo, objeto e interpretante, que ele chama de "semiose". Para Peirce, "a palavra 'combinação' significa precisamente algo envolvendo uma relação triádica" (NEM 3, 1905, p. 830); "esta ideia [de combinação] é uma tríade" (EP 2, 1905, p. 364). O terceiro termo utilizado para descrever o que observamos nas páginas dos fotolivros de literatura é "co-localização". Este termo refere-se à posição relativa (posição de X em relação a Y), em nosso caso, da fotografia em relação ao texto verbal, e vice-versa. No fotolivro de literatura, texto verbal e foto ocupam o mesmo "espaço de leitura",⁷ que são suas páginas. Neste trabalho, como veremos, há outra escala de observação em que o termo foi empregado, aquela em que comparamos, através dessa propriedade, as diversas edições de uma mesma obra, por exemplo *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Temos afirmado, em mais de uma publicação (ver Fernandes, 2021; Fernandes, Queiroz, 2019, 2017; Fernandes *et al*, 2015), que fotografia e palavra exercem uma "influência modulatória", uma correlação,⁸ mútua e recíproca, em fotolivros de literatura, uma influência cuja "irredutibilidade" sugere tratar-se de um novo sistema ou processo. Em nossa argumentação, esta asserção, como outras, deve estar vinculada a teorias e modelos. Mas por que relacionar o fenômeno a uma teoria é importante? Por que modelos são necessários? A resposta mais direta, aqui, é que modelos são ferramentas que pesquisadores usam para descrever, analisar, explicar; eles são criados e desenvolvidos para comunicar algo pouco ou mal conhecido (uma propriedade ou uma estrutura) de um sistema (como um fenômeno cultural observado) para outro sistema. Portanto, adotam-se modelos para revelar processos, características, estruturas e mecanismos, de um determinado fenômeno desconhecido, ou pouco conhecido. Modelos são

⁷ Por "espaço de leitura" queremos designar a(s) página(s) dos livros em que estão impressos fotografia e poesia verbal, no caso do *Quarenta cliques em Curitiba* (1976) por exemplo, uma fotografia é impressa ao lado ou abaixo de um poema-haikai. No caso de *A pintura em pânico* (1943), uma fotomontagem é impressa sempre ao lado do texto verbal.

⁸ Correlação é um termo utilizado no segundo capítulo desta tese para tratar da interdependência interpretativa entre fotografia e texto verbal. Trata-se de uma das três possibilidades relacionais entre as mídias examinadas nos fotolivros de literatura.

estratégias para entender estruturas e processos por aproximações, através de simplificações. Toda modelização envolve alguma simplificação, abstração e sistematização de um fenômeno. Sobre os modelos semióticos, exploramos as possibilidades de aproximação do fenômeno que nos interessa – a relação foto-texto verbal no fotolivro de literatura.

A tese foi realizada em três fases, desenvolvidas simultaneamente em termos cronológicos: (1) caracterização, e relevância, do fenômeno fotolivro de literatura; (2) teorias e modelos utilizados para descrever e analisar as relações entre texto verbal (poesia e/ou prosa) e fotografia, em fotolivros de literatura; (3) análise de fotolivros de literatura selecionados, submetidos aos modelos; isto é, análise sistemática das complexas relações estabelecidas entre poesia/prosa e fotografia, em fotolivros de literatura produzidos no Brasil, no século XX.

1.1

Etapa 1 — O fotolivro de literatura

A etapa (1) deste trabalho inclui os capítulos dois e três, Intermedialidade e Fotolivro. Nesta etapa, apresentamos, classificamos e situamos o fenômeno fotolivro de literatura em algumas áreas de pesquisa. Como um experimento de caráter tipicamente intermediário,⁹ o fotolivro de literatura pode ser classificado em tipos e subtipos elaborados nos Estudos de Intermedialidade (*Intermedial studies*) e pode ser considerado um subcampo do grande "guarda-chuva" que é o campo de pesquisa Livro de Artista. Investigamos tais tipos e subtipos, e suas principais características.

Devemos fazer um pequeno parêntese aqui, com uma finalidade especificamente terminológica: nesta tese, usamos os termos "fotolivro" e "fotolivro de literatura" para designar fenômenos em que estão relacionados, em livros, fotografia e texto verbal (prosa ou poesia). Joaquim Marçal, pesquisador da

⁹ Muitos autores definem Intermedialidade como "cruzamento de fronteiras midiáticas" (Rajewsky, 2005, p. 44; 2012, p. 52) e "relações intermodais nas mídias" (Elleström, 2010, p. 37). Para Elleström (2010, p. 14), "toda relação intermediária parece ser mais ou menos uma anomalia onde se presume que as diferenças essenciais que caracterizam determinada mídia são transformadas, combinadas ou misturadas de maneira particular". Conforme afirma Clüver (2011, p. 15), os estudos de intermedialidade (*intermedial studies*) investigam relações entre "textos" individuais e específicos, denominados por Rajewsky (2012, p. 56) de "configurações midiáticas". Para Müller, são relações que ocorrem entre sistemas fluidos, como "fusão e interação de processos e procedimentos midiáticos distintos" (Müller, 1998, p. 38 *apud* Clüver, 2006, p. 20).

divisão de Iconografia e coordenador da Biblioteca Nacional Digital da Biblioteca Nacional, prefere o termo "livro fotográfico" porque considera "fotolivro" inadequado – "fotolivro é aquele tipo de livro de imagens, fotografias pessoais, que as pessoas produzem em um template padronizado em websites especializados".¹⁰ Para Marçal, "livro fotográfico" é mais indicado para tratar esse fenômeno, já que preserva o sentido original do análogo em francês, "*livre photo*". Para o autor,

[há] uma outra questão, terminológica, bastante discutível, ao disseminar o emprego do vocábulo fotolivro para designar os livros fotográficos. Vale, aqui, uma observação de ordem linguística: em nossa época, o *photographic book* passou a ser tratado pela redução *photobook* – que nem por isto deixou de carregar o mesmo significado contido na forma mais extensa do termo, ou seja, livro fotográfico. Pois bem, na língua espanhola, difundiu-se o termo *fotolibro* e, no Brasil, fotolivro. Mas a tradução de *photobook* para o português deveria ser livro-foto" (Marçal, 2015, p. 205-206).

O termo fotolivro tem sido usado para designar um fenômeno que inclui um extenso e variado conjunto de publicações fotográficas, incluindo diversas formas de criação, impressão, publicação e divulgação de material fotográfico. Para Badger e Parr, trata-se de um livro, com ou sem texto, onde sua "mensagem principal" é transmitida através de fotografias – "é um livro de autoria de um fotógrafo ou de alguém editando e sequenciando o trabalho de um fotógrafo, ou mesmo uma quantidade de fotografias. Fotolivros possuem um caráter específico próprio, distinto daquele de impressões fotográficas" (Badger e Parr, 2004, p. 6). Segundo Shannon (2010, p. 5), uma definição precisa e objetiva de fotolivros, com um caráter histórico-social, deveria incluir "publicações criadas em diferentes circunstâncias, dentro de uma variedade de pontos de vista políticos, sociais e estéticos, resultando na homogeneização de uma vasta gama de material fotográfico já publicado". Isto ainda não foi elaborado. Shannon destaca, sem explicar em detalhes o que entende pela noção de "função artística", as características artísticas do fotolivro e afirma que "o termo 'fotolivro' tipicamente define um tipo de livro criado para executar uma função primariamente artística" (Shannon, 2010, p. 55). Segundo Maffei, trata-se de um "um livro que não é

¹⁰ <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2018/12/evento-discutiu-livro-fotografico-brasil-reunindo>

apenas e exclusivamente um livro ilustrado até a exaustão estética" (Maffei, 2014, p. 12), mas "uma entidade essencial e analítica na qual as características visuais, a composição tipográfica particular, os espaços em branco e até mesmo o formato são inseparáveis do conteúdo" (Maffei, 2014, p. 13). Para o autor, o fotolivro "não é observado como suporte para uma operação artística, mas como um objeto de arte em si" (Maffei, 2014, p. 13). Para Moritz (2017, T.A.),¹¹

no meio acadêmico não é nada claro que este seja o termo mais adequado, porque a fronteira com a revista, o fanzine ou o catálogo é tão difusa... Depende também da função de cada fotolivro. Alguns serão concebidos mais como uma obra de arte; outros, como meio de transmissão de ideias, que terão um mercado diferente daquele de consumo mais "fetichista". Encontramos também edições de apenas 50 fotolivros, que têm preços mais altos porque, talvez, também sejam para um mercado mais limitado. Depende muito.¹²

Muitos autores insistem que os fotolivros estão entre os mais surpreendentes fenômenos intermediários desenvolvidos no último século (ver Fernandes, 2016; Fernandes *et al*, 2015; Lampert, 2015; Entler, 2015), e que podem ser descritos como uma complexa rede "de relações entre fotografias, textos e outros materiais visuais" (Fernández, 2011, p. 16). Mais do que uma compilação de imagens fotográficas, sua organização é caracterizada pelo que é inicialmente definido como uma densa colaboração entre sistemas de signos. O texto, em prosa ou poesia, o design gráfico, a tipografia, a distribuição sintática-visual de todos os componentes impressos, enfim, tudo parece ser decisivo em sua concepção, de um lado, e interpretação, de outro. Para Badger e Parr (2004, ver também Fernández, 2011, p. 13), tais publicações são mais "ambiciosas" do que livros ilustrados com fotografias; e "ambição" refere-se aqui às preocupações artísticas, ou estéticas, relacionadas à multimodalidade¹³

¹¹ Entrevista concedida por Neumüller Moritz à revista Gráfica sobre a exposição *Fenómeno Fotolibro* (2017) <<https://grafica.info/fenomeno-fotolibro-moritz-neumuller/>> realizada no CCCB, Barcelona. .

¹² "En el mundo académico no está nada claro que este sea el término más adecuado, porque es tan difusa la frontera con la revista, el fanzine, o el catálogo... Depende también de la función de cada fotolibro. Algunos se concebirán más como obra de arte; otros, como un soporte en el que transportar ideas, que tendrá otro mercado diferente al del consumo más 'fetichista'. También encontramos ediciones de solo 50 fotolibros, que tienen un precio más elevado porque, quizá, también es para un mercado más limitado. Depende mucho". (Moritz, 2017, s.p)

¹³ Segundo Elleström, o "termo 'modalidade' está relacionado a 'modo' e esses termos também são amplamente utilizados em diferentes áreas. Um 'modo' é uma forma de ser ou de fazer as coisas. No contexto dos estudos de mídia e da linguística, 'multimodalidade' às vezes se refere à

observada nestes experimentos. Para Boom e Prins (1989, p. 12), o "fotolivro é uma forma autônoma de arte, comparável a uma escultura, a uma peça de teatro, ou a um filme. As fotografias perdem o seu próprio caráter de coisas 'em si' e são traduzidas em tinta de impressão, transformadas em partes de um evento dramático chamado livro". O livro torna-se

um suporte específico cuja experiência perceptiva, estética, se define pelo casamento estreito, poroso, entre fotografia e livro, fotografia e texto, fotografia e design; ou seja, é uma imagética fotográfica que se expande ou se hibridiza com as condições plásticas que a diagramação especial e o design oferecem, assim como a combinação afinada de visualidade e textualidade (Navas, 2017, p. 85-86).

Assim, quase consensualmente, fotolivros são tratados como fenômenos estéticos intermediários, ou multimodais. Definir o fotolivro, como encontramos na seção museológica do Reina Sofia, como "um livro que contém um conjunto de imagens fotográficas ordenadas com determinado ritmo visual, de modo a produzir uma sensação de narrativa próxima à literatura e ao cinema" (Museo Reina Sofia, seção: Fotolivros),¹⁴ parece insuficiente para distingui-lo, em sua natureza (histórica, semiótica, ontológica), do álbum ou do catálogo de fotografias.¹⁵ Para Maffei, "livro ilustrado, livro de pintor, livro de arte, livro objeto, livro de artista – [são] definições amplificadas por um uso diferente em diferentes idiomas – são algumas das caixas críticas em que se pretende classificar o assunto" (Maffei, 2014, p. 12, T.A.).¹⁶

Se não nos parece surpreendente chamar o fenômeno pelo seu nome, ou atribuir a ele um campo de pesquisa emergente, é importante notar que são recentes as motivações que deslocaram o fotolivro para o centro das discussões, após décadas ocupando espaços apenas secundários. Algumas estão relacionadas às dinâmicas de produção e difusão. O desenvolvimento tecnológico dos

combinação de, por exemplo, texto, imagem e som e, outras vezes, à combinação dos sentidos: a audição, a visão, o tato, etc" (Elleström, 2019, p. 55).

¹⁴ <https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/coleccion-biblioteca-fotolibros>

¹⁵ Por "natureza semiótica ou ontológica" dos fotolivros, nos referimos, de modo simplificado, a certos critérios relacionados a atributos que permitam distingui-lo do álbum fotográfico ou do catálogo de fotografias, como um fenômeno distinto, ou uma classe de fenômenos, observáveis, e correlatos, por exemplo.

¹⁶ "Libro ilustrado, libro de pintor, libro de arte, libro objeto, libro de artista – definiciones amplificadas por un uso diferente en las diferentes lenguas – son algunas de las casillas críticas en las que se pretende clasificar el tema". (Maffei, 2014, p. 12)

processos de edição e publicação, a impressão digital, com tiragens menores e mais baratas, o surgimento de pequenas editoras independentes, os novos canais de difusão e a distribuição e aquisição pela internet, são fatores que contribuíram para a ascensão do fotolivro, e sua consagração como área definitiva de exploração criativa e investigação acadêmica – "além disso, a diferenciação conceitual entre 'álbuns de fotos' e 'fotolivros' foi desenvolvida. Esse último conceito, apenas com o fato de se estabelecer, levou a um interessante desenvolvimento de propostas criativas" (Gronemeyer, 2015, T.A.;¹⁷ ver Segovia, 2019). Também testemunhamos, na última década, um aumento considerável na produção de textos (acadêmicos e de divulgação) sobre fotolivros (Fernández, 2011, p.11; Shannon, 2010, p.60). É muito notável a variada e eclética coleção de modos e métodos de descrição e análise, trabalhos críticos e teóricos dedicados, sobretudo, a detalhar o caráter intermediário que caracteriza o fotolivro. As abordagens, em geral, destacam aspectos multimodais, e a densa colaboração de diversas mídias e sistemas semióticos nas obras (Parr, Badger, 2014; 2006; 2004). Contudo, estudos teóricos específicos, e dedicados exclusivamente aos fotolivros de literatura, ainda são escassos.

O fotolivro de literatura é resultado de um tipo aproximado de experimentação, que equivale ao fotolivro em geral, mas sofre muito decisivamente a ação ou a influência de sistemas verbais, em prosa e/ou poesia. Vamos observar, portanto, um incremento considerável de complexidade construtiva e interpretativa, relacionado a introdução de processos verbais, da linguagem verbal. Em fotolivros de literatura, a palavra parece estar vinculada à imagem fotográfica em uma forma de interação, ou de co-dependência, que não é estritamente bidirecional. Eles criam um sistema acoplado, ou combinado, que pode ser visto como um novo sistema, ou um novo gênero. Influências mutuamente modulatórias vinculam palavra, imagem fotográfica, e outros sistemas envolvidos.

Há uma importante observação, neste ponto – as obras abordadas parecem resultar de alguma forma de colaboração prosador/poeta-fotógrafo. Para diversos

¹⁷ "Además, se ha desarrollado la diferenciación conceptual entre 'libros de fotografía' y 'fotolibros'. Este último concepto, sólo con el hecho de establecerse, ha propiciado un interesante desarrollo de propuestas creativas". (Gronemeyer, 2015) <<https://atlasiv.com/2015/05/08/el-fotolibro/>>.

autores, o principal atributo que caracteriza o que observamos é o fato de tratar-se de uma obra colaborativa que inclui, ao menos, dois personagens centrais, algumas vezes encapsulados no mesmo indivíduo, o escritor, prosador ou poeta, e o fotógrafo. Dessa forma, para esses pesquisadores, investigar relações entre poesia, prosa e fotografia envolve, necessariamente, um estudo das práticas colaborativas entre escritores e fotógrafos. Trabalhos importantes elaborados recentemente exploram esse aspecto. É o caso do trabalho de Patrizia Di Bello, Colette Wilson e Shamoon Zamir, no livro *The Photobook: from Talbot to Ruscha and Beyond* (2012) – "os fotolivros que combinam imagens e textos também tendem a ser produtos de autoria colaborativa. Vários livros considerados neste volume são o resultado de uma parceria, ou seja, uma relação de exata igualdade entre um fotógrafo e um escritor" (Di Bello *et al*, 2012, p. 5, T.A.).¹⁸ Outra abordagem é a tese de doutorado de Michael Nott, revista e publicada como *Photopoetry 1845-2015 a Critical History* (2018), que já pode ser considerada uma das principais referências sobre o tema. É um trabalho de enorme relevância, e merece alguma atenção nesta pesquisa (ver capítulo 3, seção 3.5).

O fotolivro de literatura é, como já foi dito, um fenômeno intermediático. Há muitas implicações que decorrem dessa asserção. Intermedialidade designa um fenômeno e uma área de pesquisa. Como área, ela observa e analisa as relações entre mídias, sendo especialmente relevante para a descrição e explicação do que examinamos. A pergunta que naturalmente surge – qual a importância de abordar o fotolivro de literatura através dos Estudos da Intermedialidade? Quais atributos, ou propriedades, tal abordagem é capaz de revelar? Reconhecer a natureza intermediática do fotolivro de literatura pode auxiliar-nos na explicação de muitos aspectos da relação palavra-imagem, além de revelar novos componentes do fenômeno? Claus Clüver, Irina Rajewsky, Walter Moser, Lars Elleström, Jürgen Müller, Werner Wolf são alguns dos teóricos mais importantes nesta etapa da investigação. Os Estudos de Intermedialidade fornecem classificações, e possivelmente modelos, capazes de descrever, e talvez explicar, "o que é" o

¹⁸ "Photobooks which combine images and texts tend also to be products of collaborative authorship. Several books considered in this volume are the result of a partnership, which is not to say a relationship of exact equality, between a photographer and a writer". (Di Bello, Zamir, 2012, p. 5)

fotolivro de literatura e "como" acontecem as relações que examinamos. Devemos ficar atentos às diferenças entre as perguntas – o que é o fotolivro de literatura e como se relacionam seus componentes verbal e fotográfico. Assim, elas fornecem dois caminhos possíveis: (i) examinar o experimento de uma perspectiva macroscópica, por exemplo, o fotolivro de literatura como campo de pesquisa consolidado, bem estabelecido, como um conjunto de normas, ou hábitos. Nesse caso, os Estudos da Intermedialidade informam o que é o fenômeno observado; (ii) examinar o experimento, sob outro ponto de vista, e destacar aspectos distintos dele, outros componentes, por exemplo, suas mídias e os tipos de relações observadas. Assim, as classificações intermediáticas podem atuar como ferramentas para responder não só o que é o fotolivro de literatura, mas também como se relacionam seus componentes combinados. O segundo capítulo, Intermedialidade, apresenta e desenvolve mais detalhadamente esta ideia. O terceiro capítulo, Fotolivro, explora as definições (indefinições e confusões) relacionadas ao fenômeno.

1.2

Etapas 2 — As ferramentas de investigação

A etapa (2) corresponde ao quarto capítulo desta tese, Teorias e modelos. Neste capítulo, apresentamos duas teorias, e dois modelos, para abordar a relação entre texto verbal (poesia e prosa) e fotografia, em fotolivros de literatura. Parece-nos bastante evidente que ainda não foi desenvolvido um estudo sistemático da relação palavra-imagem neste fenômeno. Perguntamos – quais as melhores teorias (e quais modelos) são utilizados para descrever a combinação poesia-fotografia? Há muitas formas de responder esta pergunta. Nossa justificativa baseia-se, simplificarmente, na generalidade, abrangência e precisão explanatórias para análises detalhadas das relações observadas entre os sistemas e processos que constituem o fotolivro de literatura.

O primeiro modelo apresentado, baseado na semiologia francesa, e suas dicotomias, é o modelo "denotação-conotação", de Roland Barthes. Barthes, baseado em Ferdinand de Saussure e Louis Hjelmslev, estende os "elementos" do

signo linguístico, seus atributos e propriedades definidoras, para outras linguagens. Ele reúne, e organiza, suas ideias em um modelo bem acabado e considerado poderoso para análise da relação palavra-imagem. O segundo, extraído da semiótica pragmatista norte-americana, é o modelo da "semiose", ou da "ação do signo", de Charles Sanders Peirce. É uma asserção conhecida que o modelo de semiose, ou "ação do signo", de Peirce, é uma moldura teórica-conceitual bastante adequada porque trata-se de uma teoria que permite a análise de processos semióticos muito distintos. Estes dois autores constituem o principal corpus teórico utilizado nesta pesquisa. Mas devemos mencionar, ao menos rapidamente, outras contribuições ao fenômeno.

Evidentemente, há outros modelos conhecidos. São muitos os teóricos interessados em explicar e descrever a relação entre palavra e imagem, ou mais especificamente, fotografia e texto verbal. Podemos citar alguns autores – Umberto Eco, Vilém Flusser, Georges Péninou, Jacques Durand, Jean Marie Floch, Martine Joly, Andréa Semprini. Vamos, apenas para efeito de contraposição, apresentar alguns deles, como alternativas em termos explanatórios. Esses teóricos desenvolveram, em sua maioria, descrições e análises da relação entre texto verbal e imagem fotográfica em variados experimentos, sobretudo fenômenos publicitários, e as razões são bem conhecidas. Na publicidade, palavra (texto verbal) e imagem (fotografias, ilustrações gráficas, famílias tipográficas, etc) exercem uma densa inter-influência, em diversas mídias (impressa, digital, audiovisual). Trata-se sempre de um fenômeno semiótico complexo, que interessou o próprio Barthes.

O texto *A retórica da imagem*, escrito por Barthes em 1964 e publicado, originalmente, na revista *Communications*, é considerado o marco-zero da análise da imagem. É a partir dele que as discussões se iniciam e uma análise mais aprofundada a respeito das imagens presentes na publicidade é iniciada. Para o autor, faz-se necessário submeter a imagem a uma análise espectral das mensagens, subdividindo-a em: denotada e conotada. Inicialmente, o autor reflete sobre a junção entre textos e imagens, argumentando que ambos são necessários e complementares. Na sociedade atual, ao falarmos de comunicação de massa, "(...) quer-nos parecer que a mensagem linguística está presente em todas as imagens" (Barthes, 1964, p. 32), como legendas, títulos, chamadas e slogans (Barth, Sanfelice, 2018, p. 384-385).

Segundo Trindade (2009, p. 24), Umberto Eco é outro autor interessado na "análise denotativa e conotativa das imagens publicitárias, acrescentando com base na retórica aristotélica e em princípios da semiótica de Peirce, cinco níveis de articulação das imagens publicitárias". Eco também faz uso dos conceitos de denotação e conotação, baseado no modelo dicotômico de Barthes, para análise da imagem publicitária. Mas diferente de Barthes, "que entendia a imagem como um todo inseparável (um *analogon*), Eco sustenta que a imagem ou signo icônico é suscetível de ser decomposta em unidades menores para sua análise" (Souza, Santarelli, 2008, p. 138). Ele desenvolve, em *A estrutura ausente* (1968), uma metodologia para análise da publicidade, onde distingue as relações entre o que chama de "registro" verbal e visual ou nível icônico e utiliza a teoria geral do signo, de Peirce, para desenvolver um modelo de distinção triádica no qual cada uma das definições do signo corresponde a um fenômeno de comunicação visual. Em muitas análises nas quais o modelo de Eco é usado, segue-se um "guia analítico-prático" – inicia-se pelo registro visual, buscando na imagem as cinco categorias estabelecidas em seu modelo; em seguida, há o estudo do registro verbal; e, por fim, as relações entre os dois registros são estabelecidas.

Georges Péninou (1973) é outro autor que deve ser mencionado. Para Trindade (2009, p. 34), "Péninou percebe as conotações e denotações em dois regimes do fazer discursivo publicitário – o substantivo ligado à denotação e à referencialidade dos produtos e serviços em seus atributos e o adjetivo ligado à conotação dos significados simbólicos das mensagens". Baseado no modelo denotação-conotação, e atento à separação entre "material imagético" e "material escrito", noções extraídas de Barthes e Eco, Péninou analisa dois tipos de mensagens, ou dois "regimes" (ver Trindade, 2009; Souza, Santarelli, 2006; 2008) para os anúncios publicitários: a publicidade substantiva e a publicidade adjetiva. Para Péninou, a primeira mensagem possível é a de apresentação (denotativa) e a segunda é a de simbolização (conotativa). Péninou afirma que as imagens (fotografias, desenhos, mapas) presentes em um anúncio publicitário se manifestam através de "códigos", que fazem parte de uma "informação significada" (Barth, Sanfelice, 2018, p. 386). Esses "códigos" são analisados e

classificados em quatro classes, ou categorias: cromático, tipográfico, fotográfico e morfológico.

As ideias de Jacques Durand, suas figuras de linguagem, adensam os estudos de Georges Péninou. Sua principal contribuição para o estudo da imagem publicitária é o artigo *Retórica e Imagem Publicitária*, publicado na revista *Communications*, em 1970. O modelo de Durand "postula um quadro de combinações sintagmáticas e paradigmáticas para os inventários das figuras de retórica visuais da publicidade" (Trindade, 2009, p. 34). Durand parte das premissas de Barthes, e estabelece um projeto de "retórica visual" (Souza, Santarelli, 2008, p. 141), baseado na pesquisa de mais de mil anúncios publicitários impressos na década de 1960. O autor cria um grande acervo de dados no qual figuras da retórica verbal são identificadas na retórica visual. Ele, assim como Eco, considera que a grande contribuição da retórica para a publicidade é o desenvolvimento de um método de criação.

Martine Joly "resgata o conjunto da obra de Barthes, somado aos princípios do signo de Peirce, em um primeiro modelo de análise da publicidade focado na percepção de seus elementos plásticos, icônicos e linguísticos e um segundo, pautado na análise mítica das fotografias da mídia impressa" (Trindade, 2009, p. 34). Joly divide sua análise em três fases: "descrição da imagem, reprodução do texto e a separação e análise de três tipos de mensagens (plástica, icônica e linguística)" (Souza, Santarelli, 2008, p. 148). Para a autora, a "análise de cada uma delas [mensagens] e o estudo de sua interação deverão permitir-nos detectar a mensagem implícita global" (Joly, 1996, p. 89), isto é, "o somatório das três mensagens – plástica, icônica e linguística – viabilizará a compreensão do objeto de estudo" (Barth, Sanfelice, 2018, p. 387).

Outro filósofo bastante influente, sobre o qual não nos deteremos, mas que merece ser mencionado por sua importância histórica nas discussões sobre fotografia, e sobre a relação fotografia-tecnologia, é Vilém Flusser. Ele concentra suas reflexões na fotografia, sua relação com a tecnologia de captação e produção da imagem fotográfica. Flusser submete suas análises à tese da fotografia como um processo caracteristicamente simbólico, como é a palavra, e da imagem fotográfica como materialização da tecnologia envolvida em sua produção

(Flusser, 1985, p. 17). O autor propõe uma reflexão fenomenológica, e atributos de temporalidade, na qual a consciência histórica é tratada a partir das diferentes formas e gestos por meio dos quais informam os objetos. Para Flusser, antes do desenvolvimento da palavra escrita, as imagens se relacionavam com uma ideia mágico-religiosa de tempo circular. O pensamento exclusivamente imagético era, em essência, mítico e cíclico, e a história não era um tempo contínuo, mas orientada pelo eterno retorno. Para o filósofo, a fenomenologia do ato de escrever sugere, de início, uma reflexão sobre o pensamento, organizando-o linearmente – "somente quando se escrevem linhas é que se pode pensar logicamente, calcular, criticar, produzir conhecimento científico, filosofar" (Flusser, 2010, p. 27). As reflexões de Flusser podem estender as discussões sobre a relação entre palavra e fotografia em uma direção que não exploramos aqui – entre duas (ou mais) tecnologias.

Estes autores, rapidamente introduzidos acima, integram um domínio de investigação onde a relação entre imagem fotográfica e palavra constitui, especialmente no fenômeno publicitário, o principal problema de pesquisa.

1.3

Etapas 3 — Análise dos fotolivros de literatura

A etapa (3) inclui o quinto e o sexto capítulos. No quinto capítulo são apresentados e analisados quatro fotolivros de literatura: (i) *Os Sertões*, 1902, texto de Euclides da Cunha e fotografias de Flávio de Barros; (ii) *A Pintura em Pânico*, 1943, texto e fotomontagens de Jorge de Lima; (iii) *Quarenta Cliques em Curitiba*, 1976, texto de Paulo Leminski e fotografias de Jack Pires; (iv) *Sertões: Luz & Trevas*, 1982, fotografias de Maureen Bisilliat e fragmentos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Sobre a escolha dessas obras, devemos alertar que ela não resultou de uma decisão claramente orientada por uma teoria, um esquema conceitual bem definido, ou por uma razão inequívoca. Estivemos, em diferentes ocasiões, tentados a selecionar outras obras, de nossa literatura, e não brasileiras. A série *Palavra e Imagem*, publicada entre 1961 e 1985, pela editora Lúmen, por

exemplo, sempre esteve entre nossos interesses. Trata-se da principal contribuição em língua espanhola para a história dos fotolivros de literatura, e merece aqui algumas sentenças, por sua importância e relevância históricas. O projeto pode ser descrito como um "laboratório experimental" que, durante anos, estimulou diferentes formas de publicação coletiva, um processo colaborativo entre fotógrafos, editores, designers e escritores. Para Fernández (2014, p. 47, T.A.), os livros da série *Palabra e Imagen* "não são 'livros de arte', não são 'livros de fotografia', não são 'obras literárias', mas 'um novo conceito'. Todos eles têm um tema e, sobre ele, o escritor, o fotógrafo e aqueles que projetam e fazem o livro trabalham em equipe".¹⁹ Num total de dezenove obras, que inclui um "fotolivre fantasma, inexistente e falso" (Melero, 2018) de Antonio Las Vegas e Joan Fontcuberta, intitulado *Días de frontera, días de circo*, a coleção reuniu escritores e fotógrafos renomados, como Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa, Federico García Lorca, Paolo Gasparini, Octavio Paz, e Julio Cortázar. A ideia fundamental, segundo a editora Esther Tusquets e o designer gráfico Oscar Tusquets, é "que palavra e fotografia estão ligadas sem qualquer relação de dependência estrita, os poemas e textos verbais não estão submetidos às fotografias, nem as fotografias ilustram os textos" (Melero, 2018, T.A.).²⁰ Como afirma Caballero (2011) trata-se de um diálogo sem hierarquia, entre um escritor e um fotógrafo.

Muitas mãos estão envolvidas nesse tipo de livro (...) nos melhores projetos existe um fotógrafo rodeado por uma grande equipe: além de fotos, roteiro, edição, design, (...) trabalho em equipe mais do que a maioria, multiplica a união com outras disciplinas (...) é o caminho a percorrer (Fernández, Uriarte, De Middel, Gimeno, RM Verlag, s.n., T.A.).²¹

¹⁹ "Sus libros 'no son libros de arte, no son libros de fotografía, no son obras literarias', sino 'un concepto nuevo'. Todos tienen un tema 'y, sobre él, el escritor, el fotógrafo y los que proyectan y realizan el libro, trabajan en equipo'". (Fernández, 2014, p. 47)

²⁰ "Lo más novedoso de la colección es que los autores literarios y fotográficos no mantienen una relación de dependencia de los unos sobre los otros, los literatos no acompañan con sus palabras a unas fotografías mejor o peor elegidas, ni los fotógrafos ilustran unos textos de grandes escritores, que lo son, la cuestión es más bien que ambos artistas, con sus medios nos dan su visión personal, a veces complementaria, pero nunca uniforme de los temas escogidos, la mayoría políticamente incorrectos (caza, boxeo, putas, toros...), sobre todo si tenemos en cuenta la época". (Melero, 2018)

²¹ "en los libros intervienen muchas manos [...] en los mejores proyectos hay un fotógrafo rodeado de un gran equipo: además de fotos, guión, edición, diseño [...] el trabajo en equipo más que sumo, multiplica la unión con otras disciplinas [...] es el camino a seguir". (Fernández, Uriarte, De Middel, Gimeno, RM Verlag, s.n.)

Para Fernández, trata-se de "uma ideia com diferentes mídias: não só a palavra, mas também a fotografia, a composição, a fonte ou a cor do papel podem servir para expressá-la" (Fernández, 2014, p. 47, T.A.).²² Abaixo (figuras 1.1 e 1.2), dois fotolivros da série espanhola.



Figura 1.1: Texto de Alejo Carpentier. Fotos de Paolo Gasparini. Design de Mariona Aguirre y Toni Miserachs. *La ciudad de las columnas*. Barcelona: Lumen, Palabra e imagen, 1970.

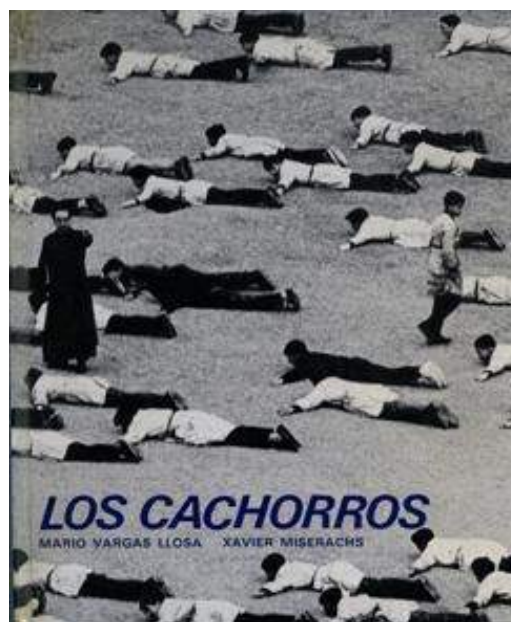


Figura 1.2: Texto de Mario Vargas Llosa. Fotos de Xavier Miserachs. Design de Oscar Tusquets. *Los Cachorros*. Barcelona: Lumen, Palabra e imagen, 1967.

Voltemos às nossas principais escolhas. *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha, é, provavelmente, a escolha que representa a seleção mais surpreendente neste trabalho. *Os Sertões* é uma das obras mais abordadas na história da literatura brasileira, mas jamais como um fotolivro. Muitas classes, categorias e gêneros já foram usados para definir o papel que ocupa em nossa literatura. Considerada por críticos e historiadores de difícil classificação, ela resulta da associação de diferentes gêneros e atributos – prosa referencial e literária (e poesia versificada no interior da prosa²³), tratado científico, investigação sócio-antropológica,

²² "Se trata de ofrecer 'una idea' con distintos medios: 'no sólo la palabra, también la fotografía, la composición, el tipo de letra o el color del papel pueden servir para expresarla'". (Fernández, 2014, p. 47)

²³ Guilherme de Almeida (1946), Augusto de Campos (2010 [1997]), e mais recentemente um programa computacional de escansão de versos na prosa de língua portuguesa, *Mining Verse Structure* (MIVES) (Carvalho, Loula e Queiroz, 2020), indicam o fato surpreendente de haver, sob a

abordagem jornalística, etc. – "podemos dar-lhe tanto um tratamento científico como também literário" (Ventura, 2003). Adensa-se à dificuldade classificatória que resulta da proliferação de gêneros e estilos, a introdução, por Euclides, de outros sistemas visuais (mapas, desenhos botânicos e fotografias). Nesta tese, *Os Sertões* aparecem como o primeiro exemplo de fotolivro de literatura de que temos conhecimento, em língua portuguesa.²⁴ As fotografias são de Flávio de Barros, um dos fotógrafos contratados pelo exército brasileiro para fazer a cobertura da última expedição a Canudos.²⁵ Publicada em dezembro de 1902 (edições posteriores, de 1903 e 1905, também foram supervisionadas por Euclides), a obra possui três fotografias, além de desenhos e mapas. Se é muito claro que tal abordagem (*Sertões* como fotolivro de literatura) deve ter muitas implicações, devemos enfatizar que tais implicações ainda não foram exploradas pela fortuna crítica.

A Pintura em Pânico (1943), é um fotolivro de literatura composto por poemas e fotomontagens de Jorge de Lima – "da série de fotomontagens produzidas por Jorge de Lima entre os anos 1930-40 surgiu *A Pintura em Pânico*, publicação independente impressa na Tipografia Luso-Brasileira em 1943, que a despeito da despreensão do seu criador tornou-se a primeira obra do gênero realizada no Brasil" (Rodrigues, 2010, p. 9-10). Jorge de Lima, médico, poeta, romancista, ensaísta, pintor, professor foi, segundo Rodrigues (2010, p. 8), "o primeiro artista brasileiro a se dedicar à pesquisa das possibilidades únicas oferecidas pelo novo gênero de arte que então surgia na Europa – a fotomontagem". São quarenta e uma fotomontagens acompanhadas de pequenos poemas, "legendas que, longe de terem uma função descritiva ou explicativa, são mais um elemento da charada apresentada pela imagem, estabelecendo uma relação orgânica entre a linguagem verbal e visual" (Rodrigues, 2010, p. 11). Para Rodrigues (2010, p. 11), "o conjunto das imagens e textos configura uma unidade complexa, um mosaico de referências fragmentadas e contraditórias, cujo objetivo

prosa de Euclides, versos heterométricos de diversos tipos (decassilábicos, heróicos e sáficos, dodecassílabos, etc).

²⁴ Gostaríamos de dizer que quem primeiro chamou-nos a atenção para essa possibilidade analítica e interpretativa, foi Joaquim Marçal, em conversa que travamos em 2018, folheando muitos fotolivros históricos na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.

²⁵ Artigo disponível <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3002>>.

declarado era 'provocar uma sensação poética'. A obra jamais foi reeditada. Ela teve uma tiragem de apenas 250 exemplares, e contou com um prefácio intitulado *Nota Liminar*, de autoria de Murilo Mendes.

Quarenta Clics em Curitiba (1976), publicado um ano depois de Catatau,²⁶ tem formato de livro-caixa ou livro-objeto. O volume, quadrangular (24cm x 24cm), apresenta quarenta páginas soltas, sem numeração, onde quarenta fotografias, de Jack Pires, e quarenta haicais, de Paulo Leminski, dividem o mesmo espaço de leitura.

Aproximamos fotos e poemas como ideogramas japoneses. Entre foto e poema – a faísca de uma nova poesia. Nenhum texto foi escrito para uma foto. Foi buscada a relação/contradição texto/foto. Os poemas estavam prontos já. E deu certo". Assim escreve o cultuado poeta Paulo Leminski (que na época tinha apenas um livro publicado) na luva de "Quarenta clics em Curitiba". O envoltório guarda as lâminas soltas e não numeradas que compõem o livro. Em cada uma, um "clic", formado por uma foto e um poema curto ou haikai (...). As fotos de Jack Pires registram cenas líricas e trágicas do cotidiano na capital paranaense, no melhor estilo fotojornalístico da época. Como os versos de Leminski, conseguem capturar despretensiosamente o instante. (Castillo, 2019, s.p.)

A arquitetura do livro-caixa, sua estrutura solta e sem numeração, impede uma sequencialização orientada de leitura, e cria o que pode ser interpretado como um deslocamento por ruas sem endereço, numa Curitiba sem centro, des-hierarquizada. Impedido de criar focos de atenção privilegiados, ou sequências narrativas lineares, o fotolivro²⁷ "recria" um deslocamento, em episódios independentes, pela cidade (ver Fernandes, 2021; Fernandes, Queiroz, 2019; 2018; Fernandes *et al*, 2015).

Sertões: Luz & Trevas (1982), é um fotolivro de literatura de Maureen Bisilliat. A fotógrafa usa fragmentos extraídos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha – "do clássico romance social de Euclides, que deriva de uma investigação jornalística sobre a guerra de Canudos, no interior da Bahia, a fotógrafa extrai

²⁶ Catatau (1975) foi publicado depois de oito anos de elaboração. É considerada uma das prosas mais experimentais 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).

²⁷ No *Quarenta Clics*, os foto-poemas são processos semióticos gerados a partir de relações entre imagens fotográficas, poesia verbal, e diversas propriedades relevantes da página, como fonte tipográfica, distribuição dos espaços gráficos vazios, entre outras. Isolada, a imagem fotográfica é parte de um processo semiótico muito distinto (ver Fernandes *et al*, 2015).

trechos das duas primeiras seções, 'A terra' e 'O homem'" (ver IMS, 2018).²⁸ Bisilliat combina trechos de *Os Sertões* com fotos que produziu no nordeste brasileiro entre os anos 1967 e 1972. Sobre os procedimentos usados por Bisilliat, a própria fotógrafa conta que "datilografou os excertos que selecionara previamente, cortou-os em pequenas faixas de papel e os deixou em cima da mesa, para ir compondo o livro. 'Às vezes vinha um vento e os espalhava, e de repente estava lá o Euclides todo no chão!'"²⁹ As imagens foram produzidas em diversas viagens, "sobretudo, pelos estados do Ceará, de Alagoas e da Bahia, com o incentivo de uma Bolsa do Guggenheim, e para recolher arte popular para a loja/galeria O Bode, que ela mantinha com o marido e um amigo".³⁰

Por fim, o sexto capítulo desta tese, *Conclusão – Inventando o fotolivro de literatura*, reúne as principais implicações que resultam das análises e aplicação das teorias e modelos. Neste capítulo, tentamos estabelecer uma avaliação da relação entre a inserção histórica do termo teórico – fotolivro de literatura – e sua negligência, ou imperícia metodológica, incapaz de associar à interação entre muitos processos e sistemas de linguagem qualquer aparato mais parecido com uma "teoria", ao menos uma abordagem sistemática, do que com uma lista de termos

²⁸ Trecho retirado de *Fotografia e literatura: nos livros de Maureen Bisilliat*, publicado no site IMS <<https://ims.com.br/2018/10/04/fotografia-e-literatura-nos-livros-de-maureen-bisilliat-sertoes-luz-trevas/>>.

²⁹ Trecho retirado da sinopse do livro <<https://lojadoims.com.br/product/37242/sertes-luz-trevas>>, disponível no site do IMS, editora que realizou sua reedição.

³⁰ Trecho retirado da sinopse do livro <<https://lojadoims.com.br/product/37242/sertes-luz-trevas>>, disponível no site do IMS, editora que realizou sua reedição.

2 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 um conceito, intermedialidade implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias" (Clüver, 2007, p. 9). Segundo Wolf (1999, p. 40-41), é um termo "capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia". Ele define fenômenos em que estão acopladas duas ou mais mídias/artes, e refere-se a uma "área de pesquisa" interessada em responder questões relacionadas às mídias – "a intermedialidade pode servir principalmente como um termo genérico para todos os fenômenos que (como indicado pelo prefixo -inter) de alguma forma ocorrem entre mídias" (Rajewsky, 2005, p. 46, T.A.).³¹

Trata-se de um fenômeno ubíquo, de grande variação morfológica, sobre o qual os pesquisadores identificam aspectos comuns, uniformizam concepções, e perspectivas analíticas – "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 segundo tal consenso, intermedialidade é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico" (Rajewsky, 2012, p. 52), capaz de cobrir, sem grandes restrições, "toda e qualquer relação entre mídias/artes" (ver Moser, 2006). Para Rajewsky (2005, p. 44, T.A.), o "conceito de intermedialidade é mais amplamente aplicável do que os conceitos usados anteriormente, abrindo possibilidades para relacionar as mais variadas disciplinas e para o desenvolvimento de teorias [mais] gerais".³² Esse conceito,

³¹ "Trying to reduce to a common denominator the host of current conceptions of intermediality and the vast range of subject-matter they cover, we are forced to appeal to a very broadly conceived concept which would be limited neither to specific phenomena or media nor to specific research objectives. In this sense, intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix inter) in some way take place between media". (Rajewsky, 2005, p. 46)

³² "Finally, the concept of intermediality is more widely applicable than previously used concepts, opening up possibilities for relating the most varied of disciplines and for developing general, transmedially relevant theories of intermediality". (Rajewsky, 2005, p. 44)

amplo, "(...) permite fazer distinções fundamentais, nomeadamente entre fenômenos -intra, -inter e (finalmente) transmídias, representando ao mesmo tempo uma categoria transmidialmente útil" (Rajewsky, 2005, p. 46, T.A.).³³ Contudo, segundo a autora, esse conceito "não nos permite derivar uma única teoria que se aplicaria uniformemente a todo o assunto heterogêneo, abrangido por todas as diferentes concepções de intermidialidade, nem nos ajudaria a caracterizar com mais precisão qualquer fenômeno individual em seus próprios termos formais distintos" (Rajewsky, 2005, p. 46, T.A.).³⁴ Rajewsky, e outros teóricos interessados em fenômenos que relacionam mais de uma mídia, defendem a impossibilidade de elaborar um conceito amplamente aplicável de intermidialidade, sem perdas explanatórias em casos particulares e específicos. Para "cobrir e teorizar uniformemente manifestações intermediáticas específicas [Rajewsky sugere a utilização de] concepções de intermidialidade mais estreitamente concebidas (e muitas vezes contraditórias), cada uma delas com suas próprias premissas explícitas ou implícitas, métodos, interesses e terminologias" (Rajewsky, 2005, p. 46, T.A.).³⁵

Na seção seguinte apresentamos uma breve revisão histórica dos principais usos do termo intermidialidade, de "intermídia" por Coleridge, 1812 (cf. Müller, 2010; Higgins, 1966), até debates mais recentes e contemporâneos.

2.1 Intermidialidade — Brevíssima revisão

Intermidialidade designa um fenômeno e uma área de pesquisa. Este caráter duplo (epistêmico e ontológico), parece confundir muitas abordagens. Como campo de investigação, observa e analisa as relações entre mídias, e as próprias mídias, sendo especialmente relevante para descrição e explicação do

³³ "A broad intermediality concept of this kind allows for making fundamental distinctions between intra-, inter- and (ultimately) transmedial phenomena, at the same time representing a transmedially useful category". (Rajewsky, 2005, p. 46)

³⁴ "Yet such a broad concept does not permit us to derive a single theory that would uniformly apply to the entire, heterogeneous subject-matter covered by all the different conceptions of intermediality, nor does it help us to characterize more precisely any one individual phenomenon on its own distinct formal terms". (Rajewsky, 2005, p. 46)

³⁵ "Accordingly, in order to cover and to uniformly theorize specific intermedial manifestations, more narrowly conceived (and often mutually contradictory) conceptions of intermediality have been introduced, each of them with its own explicit or implicit premises, methods, interests, and terminologies". (Rajewsky, 2005, p. 46)

fenômeno examinado nesta tese. Mas podemos perguntar: por que abordar o fotolivro de literatura através dos Estudos da Intermedialidade? A resposta mais direta está relacionada à sua natureza intermediária, à observação e análise de diversos mecanismos e processos, em muitos níveis de descrição, da relação palavra-imagem, à revelação de muitos componentes, a partir dessa abordagem. O termo intermedialidade recebe muitas definições, dependendo das subáreas e objetivos de pesquisa em que é utilizado. Apresentamos apenas algumas de suas concepções mais relevantes, na área de estudo estabelecida como Estudos da Intermedialidade (*Intermedial Studies*).

Os estudos de inter e transmedialidade, mediação, remediação e adaptação, apenas para citar alguns exemplos, têm em comum o interesse em estudar diferentes mídias e sua relação com novas formas de criação de sentido nas sociedades contemporâneas. Apesar de suas diferenças, cada uma dessas áreas de estudo visa compreender a nova dinâmica complexa das paisagens midiáticas de hoje, descrevendo suas configurações, examinando suas implicações. (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 13, T.A.)³⁶

Em uma rápida revisão terminológica, "intermídia" aparece em um texto de Dick Higgins, de 1966³⁷, para definir "obras que se enquadram conceitualmente entre mídias já conhecidas" (Higgins, 1984, p. 23). Higgins sugere um possível marco para seu surgimento, na obra de Samuel Taylor Coleridge³⁸, poeta e crítico, um dos fundadores do romantismo na Inglaterra.

O veículo que escolhi, a palavra "intermídia", aparece nos escritos de Samuel Taylor Coleridge em 1812, exatamente em seu sentido contemporâneo – para definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas, e eu

³⁶ "Studies in inter- and trans-mediality, mediation, remediation and adaptation, just to name a few examples, have in common the interest in studying different media and their relation to new forms of creation of meaning in contemporary societies. Their differences notwithstanding, each of these areas of study aims at understanding the new complex dynamics of today's mediascapes, describing their configurations, examining their implications. Equally controversial is the definition of intermediality, a concept to which increasing importance has been attached. The academy has recently seen a remarkable proliferation of the use of this term. The fact that it refers to a key trait of the transformation in contemporary communication – inter-media relations – makes the debates around its meaning and reach even more important". (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 13)

³⁷ O artigo de Dick Higgins, *Intermedia*, foi publicado pela primeira vez em 1966 no boletim da *Something Else Newsletter*. Em 1984 foi publicado no livro *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*.

³⁸ Dick Higgins encontrou o termo no ensaio *Lecture III: On Spenser* (1812), de Samuel Coleridge. Coleridge cria a palavra "*intermedium*" para comparar o uso tradicional de Edmund Spenser (século XVI) da alegoria medieval com o senso superior de intemporalidade de William Shakespeare (século XVII) em sua obra (ver Moren, 2003).

vinha usando o termo por vários anos em palestras e discussões antes de meu pequeno ensaio ser escrito. (Higgins, 2012, p. 46)³⁹

Embora Coleridge utilize o termo em um contexto muito diferente daquele que encontramos hoje (cf. Müller, 2010), esse pioneirismo marca a longa história do conceito de intermedialidade, e seu uso corrente – "além de seu interesse histórico, entretanto, esse uso pioneiro de Coleridge ajuda a compreender a longa 'pré-história' do conceito de intermedialidade, um tópico que, como sugere Müller, merece atenção específica" (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 14, T.A.).⁴⁰ O diagrama abaixo (figura 2.1), elaborado por Dick Higgins, que ele chama de *Intermedia Chart*, descreve diversas tradições artísticas e acadêmicas, interconectadas e sobrepostas.

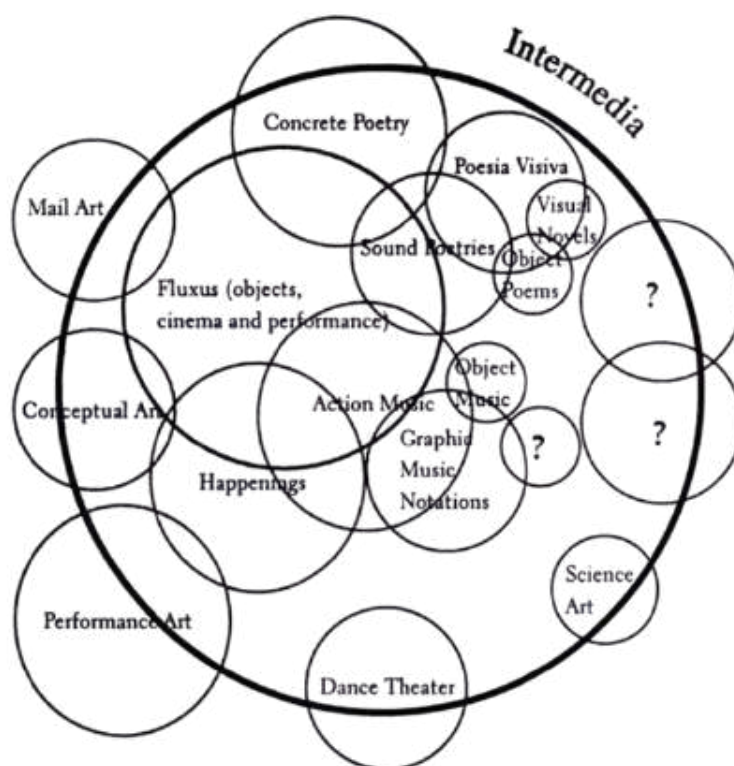


Figura 2.1: *Intermedia Chart*. Um aspecto importante do gráfico de Dick Higgins são os círculos desconhecidos marcados com pontos de interrogação.

³⁹ Este trecho faz parte da tradução de Amir Brito Cadore do artigo *Intermídia* (1966), de Dick Higgins. A tradução foi publicada no livro *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea* (2012).

⁴⁰ "The term intermedia has been used as early as 1812 by Samuel Taylor Coleridge, although he uses it in a sense and in a context which are markedly different from those of today (cf. Müller 2010). Apart from its historical interest, however, this pioneer use by Coleridge helps to understand the long "prehistory" of the concept of intermediality, a topic that, as Müller suggests, deserves specific attention". (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 14)

A partir de 1981, Higgins passa a utilizar o conceito de intermedialidade em um sentido mais restrito e específico, referindo-se a obras "nas quais os materiais de várias formas de arte mais estabelecidas são 'conceitualmente fundidos' em vez de meramente justapostos" (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 14, T.A.⁴¹; Rajewsky, 2005, p. 51; Vos, 1997, p. 325).

Como área de pesquisa, os Estudos da Intermedialidade torna-se estabelecido ao longo da década de 1980. A área resulta de duas tendências que aparecem quase simultaneamente nos Estados Unidos e na Alemanha. Nos Estados Unidos, ela é nomeada Estudos Interartes, e abrange a Literatura Comparada, e Artes Comparadas, com foco, como o nome sugere, nas relações entre literatura e outras artes. Nesse contexto são investigadas as relações entre as artes e as obras de arte, de maneira geral, em estudos que tratam as possibilidades de combinação entre "textos"⁴² distintos. Claus Clüver⁴³ é um dos fundadores desta vertente, ou tradição, e um dos principais estudiosos do tema. Conforme afirma 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 Weisstein⁴⁴, propôs discutir a "iluminação mútua das artes" como um dos âmbitos de interesse da área.

Paralelamente aos Estudos Interartes, nos Estados Unidos, a área, na Alemanha (*Intermedialität*), surge como um campo de estudo autônomo,

⁴¹ "Dick Higgins revives the term intermedia in 1966, using it to describe a way of approaching works of art whose forms were unfamiliar to readers/spectators: concrete poetry, sound poetry, happenings and other. 'Much of the best work being produced today' he famously observed 'seems to fall between media' (Higgins, 1984, p. 18). In 1981, Higgins himself renews the use of the term – and now also speaks of intermediality –, although he still uses it in his very specific sense, to refer to works 'in which the materials of various more established art forms are 'conceptually fused' rather than merely juxtaposed'. (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 14)

⁴² Para Claus Clüver, "texto" refere-se à todos os signos complexos ou combinações de signos em qualquer sistema de signos observado – "'Text' is to be understood here throughout in the semiotic usage that refers to all complex signs or sign combinations in any sign system as 'texts'". (Clüver, 2007, p.20)

⁴³ Claus Clüver é professor emérito do departamento de Literatura Comparada da Universidade de Indiana, Bloomington. Clüver também lecionou em Nova York, Alemanha, Suécia, Dinamarca e repetidamente em Portugal e no Brasil. Suas publicações incluem mais de trinta ensaios sobre intermedialidade e estudos interartes, especialmente sobre poesia concreta e visual, transposição intersemiótica, ecfrases e representação nas artes.

⁴⁴ Título original em alemão: *Wechselseitige Erhellung der Künste* (1968, p. 184-197). Título em inglês: *The Mutual Illumination of the Arts* (1968, p.150-166).

interessado na relação entre as mídias.⁴⁵ Atualmente, estas tendências fundem-se no que é reconhecido como Estudos da Intermedialidade. Claus Clüver, Irina Rajewsky, Walter Moser, Lars Elleström, Jürgen Müller, Werner Wolf, Simon Morley, são alguns dos principais teóricos em atuação.

É importante mencionar a preocupação destes especialistas em redefinir, e muitas vezes reconceber, termos que fazem parte da estrutura desta área, além das dificuldades de elaboração de novas premissas teóricas, especialmente quanto aos "diversos sentidos de intermedialidade atualmente correntes" (Clüver, 2006, p. 11). Segundo Clüver (2008, p. 212), "a necessidade de reconceber os 'Estudos Interartes' como 'Estudos da Intermedialidade' ou 'Estudos Intermediáticos' 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". Wolf (2020), destaca a importância de realizar escolhas terminológicas precisas. Para o autor, a opção por um ou outro termo, ou conceito, nunca deve ser encarada como uma atitude frugal ou ingênua.

A princípio, a proposta de uso de "intermediático" no lugar de "interarte" pode ser considerada como mera troca de um rótulo por outro mais em moda, uma troca de menor importância, uma vez que a coisa rotulada, no final das contas, não se altera, e uma vez que o termo "mídia" não é claro. Contudo, nomear nunca é uma atividade inocente, especialmente quando serve para localizar uma subdisciplina em campos discursivos específicos. (Wolf, 2020, p. 215, T.A.)⁴⁶

⁴⁵ Para Müller (2012, p. 76), "[u]ma das questões cruciais - senão a crucial - de qualquer estudo de encontros de mídias ou da intermedialidade 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". Para Clüver (2008, p. 222), "a mídia tem muitos significados e vários entre eles se aplicam ao conceito de intermedialidade (...) é uma tarefa difícil encontrar uma definição geral de mídia que valha para todas as mídias englobadas pelo conceito de intermedialidade". O termo refere-se às mídias impressas (jornais e revistas), cinema, televisão, rádio, vídeo e às várias mídias eletrônicas e digitais mais recentes além, é claro, da literatura e das artes. Não apenas os meios de comunicação, ou meios tecnológicos, são mídias. Diferentes tipos de artes, suas convenções, história e materiais de que são feitos, são consideradas mídias. Segundo Clüver (2008, p. 222), a dificuldade maior está justamente em "incluir tudo isso numa só definição".

⁴⁶ Tradução de Flávio Barbeitas (2020, p. 215) do texto *Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies*, de Werner Wolf, retirado do livro *Word and Music Studies: Defining the Field*. Walter Bernhart, Steven Paul, Scher e Werner Wolf (orgs.), Amsterdã, Atlanta, Rodopi, 1999, p.37-58.

Para Rajewsky, o "debate sobre intermedialidade caracteriza-se por uma variedade de abordagens heterogêneas, abarcando uma extensa rede de temas e perspectivas analíticas" (Rajewsky, 2012, p. 51). Segundo a autora, "desde o início, 'intermedialidade' serviu como um termo guarda-chuva" (Rajewsky, 2005, p. 44, T.A.), não sendo questão fundamental de trabalho "uma teoria unificadora da intermedialidade ou uma perspectiva intermediática como tal" (Rajewsky, 2005, p. 44, T.A.). Rajewsky enfatiza a importância dos estudos para "os objetivos específicos perseguidos pelas diferentes disciplinas (por exemplo, estudos de mídia, estudos literários, sociologia, estudos de cinema, história da arte)" (Rajewsky, 2005, p. 44, T.A.). A pesquisadora afirma que "o objeto específico dessas abordagens é definido de forma diferente cada vez que a intermedialidade é associada a diferentes atributos e delimitações" (Rajewsky, 2005, p. 44, T.A.).⁴⁷ Essa "associação a diferentes atributos e delimitações" surge da necessidade de uma atualização teórica, provavelmente pressionada pelo surgimento de novos fenômenos, e pelas graduais mudanças ocorridas nas subáreas e disciplinas, em uma constante ampliação do *corpus* de pesquisa. Rajewsky, e colegas, atribuem essas divergências terminológicas à apropriação do mesmo termo por diferentes campos – "esse tipo de divergência terminológica é característica de momentos de deslocamento da pesquisa acadêmica, quando diferentes campos se apropriam do mesmo termo" (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 14, T.A.).⁴⁸ As autoras encaram tais divergências como uma possibilidade promissora de aprofundamento de estudos e investigações na pesquisa acadêmica e respectivas áreas – "é provável que tais controvérsias levem os estudiosos à busca de definições capazes de atender às necessidades das diversas áreas acadêmicas. Esse esforço teórico muitas vezes resulta no aprofundamento das investigações em cada um dos campos envolvidos no debate" (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 14, T.A.).⁴⁹

⁴⁷ "Certainly what is at issue here is not one unifying theory of intermediality or one intermedial perspective as such. From its beginnings, "intermediality" has served as an umbrella-term. A variety of critical approaches make use of the concept, the specific object of these approaches is each time defined differently, and each time intermediality is associated with different attributes and delimitations. The specific objectives pursued by different disciplines (e.g. media studies, literary studies, sociology, film studies, art history) in conducting intermedial research vary considerably". (Rajewsky, 2005, p. 44)

⁴⁸ "This kind of terminological divergence is characteristic of moments of academic research shifts, when different fields appropriate the same term". (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 14)

⁴⁹ "Such controversies are likely to lead scholars into a quest for definitions capable of responding to the needs of the various academic areas. Such theoretical effort often results in the deepening of

Aqui, é necessária uma observação: lidamos, atualmente, com um conceito que fragmentou-se em diversas direções. Intermidialidade transcendeu aquilo que considerava seus próprios limites, já muito difusos, que habitualmente se concentrava em certas áreas de pesquisa, como Estudos Literários e Literatura Comparada, e agora acontece em uma grande variedade de disciplinas. Podemos seguramente afirmar que trata-se, hoje, de uma prática interdisciplinar de pesquisa. Muitos teóricos, na tentativa de classificar os fenômenos extraídos do grande "guarda-chuva" que é a Intermidialidade, criaram categorias com diversas divisões e subdivisões. Trata-se de um novo grupo de aparatos teóricos que permitem detalhar a natureza de fenômenos intermediários, estabelecendo comparações com fenômenos correlatos, como veremos nas próximas seções.

2.2

Intermidialidade — Classes e classificações

Segundo as contribuições de Müller, na compilação elaborada por Helbig⁵⁰ (1998), os Estudos da Intermidialidade cobrem três formas possíveis de relação entre mídias: relações em geral (relações intermediárias), transposições de uma mídia para outra (transposições intermediárias ou intersemióticas) e união, ou fusão, de mídias. Rajewsky (2012, p. 48-49; 2010, p. 55; 2005, p. 51-52), baseada na classificação de Müller, propõe outras três categorias (ver tabela 2.1): (i) combinação de mídias; (ii) referências intermediárias; e (iii) transposição midiática.

the investigations in each of the fields involved in the debate". (Ghirardi, Rajewsky, Diniz, 2020, p. 14)

⁵⁰ Obra que Helbig organizou: *Intermidialidade: teoria e prática de uma área de estudos interdisciplinares* (1998). Título original em alemão: *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*.

CATEGORIAS	CARACTERÍSTICAS
COMBINAÇÃO DE MÍDIAS	"Inclui fenômenos como ópera, filme, teatro, performances, manuscritos iluminados, computador ou instalações de arte sonora, quadinhos e assim por diante, ou, para usar outra terminologia, os chamados multimídia, míxmídia e intermídia. A qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação de mídias que constitui um determinado produto midiático, ou seja, o resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou formas midiáticas de articulação. Essas duas mídias ou formas midiáticas de articulação estão, cada uma delas, presentes em sua própria materialidade e contribuem para a constituição e a significação de todo o produto de uma maneira específica". (Rajewsky, 2010 p. 55; 2005, p. 52, T.A.) ⁵¹
REFERÊNCIAS INTERMIDIÁTICAS	"Referências em um texto literário a um filme por meio, por exemplo, da evocação ou imitação de certas técnicas fílmicas, como tomadas de <i>zoom</i> , <i>fades</i> , <i>dissolves</i> e edição de montagem. Outros exemplos incluem a chamada musicalização da literatura, transposição da arte, ekphrasis, referências do filme à pintura, ou da pintura à fotografia, e assim por diante. As referências intermidiáticas devem, portanto, ser entendidas como estratégias constitucionais de significado que contribuem para a significação geral do produto de mídia: o produto de mídia usa seus próprios meios específicos de mídia, seja para se referir a um trabalho específico e individual produzido em outro meio, ou para se referir a um subsistema midiático específico (como um certo gênero de filme) ou a outro meio ou sistema (...). Em vez de combinar diferentes formas midiáticas de articulação, o produto de mídia dado tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outro meio convencionalmente distinto por meio do uso de seus próprios meios específicos de mídia". (Rajewsky, 2010, p. 55; 2005, p. 52, T.A.) ⁵²
TRANSPosição MÍDIÁTICA	"Adaptações para filmes, novelizações e assim por diante: aqui a qualidade intermidiática tem a ver com a maneira como um produto de mídia surge, ou seja, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outro meio. Essa categoria é uma concepção "genética" de intermedialidade voltada para a produção; o texto "original", filme, etc., é a "fonte" do produto de mídia recém-formado, cuja formação é baseada em um processo de transformação intermidiática obrigatório e específico da mídia". (Rajewsky, 2010, p. 55; 2005, p. 51, T.A.) ⁵³

Tabela 2.1: Tabela com definições das categorias intermidiáticas (Combinação de Mídias, Referências Intermidiáticas, Transposição Midiática) propostas por Irina Rajewsky (2010, 2005)

⁵¹ "Intermediality in the more narrow sense of media combination, which includes phenomena such as opera, film, theater, performances, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, and so on, or, to use another terminology, so-called multimedia, mixed media, and intermedia. The intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way". (Rajewsky, 2010, p. 55; 2005, p.52)

⁵² "Intermediality in the narrow sense of intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing. Other examples include the so-called musicalization of literature, transposition d'art, ekphrasis, references in film to painting, or in painting to photography, and so forth. Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium (i.e., what in the German tradition is called *Einzelreferenz*, "individual reference"), or to refer to a specific medial subsystem (such as a certain film genre) or to another medium qua system (*Systemreferenz*, "system reference") (...) Rather than combining different medial forms of articulation, the given media-product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media-specific means". (Rajewsky, 2010, p. 55; 2005, p. 52)

⁵³ "Intermediality in the more narrow sense of medial transposition (as for example film adaptations, novelizations, and so forth): here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the transformation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. This category is a production-oriented, "genetic" conception of intermediality; the "original" text, film, etc., is the "source" of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory inter-medial transformation process". (Rajewsky, 2010, p. 55; 2005, p. 51)

Sobre as formas midiáticas de articulação da categoria "combinação de mídias", Rajewsky afirma que "a amplitude desta categoria vai de uma mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de diferentes meios de comunicação para uma integração 'genuína', uma integração que em sua forma mais pura privilegiaria nenhum de seus elementos constitutivos" (Rajewsky, 2010, p. 55; 2005, p. 52). Para a autora, a concepção de uma "ópera ou filme como gêneros separados torna explícito que a combinação de diferentes formas midiáticas de articulação pode levar à formação de gêneros de arte ou mídia novos e independentes, uma formação em que a base plurimidiática do gênero torna-se sua especificidade" (Rajewsky, 2010, p. 55; 2005, p. 52, T.A.).⁵⁴

Clüver (2006, p. 19-20), ao analisar especificamente essa categoria, "combinação de mídias", propõe três subcategorias: (i) texto multimídia; (ii) texto mixmídia; (iii) e texto intermídia ou intersemiótico.⁵⁵ Ele identifica, na classificação de Rajewsky, as possibilidades de interação entre texto verbal, fotografia e demais mídias, e desenvolve subclasses que levam em conta o que podemos chamar de "gradiente de dependência"⁵⁶ entre as mídias. Abaixo (tabela 2.2) destacamos as características principais de cada subclasse.

⁵⁴ "Thus, for this category, intermediality is a communicative-semiotic concept, based on the combination of at least two medial forms of articulation. The span of this category runs from a mere contiguity of two or more material manifestations of different media to a 'genuine' integration, an integration which in its most pure form would privilege none of its constitutive elements. The conception of, say, opera or film as separate genres makes explicit that the combination of different medial forms of articulation may lead to the formation of new, independent art or media genres, a formation wherein the genre's plurimedial foundation becomes its specificity". (Rajewsky, 2010, p. 55; 2005, p. 52)

⁵⁵ Segundo Clüver, são exemplos de textos multimídia "canções, revistas, emblemas" (Clüver, 2011, p. 15); exemplos de textos mixmídia incluem "cartazes de publicidade, histórias em quadrinhos e selos postais" (Clüver, 2011, p. 15); exemplos de texto intermídia incluem "graffiti, caligramas, certos logotipos e poesia concreta" (Clüver, 2011, p. 16).

⁵⁶ Para ficar mais claro, segundo uma definição vernacular (*Oxford Languages*), "dependência" é (1) o estado ou qualidade de dependente; subordinação, sujeição; (2) relação necessária entre fenômenos; conexão, correlação; (3) acessório, anexo, complemento de um objeto principal. Estes sentidos (especialmente o primeiro, associado a subordinação) capturam, aproximadamente, o que Clüver descreve como formas de interação entre mídias. Embora o próprio Clüver jamais tenha se dedicado a uma elucidação detalhada desse tópico, isso deve ser feito.

SUBCLASSES DE COMBINAÇÃO DE MÍDIAS	CARACTERÍSTICAS
MULTIMÍDIAS	"Compreende textos separáveis e individualmente coerentes em diferentes mídias". (Clüver, 2007, p. 25, T.A.) ⁵⁷
MIXMÍDIAS	"Signos complexos contidos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto". (Clüver, 2007, p. 25, T.A.) ⁵⁸
INTERMÍDIAS INTERSEMIÓTICOS	"Textos que são constituídos por dois ou mais sistemas de signos de tal forma que os aspectos visuais, musicais, verbais, cinéticos ou performativos de seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis". (Clüver, 2007, p. 25, T.A.) ⁵⁹

Tabela 2.2: Tabela das definições das subclasses (multimídia, mixmídia e intermídia) propostas por Claus Clüver (2007) a partir da classe (combinação de mídias) de Irina Rajewsky (2010, 2005)

É notável, ao analisar as características de cada subclasse de Clüver, que não há uma distinção bem delineada entre suas descrições e entre os membros mais exemplares desta ou daquela subclasse. O que parece haver é uma hesitação entre os casos mais paradigmáticos de suas aplicações (subclasses). Podemos afirmar que tal hesitação não deve ser atribuída a uma fragilidade da classificação, mas à complexidade do fenômeno examinado, intermediário. Para diminuir aquilo que parece ser uma imprecisão (e na tentativa de diminuir essa imprecisão, que pode referir-se à uma certa falta de rigor terminológico através do qual os estudiosos examinam e classificam seus fenômenos), é uma boa ideia conceber as subclasses não como contêineres, ou caixas, mas como tendências, que oscilam no gradiente entre subcategorias, que tendem a comportar-se mais de acordo com uma ou outra.

O diagrama (figura 2.2) apresenta a classificação mais abrangente, "combinação de mídias", de Rajewsky, dividida nas três subclasses, de Clüver, "multimídia, mixmídia e intermídia". Vemos como fenômenos caracterizados

⁵⁷ "A multimedia text comprises separable and individually coherent texts in different media". (Clüver, 2007, p. 25)

⁵⁸ "The complex signs in different media contained in a mixed-media text would not be coherent or self-sufficient outside of that context". (Clüver, 2007, p. 25)

⁵⁹ "Texts that are constituted by two or more sign systems in such a way that the visual, musical, verbal, kinetic, or performative aspects of its signs cannot be separated or disunited". (Clüver, 2007, p. 25)

como combinação de mídias se subdividem, e tendem a se comportar como multimídia, mixmídia ou intermídia.⁶⁰

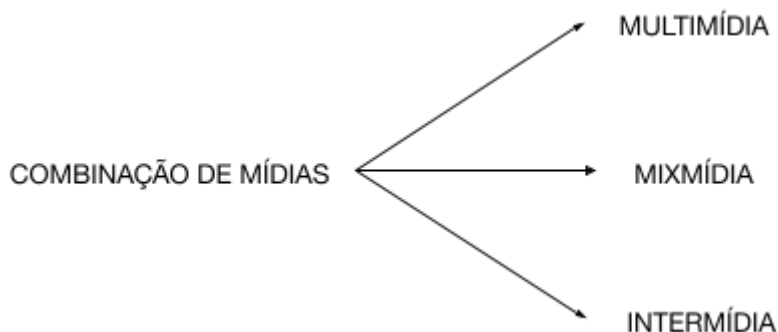


Figura 2.2: Diagrama da classificação de Rajewsky (combinação de Mídias), e as subdivisões (multimídia, mixmídia e intermídia) de Clüver.

Atento às pesquisas recentes, e às classificações criadas para agrupar fenômenos que produzem efeitos análogos, Morley propõe "quatro tipos de interação entre signos verbais e visuais" (Morley, 2020, p. 171). Entretanto, o autor utiliza as mesmas nomenclaturas de Irina Rajewsky e Claus Clüver, gerando alguma confusão. O primeiro "tipo de interação" (Morley, 2020, p. 171) corresponde à classe "transposição midiática", de Rajewsky, e os três tipos seguintes correspondem às três subclasses propostas por Clüver, multimídia, mixmídia e intermídia (ver figura 2.3 abaixo).⁶¹



Figura 2.3: Tipos de interação entre signos verbais e visuais, classificação proposta por Morley, e as correspondências com as classes e subclasses de Rajewsky e Clüver

⁶⁰ Afirmar que as subcategorias foram criadas para classificar fenômenos como "combinação de mídias" não significa dizer que eles não possam ser classificados como "referências intermediáticas" ou como "transposição midiática". Como o próprio Clüver (2017) afirma, as três categorias (combinação de mídias, referências intermediáticas e transposição midiática) não são mutuamente excludentes.

⁶¹ Na tradução de Maria do Carmo de Freitas Veneroso (2020) do artigo *Introduction: Words and Pictures*, de Simon Morley (2003), a autora utiliza hífen para separar os prefixos trans-, multi-, mix-, inter-. Citamos tais termos conforme a autora. Esta escolha também nos ajuda a diferenciar os termos de Morley dos termos de Rajewsky e Clüver.

Para Morley, são exemplos de relação trans-mídia: "livros ilustrados, crítica de arte, discursos e comentários teóricos ou etiquetas de parede em galerias" (Morley, 2020, p. 172). Já entre os exemplos de relação multi-midiática, aparecem placas comerciais e propagandas, além de "histórias em quadrinhos ou obras de arte que incorporam o título, a legenda ou algum tipo de texto elucidativo, porém mantendo ainda palavra e imagem segregadas espacial e cognitivamente" (Morley, 2020, p. 172). Como exemplo de relação mix-mídia, Morley cita emblemas, no período pré-moderno, e cartazes e propagandas, em períodos mais recentes (Morley, 2020, p. 173). As propagandas são citadas também como exemplos de relação inter-mídia.

O autor utiliza, mais de uma vez, os mesmos exemplos para tratar diferentes tipos de interação entre sistemas verbal e visual. Isso resulta do que chamamos acima (ao apresentar as classificações de Clüver), de "gradiente de dependência" entre as mídias relacionadas, e de uma tendência das mídias para se comportarem de um ou de outro modo, em diferentes escalas de observação. Morley aborda, diretamente, a hierarquia entre palavra-imagem nos tipos de interação trans-mídia e multi-mídia. Em casos trans-mídia, ele afirma que palavra e imagem têm funções suplementares e se mantêm claramente distintas, "tanto no tempo quanto no espaço" (Morley, 2020, p. 171-172). Para o autor, essa distinção tempo-espaço implica "uma hierarquia na qual o texto se mantém subordinado à imagem (ou vice-versa)" (Morley, 2020, p. 172). Já em casos multi-mídia, palavra e imagem "compartilham" o mesmo espaço, e a imagem incorpora componentes textuais como título, legenda ou algum tipo de texto elucidativo – "tradicionalmente, essa relação tem sido hierárquica, ou a imagem servindo para ilustrar algum texto ou, ao contrário, o texto sendo usado para limitar o significado específico de uma imagem" (2020, p. 172). Na tabela (tabela 2.3), destacamos as características de cada "tipo de interação".

TIPOS DE INTERAÇÃO	CARACTERÍSTICAS
TRANS-MÍDIA	"Palavra e imagem são conectadas por meio de transposição ou substituição: uma é essencialmente o suplemento da outra. Essas interfaces verbo-visuais incluem qualquer tipo de escrita ou imagem em que o linguístico e o visual se mantêm claramente distintos, tanto no tempo quanto no espaço, e também com relação à divisão de funções. Isso implica uma hierarquia na qual o texto se mantém subordinado à imagem (ou vice-versa)". (Morley, 2020, p. 171-172)
MULTI-MÍDIA	"Palavra e imagem coexistem de uma maneira mais próxima, compartilhando o mesmo espaço, apesar de permanecerem nitidamente distintas em termos de relações espaciais, tipos de inteligibilidade e, frequentemente, na divisão de funções. Exemplos proeminentes desta categoria são as placas comerciais e as propagandas, histórias em quadrinho ou obras de arte que incorporaram o título, a legenda ou algum tipo de texto elucidativo, porém mantendo ainda palavra e imagem segregadas espacial e cognitivamente". (Morley, 2020, p. 172)
MIX-MÍDIA	"Palavra e imagem possuem menos coerência intrínseca e são apenas minimamente separadas uma da outra, sendo entrelaçadas, decantadas ou misturadas no domínio costumeiro de cada uma". (Morley, 2020, p. 173)
INTER-MÍDIA	"(...) tanto a coerência como a distinção entre palavra e imagem são quebradas, e uma forma híbrida é produzida. Esta categoria enfatiza principalmente o fato de que a escrita é sem dúvida uma linguagem visual, ou seja, é alguma coisa que apela tanto ao olho quanto à mente". (Morley, 2020, p. 174)

Tabela 2.3: Tabela das definições dos tipos de interação (trans-mídia, multi-mídia, mix-mídia, inter-mídia) propostas por Morley (2020).

Os aparatos utilizados para a construção dessas estruturas de classes e classificações, e as diversas mudanças terminológicas propostas pelos autores mencionados, podem funcionar como modelos para definir e descrever novos fenômenos, ou objetos de estudo, que, até então, estiveram à margem das referências e investigações em projetos de pesquisa (por exemplo, fotolivros de literatura). Como Morley (2020) sugere, quando examinamos relações palavra-imagem, observamos zonas de interação e gradientes de dependência entre mídias. Na tentativa de minimizar as imprecisões das classes e das classificações, pensamos mais em processos (contínuos), do que em entidades e substâncias (saltos). Assim, aceitamos mais facilmente a possibilidade do mesmo fenômeno, ou exemplo, ser classificado em mais de uma categoria (dependendo da perspectiva ou escala de observação), sem que isso pareça um problema grave, ou sem solução.⁶²

⁶² Em trabalhos futuros vamos examinar com maior cuidado essa propriedade – classes e classificações, no domínio dos estudos de intermedialidade, como processos e tendências.

O que os Estudos da Intermedialidade nos permite supostamente fazer, até aqui, é classificar relações concebíveis entre mídias (referências intermediáticas, transposição midiática, combinação de mídias) e especificar suas subclasses e inter-relações (mixmídia, multimídia, intermídia).⁶³

2.3

Intermedialidade — Terminologias e metodologia

Como temos afirmado, os Estudos da Intermedialidade fornecem uma estrutura teórica e conceitual, capaz de definir, e classificar, o fotolivro de literatura, adequando-o a uma ou a outra classe, ou subclasse, de acordo com certos aspectos relacionais (mídias relacionadas) previstos (por exemplo, "dependência"), e observados no fenômeno.

Em termos de escalas de observação, vemos, ao menos, duas possibilidades (ver figura 2.4, abaixo):⁶⁴ (1) *zoom out*, ou examinar o experimento de uma perspectiva mais macroscópica, por exemplo, o fotolivro de literatura como padrão geral de relações entre fotografia e texto verbal, e certas variações históricas observadas neste padrão, em diversas janelas temporais (anos, décadas, gerações); (2) *zoom in*, ou examinar mais localmente o fenômeno, separar e detalhar aspectos relacionais, e componentes, como por exemplo, as mídias e os tipos de relações observadas ou concebíveis em cada caso, ou coleção de casos. Assim, distribuída entre estas escalas, as classificações intermediáticas podem atuar como um modelo para responder não só "o que é" o fotolivro de literatura, mas também "como" estão relacionados seus componentes ou atributos.

⁶³ Há um certo consenso que o efeito imediato produzido pelas classificações se relaciona a uma diminuição da complexidade descritiva do fenômeno analisado, e suas derivações. É também um consenso que é possível, através das classificações, obter um certo padrão analítico capaz de fornecer informações para a comparação de obras, e correlatos, além da criação de um "horizonte teórico de expectativas".

⁶⁴ Este aspecto, que chamamos aqui de *zoom in* e *zoom out*, raramente é mencionado em trabalhos correlatos, mas tem muitas implicações nas descrições e análises.

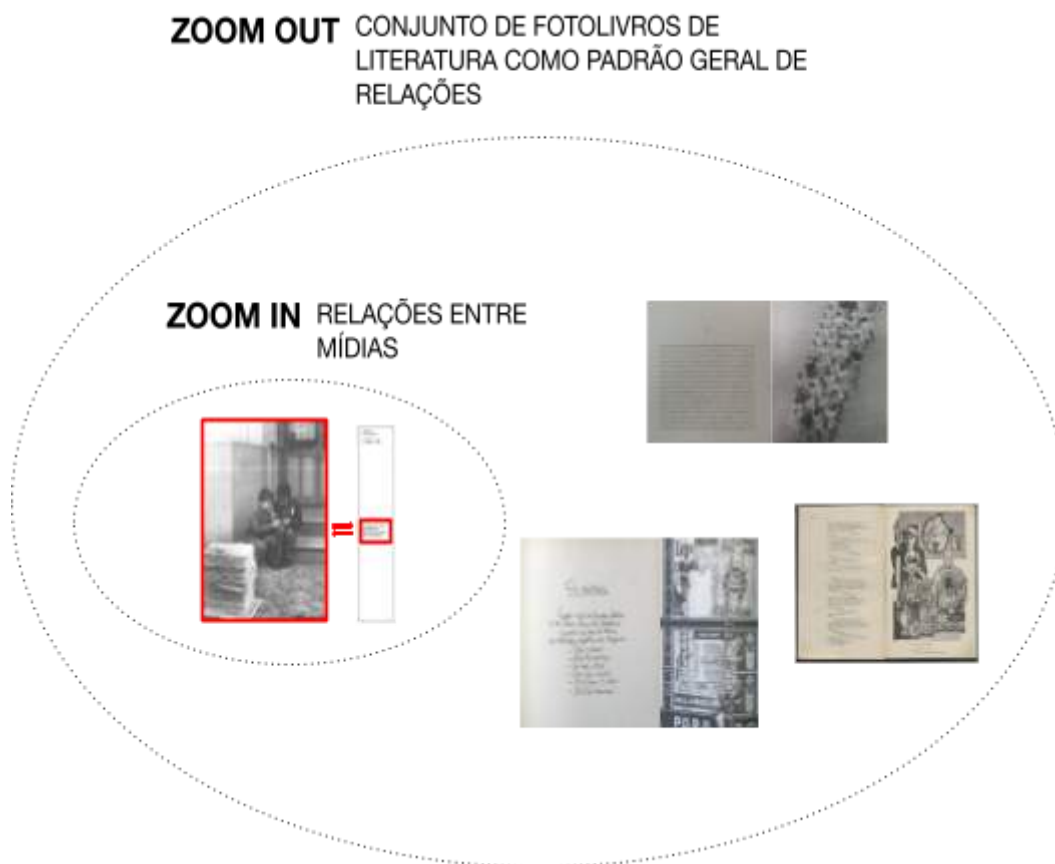


Figura 2.4: Este diagrama ilustra duas escalas de observação sugeridas — *Zoom out* ou uma abordagem mais macroscópica do fenômeno; *zoom in*, mais microscópica (palavra-imagem), e os mecanismos observados em diversos casos.

Quando conduzimos a descrição, e a análise, em uma abordagem *zoom out*, consideramos padrões gerais do fenômeno, ou coleção de características, em um certo período, ou em um conjunto de autores. Nesta perspectiva, examinamos "o que é" o fenômeno, como ele varia no tempo, como foi (e é) afetado por muitos dispositivos e artefatos (socioculturais, históricos, técnicos). Em *zoom out*, o fotolivro de literatura é também um caso de combinação de mídias. Fotografia e texto verbal, segundo Rajewsky, estão "presentes em sua própria materialidade e contribuem para a constituição e a significação de todo o produto de uma maneira específica" (Rajewsky, 2010 p. 55). O fotolivro de literatura é o "resultado ou o próprio processo de combinar pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou formas midiáticas de articulação" (Rajewsky, 2010 p. 55). Se é um caso de combinação de mídias, as subclasses de Clüver também podem ser adequadas às análises. Como introduzimos, são três as possibilidades. O fotolivro

de literatura pode ser (i) um caso intermídia, onde texto verbal e fotografia "tornam-se inseparáveis e indissociáveis" (Clüver, 2007, p. 25). Isto acontece quando examinamos o fenômeno como um padrão de relações estáveis, sobretudo relações entre foto e texto verbal.

Quando observado em outra escala, o fotolivro de literatura pode também ser (ii) um caso multimidiático, com "textos separáveis e individualmente coerentes em diferentes mídias" (Clüver, 2007, p. 25), por exemplo quando ocorrem as publicações do texto verbal, ou da fotografia, separadamente. Poemas-haicais de Paulo Leminski, que compõem o *Quarenta cliques em Curitiba* (ver seção 5.3), foram publicados posteriormente, sem as fotografias de Jack Pires, na antologia *Toda Poesia* (2013). Diversas edições de *Os Sertões* (ver seção 5.1), de Euclides da Cunha, foram publicadas sem as fotografias de Flávio de Barros, muitas edições foram ilustradas com outros desenhos, outras fotos, e algumas foram impressas sem qualquer imagem.⁶⁵ Outro exemplo importante é o fotolivro de Maureen Bisilliat, *Sertões: Luz & Trevas* (ver capítulo 5, seção 5.4), em que o texto de Euclides foi publicado muitas décadas antes. Fotomontagens de Jorge de Lima, que compõem *A Pintura em Pânico*, também foram publicadas sem os textos. Um exemplo é a fotomontagem que é capa do livro *A Poesia em Pânico* (1937), de Murilo Mendes (ver mais detalhes na seção 5.2). Uma curiosidade sobre essa fotomontagem é o fato dela ser "o registro mais recuado no tempo (...) do interesse de Lima pela técnica" (Sacchettin, 2018, p. 35). Outras fotomontagens que compõem o fotolivro foram publicadas por Mario de Andrade, também anos antes, no artigo *Fantasias de um poeta* (1939).

Por fim, é possível classificá-lo como (iii) um caso mixmídia, no qual "signos complexos contidos em mídias diferentes não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto" (Clüver, 2007, p. 25). Nesse caso, podemos considerar uma afirmação de Maureen Bisilliat, que afirma que a sua fotografia só "fica completa com o texto", perdendo "coerência" sem a combinação texto-foto.

⁶⁵ Evidentemente este argumento, baseado no fato de que foram publicados separadamente (texto verbal e fotografia) não constitui um argumento rigoroso sobre a "separabilidade" dos sistemas.

Se o que examinamos, em todos estes casos, é um gradiente de dependência hierárquica, baseado em quatro tipos de interação palavra-imagem, a classe que melhor define o fotolivro de literatura, de acordo com Morley, como padrão geral de relações, é multi-mídia, onde palavra e imagem "coexistem de uma maneira mais próxima, compartilhando o mesmo espaço, apesar de permanecerem nitidamente distintas" (Morley, 2020, p. 172). De acordo com essa classe, palavra e imagem são facilmente identificáveis, embora estejam em uma combinação. Em *zoom in*, o que examinamos são relações locais entre as mídias, fotografia e texto verbal (poesia ou prosa). Assim, observamos *como* acontecem as interações entre as partes relacionadas. No primeiro diagrama (figura 2.5, abaixo), destacamos, em contornos vermelhos, fotografia e poesia, e com círculo de mesma cor as demais informações verbais, em cada página. As setas vermelhas indicam as relações entre fotografia e poesia verbal. No segundo diagrama (figura 2.6, à direita), o ponto de interrogação indica a questão que mais interessa: *como* acontece a relação entre fotografia e poesia verbal?



Figuras 2.5 e 2.6: Destaque das mídias envolvidas na página do fotolivro *Quarenta clics*. A primeira figura destaca os componentes da página do fotolivro, a fotografia e o texto verbal. A segunda figura indica como foto-poesia estão relacionados, ou acoplados. O ponto de interrogação indica *como* se relacionam.

Quando observamos foto e texto verbal, afirmamos que uma mídia pode ser considerada, por exemplo, mais importante, mais valiosa, tradicional, ou custosa em termos cognitivos, com maior status cultural em um determinado período, mais popular, com maior impacto mercadológico, com maior ou menor

facilidade de impressão, do que outra. Nesse caso, estamos identificando aspectos que influenciam, ou determinam, o que pode ser chamado de subordinação (ou relação subordinativa) interpretativa, no qual uma mídia é considerada mais ou menos "dependente" de outra mídia (combinada). Em oposição, deve haver algo como uma forma de coordenação⁶⁶, em que tal dependência não é observada. Aqui, estamos atentos aos aspectos que, isoladamente, parecem mais relevantes. No fotolivro *Sertões: luz & trevas*, por exemplo, a foto parece ser mais dependente do texto do que o inverso. É um dado histórico, e biográfico, bem documentado, que a fotógrafa Maureen Bisilliat elege suas fotografias baseada em trechos do clássico de Euclides, publicado oitenta anos antes de suas fotos. Há uma clara subordinação interpretativa texto-sobre-foto, por conta, ao menos, do aspecto de antecedência temporal. Mais microscopicamente, observamos três possibilidades relacionais entre as mídias: (i) coordenação interpretativa, quando foto e texto verbal são considerados de "equivalente" relevância, ou importância; (ii) subordinação interpretativa, quando uma mídia é interpretada como subordinada à outra, mais relevante ou importante; (iii) correlação⁶⁷ interpretativa, onde os componentes relacionais são interpretados como interdependentes. As mídias, nesse caso, sequer podem ser analisadas separadamente, porque uma não subsiste sem a outra.

Como já sugerimos, os aspectos que caracterizam a relevância de uma mídia são específicos, devem estar historicamente situados, e devem ser examinados caso a caso. As figuras abaixo (figuras 2.7, 2.8, 2.9, 2.10) representam possibilidades de subordinação e/ou coordenação. No primeiro diagrama, à esquerda (figura 2.7), fotografia e texto estão em coordenação, isto é, ambos podem ser interpretados como tendo a mesma "importância". Esta coordenação é indicada através do contorno de mesma espessura nos quadrados

⁶⁶ Nesta tese utilizamos a expressão coordenação interpretativa em oposição a expressão subordinação interpretativa para referir-se a obras (casos particulares) em que foto e texto verbal são interpretados como tendo a mesma "importância" lado-a-lado. Em definição vernacular (*Oxford*), "coordenação" é descrito como (1) ato ou efeito de coordenar(-se); (2) ato de conjugar, concatenar um conjunto de elementos, de atividades etc.,; [Por Extensão] Relação de cooperação harmoniosa observada entre músculos.

⁶⁷ Segundo Rodrigues (2014, p. 129), "a correlação é um mecanismo de estruturação sintática ou procedimento sintático em que uma sentença estabelece uma relação de interdependência com a outra no nível estrutural. Portanto, na correlação, nenhuma das orações subsiste sem a outra, porque, na verdade, elas são interdependentes". Para Melo (1970, p. 170), é um processo "em que se observa interdependência das funções".

que marcam foto e texto. No diagrama ao lado (figura 2.8), o texto está subordinado à imagem (vemos o contorno do quadrado mais espesso na fotografia). No diagrama seguinte (figura 2.9), ocorre o inverso, a imagem subordina-se ao texto (nota-se o quadrado que circunda o texto mais espesso do que aquele que circunda a foto). Por fim, o último diagrama (figura 2.10), no qual o quadrado destaca fotografia e texto, juntos, em uma relação de correlação.



Figuras 2.7, 2.8, 2.9, 2.10: Os diagramas exibem graficamente as formas de relação entre texto verbal e foto. A espessura da moldura indica o grau de subordinação, coordenação ou correlação nas relações observadas. Na primeira figura, não há subordinação entre foto e poesia, e as duas mídias, acopladas, comportam-se com importância equivalente, na página. Na segunda figura, ao lado, na parte superior, a foto é hierarquicamente mais importante do que o texto verbal, isto é, o texto verbal está subordinado à foto. Na figura abaixo, à esquerda, a fotografia está subordinada ao texto verbal. No último diagrama, as mídias estão em uma relação de interdependência. Nesse caso, o quadrado vermelho integra irredutivelmente as duas mídias.

Pode-se estabelecer um "mapeamento" entre essas formas de relação (palavra-imagem) e as três subclasses intermediáticas de Clüver. Como vimos,

multimídia, para Clüver, refere-se a "textos separáveis e individualmente coerentes em diferentes mídias" (Clüver, 2007, p. 25), e deve corresponder ao que chamamos de coordenação interpretativa (diagrama 2.6), no qual texto verbal e fotografia ocupam posições de mesma relevância no fotolivro observado. Mixmídia, para Clüver, refere-se a "signos complexos contidos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto" (Clüver, 2007, p. 25), e corresponde ao que chamamos de subordinação interpretativa (diagramas 2.7 e 2.8), onde há dependência de uma mídia com relação a outra. Intermídia, que são "constituídos por dois ou mais sistemas de signos de tal forma que os aspectos visuais, musicais, verbais, cinéticos ou performativos de seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis" (Clüver, 2007, p.25) (diagrama 2.9), são casos em que as mídias estão correlacionadas, e seus componentes em uma relação de interdependência. Este mapeamento pode ser representado na figura (figura 2.11) abaixo.

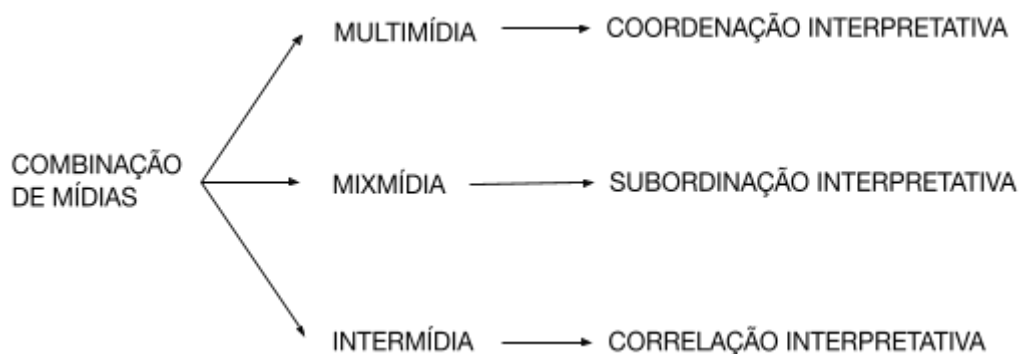


Figura 2.11: Diagrama das subdivisões de Clüver, e as correspondências com o que chamamos de gradiente de dependência. Casos multimidiáticos correspondem à coordenação interpretativa, onde a relação das duas mídias examinadas são interpretadas como tendo a mesma "importância"; casos mixmidiáticos correspondem à subordinação interpretativa e descrevem a dependência de uma mídia em relação a outra; casos intermídia correspondem a correlação interpretativa, onde as mídias são interdependentes e não podem ser decompostas.

Os Sertões (1902), de Euclides da Cunha, é um caso especial quando submetido a esse modelo, e quando são realizadas as correspondências com as subclasses de Clüver. Sabemos que, historicamente, as fotografias de Flávio de Barros são consideradas ilustrações, contingentes, tendo sido retiradas da obra sem prejuízos para a leitura e interpretação (ver seção 5.1). Em muitas abordagens, as fotos sequer são mencionadas e, quando são mencionadas, não são

consideradas parte estrutural da obra. Muitos editores, em diversas reedições, desconsideram o projeto intermediático original e utilizam outras fotografias e outras imagens combinadas ao texto, ou simplesmente imprimem somente o texto, sem fotos, mapas ou desenho. Se confirmada essa tese, podemos afirmar que há uma subordinação interpretativa texto-sobre-foto e que *Os Sertões* correspondem à subclasse mixmídia. Contudo, se consideramos as anotações e desenhos de Euclides, em sua *Caderneta de Campo* (Andrade, 2009), sua dedicação ao estudo de mapas da região, e os textos do jornalista Alfredo Silva no jornal *A Notícia*,⁶⁸ onde encontramos a informação sobre a máquina portátil levada por Euclides para o sertão, e suas tentativas de fotografar o ambiente, outra tendência se revela. *Os Sertões* foram concebidos como um projeto intermediático, com imagens (fotos, desenho, mapas) que não estavam apenas à disposição do texto como ilustração dependente. Texto, fotos, desenhos e mapas d'*Os Sertões*, podem ser interpretados como "equivalentes", como um caso de coordenação ou, segundo as subclasses de Clüver, como um caso multimidiático.

Quarenta clics em Curitiba (1976) é surpreendente (ver seção 5.3). Sabe-se, pela introdução do editor Garcez Mello, que muitas das fotos de Jack Pires, e diversos poemas-haicais de Paulo Leminski, já estavam prontos quando poeta e fotógrafo se reuniram – "já bem fermentados, se reúnem, poeta e fotógrafo (1975). Colocam diversas criações prontas na mesa, passando a recortar texto-sobre-foto, conforme mais lhes parecem se ajeitar, surgindo assim uma inusitada massa, uniforme e com liga (...)" (Leminski, Pires, 1976, s.p.). A "massa uniforme", de que falou Garcez Mello, pode ser interpretada como uma relação de interdependência entre fotografia e poesia, como um caso de correlação. Para Clüver, a "liga" corresponde à subclasse intermídia, onde os "signos se tornam inseparáveis e indissociáveis" (Clüver, 2007, p. 25).

O que mostramos neste capítulo pode ser sumarizado como uma tentativa de estabelecer uma estrutura de classes e conceitos extraídos dos Estudos de Intermedialidade, entre muitos autores, para descrever, definir e classificar, com

⁶⁸ Mais detalhes sobre os textos do jornalista Alfredo Silva para o jornal *A Notícia*, e sua estadia em Canudos, junto com Euclides da Cunha, ver Ventura (2003).

algum rigor, e baseado em desenvolvimentos recentes, o fenômeno fotolivro de literatura, seus principais atributos e propriedades.

3 Fotolivro

Lo primero que se nos viene a la cabeza es que debe recordar en mayor o menor medida a un libro común, pero no debemos confundirlo con un libro de arte ni sobre arte, tampoco encaja en la clasificación del libro ilustrado.
Nono Bandera (2013)

Fenômeno paradigmático nos Estudos da Intermedialidade, fotolivros são descritos como uma complexa rede "de relações entre fotografias, textos e outros materiais visuais" (Fernández, 2011, p. 16). Eles estão entre os mais intrigantes fenômenos artísticos-fotográficos do último século (Fernandes, 2016; Fernandes *et al*, 2015; Gronemeyer, 2015; Lampert, 2015; Entler, 2015). Para Fernández (2011, p. 29), "o fotolivro nasceu no século XX para marcar a história da fotografia e a história dos livros". Ele contém, segundo muitos pesquisadores, um conjunto de imagens fotográficas organizadas com uma "coerência interna" (Colberg, 2017), "ritmo visual" (Silva, 2019) e uma "sensação de narrativa próxima à literatura e ao cinema" (Boom, Prins, 1989). Assim, podemos defini-lo como um fenômeno (artefato ou processo), cujas partes, e propriedades relacionais de que são feitos, são mais relevantes do que quaisquer outras propriedades observadas, físicas ou materiais. Mais metodologicamente, podemos também defini-lo como um subcampo⁶⁹ do Livro de Artista que, de acordo com Silveira (2008), designa um campo de pesquisa e um fenômeno⁷⁰ – "é entendido como um campo de atuação artística (uma categoria) e, simultaneamente, como produto desse campo, um resultado específico das artes visuais" (Silveira, 2008, p. 21). Para o pesquisador,

Toda pesquisa voltada aos fotolivros, e que dentre eles destaque seus exemplares e fotógrafos mais bem-sucedidos na autonomia estética, foi precedida por um balaio de ensaios sobre livros de artista, quase sempre comentando também os livros fotográficos (geralmente sem os chamar assim). Em termos conceituais, muito pouco foi escrito sobre fotolivros que não tenha sido escrito antes sobre livros de artista. E, o mais importante, foram as pesquisas sobre o livro de artista

⁶⁹ Utilizamos o termo "subcampo" baseado nos estudos de Paulo Silveira (2008).

⁷⁰ Para ficar clara essa distinção, nesta tese, utilizamos iniciais maiúsculas quando tratamos do campo (Livro de Artista), e iniciais minúsculas quando tratamos do fenômeno (livro de artista).

que apresentaram a dimensão fotográfica neles presente explícita ou implicitamente. (Silveira, 2015, p. 500)

Os fotolivros devem corresponder, por sua popularidade e consumo, a um percentual significativo dos livros de artista publicados, mas não equivale, obviamente, a todos. Considerada a totalidade das obras impressas, elas não são evidentemente produzidas a partir de (ou envolvendo) trabalhos fotográficos. Para Cadôr (2021, *prelo*), é mais adequado "pensar em uma zona de interseção entre o fotolivro e o livro de artista", já que, se por um lado "existem livros de artista ('quase a metade') que não fazem uso de fotografia e não podem ser chamados de fotolivro, portanto não constituem uma categoria dentro do fotolivro", por outro lado, "além dos fotolivros de arte e de literatura que podem ser considerados livros de artista, existem os fotolivros de propaganda, (...) também conhecidos como *company photobook* que não são livros de artista, apesar de sua qualidade gráfica". No fotolivro, "a fotografia é sempre essencial e integral, e não apenas complementar, aos significados do trabalho" (Di Bello, Zamir, 2012, p. 4, T.A.).⁷¹ O termo tem sido usado para "rotular" obras em que a imagem fotográfica e o livro⁷² estão em diversas formas de relação, resultando num extenso, e variado, conjunto de publicações, e modalidades de criação e impressão – "publicações criadas em diversas circunstâncias, de uma série de pontos de vista, políticos, sociais e estéticos" (Shannon, 2010, p. 55).

Historicamente, a fotografia, desde sua invenção, surge vinculada ao livro (Parr, Badger, 2004; Shannon, 2010; Fernández, 2011). Di Bello e Zamir argumentam "que o livro é o primeiro e o mais apropriado lar para a imagem fotográfica" (Bello, Zamir, 2012, p. 1, T.A.).⁷³ Badger (2015) é enfático ao afirmar

⁷¹ "But what unites all the contributions here is that each of them examines works in which the photograph is integral and essential, and not merely supplemental, to the work's meanings". (Di Bello, Zamir, 2012, p. 4)

⁷² O livro, neste trabalho, refere-se ao tipo padrão com códice. Códice, ou *códex*, é um formato composto de folhas dobradas e costuradas ao longo de uma aresta. Foi largamente utilizado nos primeiros séculos da era cristã devido às grandes vantagens que oferecia em relação ao antigo *volumen* (livro em forma de rolo), "manuseio mais prático e agradável, bom aproveitamento de papel, possibilidade de paginação e, portanto, de organização e localização facilitadas do conteúdo, visualização do livro em sua integridade" (Chartier, 1999). Mesmo após a invenção do formato eletrônico (livros digitais e ebooks), o códex continua sendo o formato mais conhecido e utilizado na produção de livros. Para mais informações sobre a história do livro e do códice: <<https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/historia-livro-codice-pergaminho>>.

⁷³ "It could even be argued that the book is the first and proper home of the photographic image from which it moved out to take up residence in the fine art gallery and the modern museum in the

que os livros com fotografias existem "quase desde o nascimento da própria fotografia, em 1839". O autor descreve, apresentando muitos exemplos, o início do desenvolvimento das técnicas de fixação e impressão fotográfica, com fotolivros concebidos como meios de publicação e divulgação de pesquisa científica e técnica, em diferentes domínios. Ele cita, como marco cronológico, dois pioneiros vitorianos – a botânica Anna Atkins e o matemático e fotógrafo William Henry Fox Talbot, que "já por volta de 1843, começavam a colar fotografias em álbuns e livros" (Badger, 2015).⁷⁴

Photograph of British Algae: Cyanotype Impressions (1843-1853), de Anna Atkins (figuras 3.1 e 3.2), é descrito por Badger, e por muitos outros, como o primeiro fotolivro documentado da história (Badger, 2015; Parr, Badger, 2004; Bello, Zamir, 2012; Segovia, 2019; Shannon, 2010; Silva, 2019). Atkins utiliza cianótipos⁷⁵ para "ilustrar" seu trabalho científico, e escreve, em sua própria caligrafia, as legendas e textos que acompanham as imagens. Essa cuidadosa e bem acabada organização resulta naquilo que críticos consideram uma "completa integração entre texto e imagem" (Parr, Badger, 2004, p. 20). Mazzilli (2020, p. 69), apresenta sucintamente o fotolivro de Atkins:

O livro de Atkins reúne em três volumes um conjunto de cianótipos de algas (389, mais precisamente), que a autora produzia colocando os espécimes em contato direto com papéis sensíveis à luz e expondo-os ao sol. Atkins escrevia o nome de cada alga à mão, junto de sua imagem. Apenas 13 cópias do livro foram identificadas, algo compreensível considerando que todo o processo era manual e bastante trabalhoso.

early twentieth century – just as the proper home of vernacular or private photography is the album or scrapbook". (Di Bello, Zamir, 2012, p. 1)

⁷⁴ Trecho retirado do artigo *Por que fotolivros são importantes (Why Photobooks are Important)*, de Gerry Badger, publicado na revista Zum n.8. O formato on-line da revista não possui numeração de páginas <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>>.

⁷⁵ Cianotipia, ou cianótipo, é um processo de impressão fotográfica em tons azuis, que produz imagens em ciano. O processo foi descoberto em 1842, pela botânica e fotógrafa inglesa Anna Atkins e pelo cientista e astrônomo inglês John Herschel. Segundo Carvalho (et al, 2011, p. 2788), "embora a fórmula tenha sido atribuída a Herschel, foi Anna Atkins quem trouxe o processo cianótipo para a fotografia, difundindo seu uso". Mais informação sobre o processo: ver Carvalho (et al, 2011).



Figuras 3.1 e 3.2: Capa e página interna de *Photograph of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-1853), de Anna Atkins, considerado o primeiro fotolivro da história (Parr, Badger, 2004; Di Bello, Zamir, 2012).

Do mesmo período,⁷⁶ Badger, e outros pesquisadores, sugerem que o fotolivro *The Pencil of Nature*, de William Henry Fox Talbot, é o primeiro livro comercial contendo fotografias (Badger, 2015; Di Bello, Zamir, 2012; Parr, Badger, 2004; Segovia, 2019; Silva, 2018). De 1844 a 1846, Talbot publica uma série de seis fascículos, que incluem, ao todo, vinte e quatro placas (calótipos),⁷⁷ com um texto correspondente a cada imagem.

⁷⁶ Alguns trabalhos realizados nos anos seguintes devem ser mencionados: *The Sunbeam: A Book of Photographs from Nature* (1859), de Philip Henry Delamotte, une textos literários e imagens; *Alfred Tennyson's "Idylls of the King" and Other Poems Illustrated by Julia Margaret Cameron* (1874), do poeta Alfred Tennyson em coautoria com a fotógrafa Julia Margaret Cameron, descrito como um dos primeiros "foto-romances" (Parr, Badger, 2004, p. 69); *Street Life in London* (1877-1878), de John Thomson e Adolphe Smith, feito em *woodburytype*, um trabalho de coautoria, dedicado à vida nas ruas londrinas da segunda metade do século XIX; *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York* (1890), de Jacob Riis, inclui reproduções de imagens fotográficas feitas em meio-tom (manual), acompanhadas de textos assinados pelo próprio fotógrafo com intuito de denunciar as condições de vida da população pobre de Nova York. Estes são alguns dos mais citados.

⁷⁷ Segundo Kittler (2016, p. 185), "o primeiro a produzir fotografias em papel foi William Henry Fox Talbot, o concorrente inglês, até então subestimado de Daguerre. (...) Talbot, o pintor fracassado, procurou e encontrou um método técnico de fotografar diretamente em papel banhado e iodeto de prata e nitrato de prata. Partindo da *camera obscura*, desenvolveu a câmera no sentido moderno da palavra". O talbótipo ou calótipo foi o primeiro processo de fotografia que utiliza imagens em negativo-positivo, antecedendo a fotografia atual. Inventado por Talbot, em 1836, ele foi registrado em 1841, na Royal Society, em Londres <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo76/calotipo>>.

Publicado em fascículos, narra a descoberta da fotografia a partir de imagens fotográficas de Talbot, ele mesmo um personagem importante no desenvolvimento do processo fotográfico. As fotografias exemplificavam a variedade de elementos que poderiam ser captados (entre objetos, plantas, arquiteturas, paisagens) e eram coladas uma a uma nas páginas, acompanhadas de comentários explicativos escritos por Talbot. (Mazzilli, 2020, p. 68-69)

Nesses textos, Talbot, o cientista e matemático introduz e descreve a história do novo processo fotográfico chamado de "desenho fotogênico" (Di Bello, Zamir, 2012, p. 24).



Figura 3.3 e 3.4: Capa de *The Pencil of Nature*, parte I (1844), de William Henry Fox Talbot e Observações introdutórias, *The Pencil of Nature*, Londres, 1844, parte I.

Embora os exemplos mencionados, e as marcações historiográficas e temporais, sejam importantes nesta investigação, com evidências do uso da fotografia, desde seu surgimento, no livro impresso, a questão que mais nos interessa aqui é outra.

3.1 Fotolivro — Tentativas de classificação

Como definir "fotolivro" (Fernández, 2011; 1999), ou "livro fotográfico" (Andrade, 2015), e mesmo "livro de artista" (Silveira, 2008), já que o fotolivro pode ser considerado um subcampo desse "campo de atuação artística" (Silveira, 2008)? Como distingui-lo do livro funcional, ordinário, livro de "produssumo"

(Pignatari, 1969)⁷⁸ de escala industrial? Ao longo de décadas de pesquisa, muitas tentativas foram feitas para definir e classificar o fenômeno "livro de artista", seus derivados e variações, em tipos e categorias. Essa discussão não deve ser considerada periférica ou irrelevante. Ao contrário, há vantagens em fazê-la, especialmente se a tarefa não estiver dedicada a uma operação estéril de atribuição de propriedades distintivas fixas, e construção de estruturas estáticas. Tal discussão pode nos ajudar a delimitar o escopo de atuação metodológica, a seleção de termos teóricos e os casos mais exemplares, além de estabelecer o "estado da arte" do fenômeno.

Sabemos que há uma distinção importante, que aparece em muitos autores: livros de artista, fotolivros ou livros fotográficos não são livros funcionais. Eles não se comportam como meros suportes para veiculação de textos literários, científicos, enciclopédicos, compilados fotográficos, etc. No livro funcional, segundo Derdyk, "o suporte é um contêiner isento, ausente em si mesmo, cuja forma e materialidade estão ali para agarrar, fixar e preservar memórias ou estender, alongar e projetar imaginários" (Derdyk, 2013, p. 12). Para a autora, notamos algo muito diferente em livros de artista, "cujo suporte é a temporalidade que se atualiza a cada instante em que o livro é lido, visto, tocado, manuseado" (Derdyk, 2013, p. 12). O que é chamado por Derdyk de "suporte", no livro de artista, "deixa de suportar depósitos gráficos para ser uma superfície extensiva, 'quase cinema', um campo de aterrissagem para sinais transitivos, com alta voltagem poética" (Derdyk, 2013, p. 12). Plaza (1982) distingue o livro (livro convencional) do livro de artista, e o autor de textos do artista de livros. Ele endossa a tese de Carrión (1975, p. 4), muito geral, para quem o livro é "uma sequência espaço-temporal identificada pelo nome 'livro'". Para Plaza, o livro é "uma sequência de momentos", um "volume no espaço, uma sequência de espaços (planos) em que cada um é percebido como um momento diferente" (Plaza, 1982), enquanto o livro de artista "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

⁷⁸ O termo "produssumo" aparece pela primeira vez na revista *O Cruzeiro* (1969), e é fruto da investigação do seu autor, Décio Pignatari, sobre arte, comunicação, cultura de massas, produção e consumo. No formato on-line, o artigo publicado no blog Baobá Voador, não possui numeração de páginas <<https://baobavoador.noblogs.org/post/2014/08/19/produssumo-decio-pignatari/>>.

forma-significante" (Plaza, 1982). Plaza sugere que o autor de livros é um autor de textos, que tem uma atitude passiva em relação ao livro, e que o artista de livros tem uma atitude ativa, já que ele é responsável pelo processo de produção.⁷⁹

Para registrar as "características dominantes dos livros de artistas", Plaza elabora o que chamou de "quadro sinóptico" (tabela 3.1), que pode ser lido horizontal e verticalmente. Numa leitura horizontal, o quadro descreve os paradigmas característicos do livro: estrutura (volume no espaço, ou estrutura espaço-temporal), tipo de linguagem (verbal ou não-verbal), critérios de criação, intenção na criação, autor, etc. A leitura vertical é chamada de sintagma-livro. No sintagma-livro, Plaza distingue dois eixos principais, (1) eixo de similaridade: analógico / sintético / ideogrâmico e (2) eixo de contiguidade: analítico / discursivo / lógico, "privilegiando respectivamente a similaridade / simultaneidade e a linearidade / contiguidade" (Plaza, 1982).

No primeiro eixo, vemos as classes: livro ilustrado, poema-livro, e livro-poema, livro-obra ou livro-objeto. No segundo eixo, vemos: livro conceitual, livro-documento, de características analítico discursivas, livro intermídia e antilivro. Para Plaza (1982), o livro intermídia é "aquele que possui um caráter de atrito e polifonia intersemiótica", e o antilivro é "uma categoria onde a ideia do livro se esvai e extrapola para outra linguagem" (Plaza, 1982), não podendo ser considerado, portanto, como livro de artista, "embora seja, isto sim, obra de arte" (Plaza, 1982). Para justificar a escolha de uma ou de outra obra na lista de exemplos, Plaza afirma que optou por casos exemplares para cada tipo de livro, "como sendo aquele que melhor codifica as características da categoria" (Plaza, 1982). Ele concentra-se "principalmente nas relações dominantes dos sistemas semióticos empregados" (Plaza, 1982) sem se deter à "análise da obra como um todo, pois isto levaria a produção de mais um livro sobre cada livro" (Plaza 1982).

⁷⁹ Plaza concorda com Chartier, quando este afirma que o escritor não escreve livros e sim textos. Para Chartier (2002, p. 106; 1999, p. 50), "os dispositivos próprios do *códex* transformaram profundamente os usos dos textos. A invenção da página, as localizações garantidas pela paginação e pela indexação, a nova relação estabelecida entre a obra e o objeto que é o suporte de sua transmissão tornaram possível uma relação inédita entre leitores e livros". Segundo o teórico francês, nos anos de 1830, passa a existir também a figura do editor de livros. Trata-se de uma profissão de natureza intelectual e comercial que visa buscar textos, encontrar autores, ligá-los ao editor, controlar o processo que vai da impressão da obra até sua distribuição.

LIVRO COMO SUPORTE DA ARTE	QUADRO SINÓPTICO DOS LIVROS DE ARTISTA						
	EIXO DE SIMILARIDADE: ANALÓGICO SINTÉTICO IDEOGRÂMICO			EIXO DE CONTIGUIDADE: ANALÍTICO DISCURSIVO LÓGICO			
	Livro ilustrado	Poema-livro	Livro-poema Livro-obra Livro-objeto	Livro conceitual	Livro documento	Livro intermídia	Antilivro
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	Inter- suportes; discurso espacial	O livro como sub- objeto: abstrai do de sua função
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 inter- semiótico Intermeios Multimídia	Paródia-ironia livro como material artístico; subversão do livro como objeto de registro do conhecimento
CR RIOS	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 inter códigos polifônicos; montagem	<i>Montagem pragmática</i> como bricolagem; transformação do livro em objetos e outras linguagens artísticas
ARTES tipografia gráfica desenho pintura foto literatura escultura objeto poesia	Discurso verbal ilustrado c/ códigos artísticos: desenhos, pintura, colagem, tipografia	Tendência ao desenho espacial- plástico	Ideogrâmico e pictórico	Inter- disciplinari- dade e antropologia; linguística; filosofia; ciência	Fotografia; desenho; documentação informação; diagramas	Todas as possíveis	Artes tridimensionais esculturas, objetos, happenings, eventos, performances, acontecimentos
EXEMPLOS	Alice no país das maravilhas	Um lance de dados; Poetamenos	A ave; Aumente sua renda	Art Language	Catálogo sobre graffitiis	Caixa Preta	Esculturas objetos
AUTORES	Lewis Carrol	Mallarmé; Augusto de Campos	Dias Pino; Ronaldo Azeredo	Grupo Fluxus	Joseph Beuys	Octavio Paz	Dadaístas Surrealistas Jaspers Johns
Livro como Categoria Artística Anexa às Categorias Tradicionais da Arte: Pintura, Gravura, Escultura							

Tabela 3.1: Definições de Julio Plaza para os tipos de livro.

No mesmo período em que Plaza realiza suas pesquisas, Clive Phillpot⁸⁰ elabora algumas tentativas de descrição do fenômeno, além da criação e resgate de termos e conceitos.

[Phillpot] entende que existiam dois motivos para o estabelecimento e aceitação do termo livro de artista. A primeira era de que "existia a necessidade definida de demarcar território que excluísse a moribunda tradição da 'arte do livro', assim como da indústria do livro de arte". Segundo, "havia a sugestão implícita de que os livros de artistas eram somente uma linha secundária para artistas cuja principal atividade era, por exemplo, pintura ou escultura". Phillpot lembra Ulises Carrión e seu entendimento para a palavra *bookworks*, que seriam "livros em que a forma do livro, uma sequência coerente de páginas, determina condições de leitura que são intrínsecas à obra". Aponta para o uso de *artists books*, tanto para exemplares impressos, como para exemplares únicos, os livros-objetos, que enfatizam a fisicalidade do volume. Livros múltiplos ou únicos se diferenciam não apenas pelo aspecto, mas também pela filosofia de seus criadores. (Silveira, 2008, p. 46)

Phillpot, ao longo dos anos 1980, cria e reúne conceitos e definições sobre tipos e classes de livros, classifica o campo Livro de Artista de um ponto de vista institucional, e fornece as credenciais para introduzir esse tipo de publicação nos museus. No período em que foi diretor na biblioteca do MoMA, ele reuniu a maior coleção mundial de livros de artista.⁸¹ Para Silveira (2008, p. 32), é "impossível falar de livros de artista sem [consultar Clive Phillpot]". Phillpot publica, em 1982, pela revista *Artforum*, um importante artigo (*Books, book objects, bookworks, artists books*), onde apresenta as seis definições que intitula o trabalho. Elas também foram publicadas no *Art Documentation*, boletim da Sociedade das Bibliotecas de Arte da América do Norte (*Art Libraries Society of North America*), no mesmo ano. O boletim, disponível ao público, "dedicou seu número ao esclarecimento do assunto" (Silveira, 2008, p. 47).

Para Meireles (2016, p. 116), "Clive Phillpot cunha, em 1982, seis definições. Nelas, já é possível assimilar mais especificidades e vislumbrar

⁸⁰ Clive Phillpot foi bibliotecário da *Chelsea School of Art*, em Londres (1970), diretor da biblioteca no *MoMA*, em Nova York (1977) e consultor da Biblioteca de Artes Visuais do British Council.

⁸¹ No Brasil, a mais importante coleção de Livros de Artista, e a primeira coleção em uma biblioteca de universidade pública no país, encontra-se na biblioteca da UFMG, um projeto coordenado por Amir Brito Cadôr <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com>>. Em atividade desde novembro de 2009, o acervo possui mais de 1.500 livros de artista, além de obras de referência, revistas especializadas e revistas de artista. Atualmente este é o maior acervo público de livros de artista da América Latina.

fronteiras, mesmo que tênues" no campo de pesquisa desse tipo de livro. Segundo Silveira, as publicações de Phillpot são importantes porque marcam um período de trabalho sistemático na criação e manutenção de termos e conceitos, numa tentativa de classificação e catalogação desse tipo de obra – "é importante registrar que isso fez parte da intensa movimentação do início dos anos 80, especialmente 1981 e 1982, num momento de maioridade do livro de artista" (Silveira, 2008, p. 48). Na tabela (tabela 3.2), vemos as definições propostas:

TIPO DE LIVRO	DEFINIÇÃO
LIVRO BOOK	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.
LIVRO DE ARTE ART BOOK	Livro em que a arte ou o artista é o tema.
LIVRO DE ARTISTA ARTIST'S BOOK	Livro em que o artista é o autor.
ARTE DO LIVRO BOOK ART	Arte que emprega a forma do livro.
LIVRO-OBRA BOOK WORK	Trabalho de arte dependente da estrutura do livro.
LIVRO-OBJETO BOOK OBJECT	Objeto de arte que faz alusão à forma do livro, tem formato do livro.

Tabela 3.2: Tabela criada a partir das definições de Clive Phillpot. Tais definições foram publicadas em 1982, na revista *Artforum* e no boletim *Art Documentation* (Silveira, 2008).

Phillpot também elabora diversos modelos gráficos em que estabelece as intersecções, ou regiões de superposição e contato, entre livros (livros convencionais, comuns, mais próximos da tradição), livros de artista, e arte. Para o autor, os livros de artistas são um guarda-chuva para variados tipos de livros e suas classificações destacam o caráter intermediário do fenômeno e "mestiço do meio" (Phillpot, 2004, p. 4). De acordo com o modelo gráfico (figura 3.5, abaixo), o livro de artista pode ser um livro (convencional), um livro-obra ou um livro-objeto. O livro situa-se na intersecção dos campos Livros e Artistas, o livro-obra na intersecção entre os campos Arte, Livros e Artistas, e o livro-objeto na intersecção dos campos Arte e Livros. Em todos os casos as obras podem ser únicas ou múltiplas.

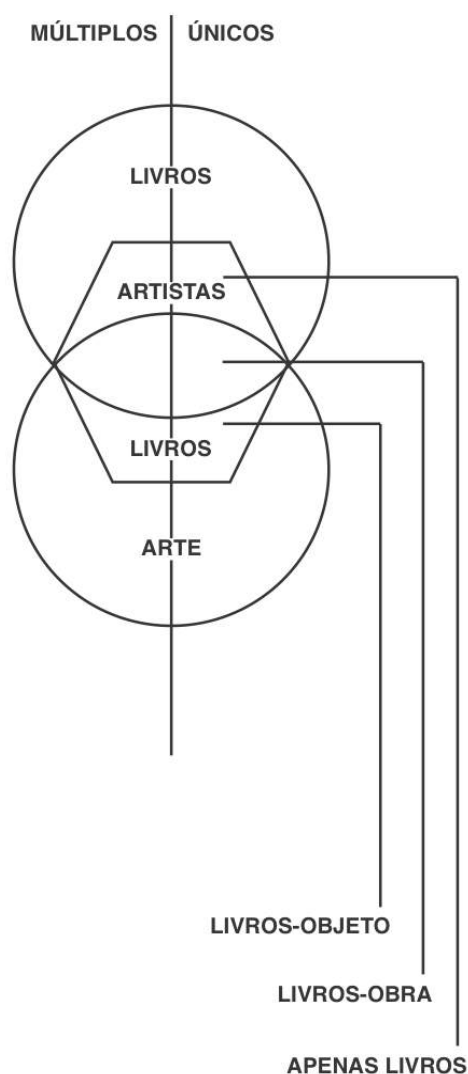


Figura 3.5: Diagrama de Clive Phillpot, publicado em *Books, Book Objects, Bookworks, Artists' Books*, na revista *Artforum* em maio de 1982.

Phillpot elabora outros modelos gráficos, sempre interessado nas intersecções entre os campos Arte e Livros, e nas terminologias utilizadas para tratar o fenômeno. Para Silveira (2008, p. 45), ele foi "o mais influente nome, definidor dos principais pontos para definição do problema – livro de artista –, ora propondo parâmetros, ora construindo paradigmas". No modelo gráfico, abaixo (figura 3.6), ele acrescenta um novo campo: Livro de Artista. O diagrama possui partes interseccionadas onde estão dispostos os livros (convencionais), os livros-obra e os livros-objeto. Neste diagrama também são observados parâmetros sobre a forma de expressão: visual, verbo-visual e verbal, não abordados em

tentativas anteriores. Além disso, não há divisão entre livros únicos e múltiplos, outro fator que o diferencia das outras tentativas.

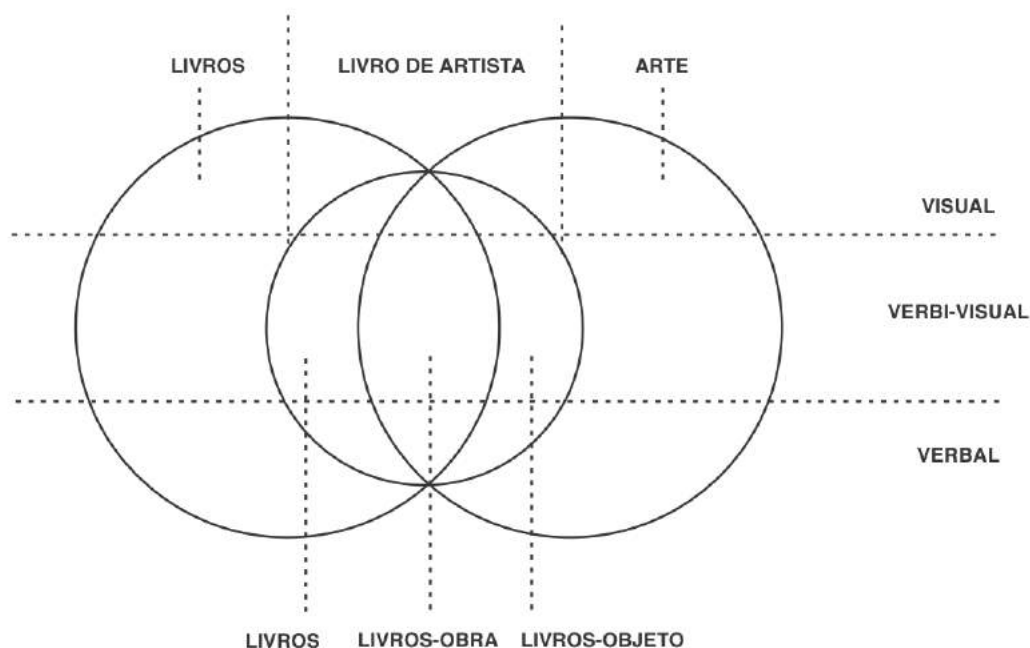


Figura 3.6: Diagrama de Clive Phillpot, publicado em 2003 no catálogo *Outside of a Dog*. O diagrama foi elaborado para distinguir os trabalhos dos participantes da exposição de mesmo nome.

Em *Booktrek* (2013), Phillpot utiliza formas de frutas (figura 3.7) para ilustrar três diferentes campos de pesquisa: Arte, Livros e Livros de Artista; maçã, pêra e limão siciliano, respectivamente.

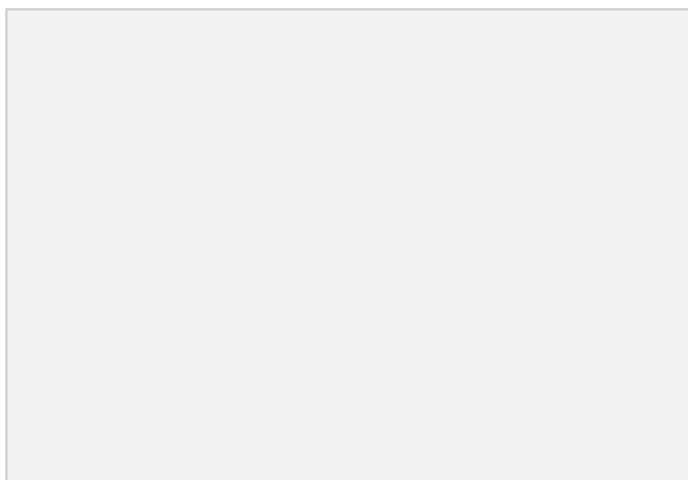


Figura 3.7: Maçã, pêra e limão siciliano, respectivamente, referem-se aos campos, Arte, Livros e Livros de Artista, no diagrama de Clive Phillpot.

Neste diagrama (figura 3.8), ele usa, novamente, a divisão em livros únicos e múltiplos, além das três possibilidades classificatórias, ou subcampos, do livro de artista: livros (livros convencionais), livros-obra e livros-objeto. Phillpot subtrai os parâmetros sobre a forma de expressão (que ele nomeia visual, verbo-visual e verbal), utilizados em seus exemplos anteriores.

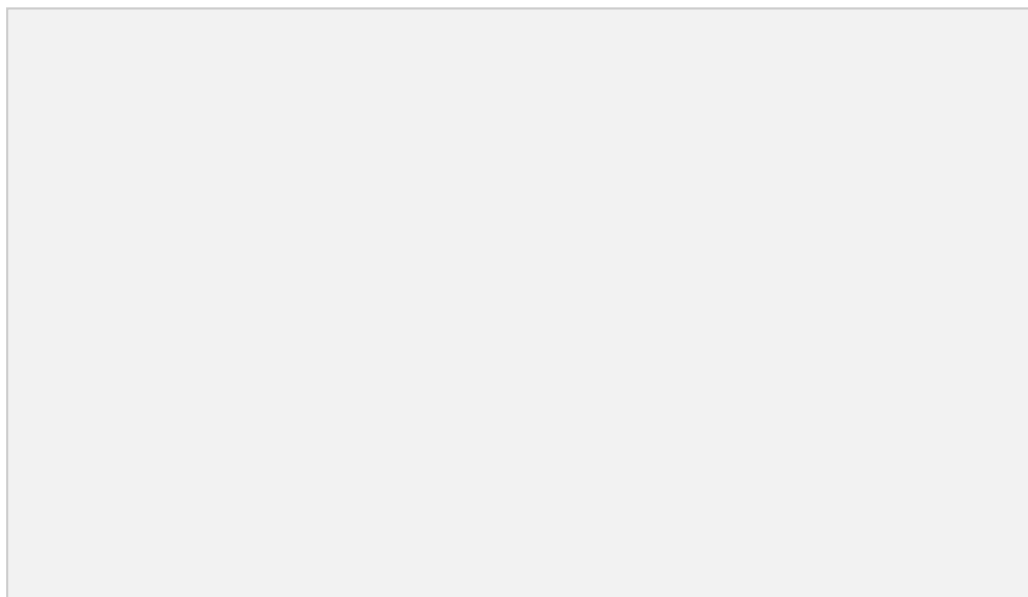


Figura 3.8: Diagrama de Clive Phillpot, publicado em *Booktrek* (2013). Formas de frutas são usadas para diferenciar os três campos de pesquisa: arte, livros e livros de artista. Diferentemente do primeiro diagrama, onde o teórico somente apresenta as frutas como campos de pesquisa, neste há superposições das frutas, indicando as intersecções entre os campos.

O autor faz distinções importantes, e enfatiza a necessidade de compreensão, e responsabilidade no uso dos termos e conceitos.

É claro que minha obsessão por categorização - ou mais generosamente, minha obsessão por compreensão - não afeta meu gosto por esses livros. Afinal, minhas escolhas abrangem todas as categorias, e cada uma é significativa para mim de uma maneira diferente. Mas a consciência do fato de que alguns livros de artista são obras de arte, enquanto outros podem ser obras literárias, deve ajudar a dissipar parte da confusão em torno do termo "livro de artista". (Phillpot, 2004, p. 4, T.A.)⁸²

⁸² "Of course my obsession with categorisation - or more generously, my obsession with understanding - does not affect my enjoyment of these books. After all, my choices range over all the categories, and each is significant to me in a different way. But awareness of the fact that some artist books are artworks, while others may be literary works, should help dispel some of the confusion around the term 'artist book'" (Phillpot, 2004, p. 4).

Depois de tentativas tão elaboradas, nas décadas de 1970-1980, para criar nomenclaturas e situar o fenômeno entre diferentes campos de pesquisa, o tema segue como tópico acalorado de discussão ainda nos anos 2000. Segundo Britto (2009, p. 134), "o livro de artista seguiu o desejo das atitudes artísticas dos anos 1960-1970 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". Castleman (1994, p. 50), afirma que 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". Para Lampert (2015), "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".

Mais próximo de nossas investigações: que relações podem ser estabelecidas entre o livro de artista e o fotolivro, e entre estes e o fotolivro de literatura? Como já afirmamos, o termo fotolivro tem sido usado para se referir a obras (impressas em livros) fotográficas, em geral, o que envolve uma ampla variedade de publicações – "publicações criadas em diversas circunstâncias (...) resultando na enganosa homogeneização de uma vasta gama de material fotográfico publicado" (Shannon, 2010, p. 55). Martin Parr e Gerry Badger (2004), afirmam que o fotolivro é o "mais efetivo veículo para apresentar um trabalho de fotografia e mostrar a visão do autor para uma audiência de massa". Para Boom e Prins (1989, p. 12), o fotolivro deve ser interpretado como uma "obra em si", "uma forma autônoma de arte, comparável com a escultura, com uma peça de teatro, com um filme". É também o que Silveira (2001) sugere sobre o livro de artista. Shannon (2010) destaca, entre suas principais propriedades, o caráter portátil e durável, e a possibilidade de redescoberta desses exemplares em outros períodos, salientando as vantagens (especialmente portabilidade) do formato. Lampert (2015) afirma que a diferenciação de nomenclaturas informa mais sobre a genealogia do termo, sua extração para uso e atividade, do que do próprio fenômeno observado, e que as "fronteiras definidoras" são cada vez mais

incertas, misturando-se na medida em que as publicações ganham mais espaço – "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). Para Silveira, o livro de artista (e, portanto, também o fotolivro) nada mais é que "a obra de arte pensada no formato livro/publicação" (Silveira, 2008). Segundo diversos pesquisadores, é justamente no momento em que artistas se apropriam "do livro com foco artístico de maneira consciente" (Silveira, 2008; Drucker, 1995) que surgem publicações que vão consolidar esta prática como uma categoria das artes visuais.

Para Denise Wolff, editora sênior da *Aperture Books*, além dos fotolivros facilmente identificáveis, consagrados pela crítica, por teóricos, por estudiosos e por colecionadores, existem obras que podem ser chamadas de "fotolivros acidentais",⁸³ aquelas que não foram concebidas e publicadas como projetos, estabelecendo uma nova categoria, em que são classificados "livros com fotografia" cuja "intenção [é] não-artística" (Moritz, 2017).⁸⁴ Livros de receitas ilustrados, livros de viagens, livros sobre cidades, e sobre movimentos artísticos são exemplos deste tipo.

Livros de viagens, livros de empresas, livros de ciência e história fotograficamente ilustrados podem ser (ou se tornar) artefatos muito interessantes e, muitas vezes, foram feitos por artistas visuais experientes. Pense nos livros de propaganda durante a Guerra Civil Espanhola, por exemplo. Ambos os lados empregaram as tecnologias mais recentes e a melhor habilidade para comunicar sua causa. O mesmo vale para os livros feitos pelos regimes italiano e português na década de 1930, e os livros de protesto japoneses nos anos 60. (Moritz, 2021, *prelo*, T.A.)⁸⁵

Uma versão pouco ortodoxa, aplicada para resolver discussões intermináveis sobre essas definições, é a de Lawrence Weiner, artista conceitual

⁸³ Definição cunhada por Denise Wolff, editora sênior da *Aperture Books*, retirada de seu artigo *The Accidental PhotoBook*, publicado em 22 de dezembro de 2016 no site Aperture. O formato on-line da revista não possui numeração de páginas <<https://aperture.org/editorial/accidental-photobook/>>.

⁸⁴ Trecho retirado da entrevista realizada com Moritz Neumüller, publicada no site Belgian Platform for Photobooks, em 3 de novembro de 2017 <<http://belphotobooks.org/photobook-phenomenon/>>. O formato on-line da revista não possui numeração de páginas.

⁸⁵ "Travel books, company books, photographically illustrated science and history books and the like can be (or become) very interesting artefacts, and quite often, they were made by experienced visual artists. Think of propaganda books during the Spanish Civil War, for example. Both sides employed the latest technologies and best craftsmanship to communicate their cause. The same is true for the books made by the Italian and Portuguese Regimes in the 1930s, and the Japanese protest books in the 60s" (Moritz, 2021, *prelo*).

norte-americano: "o que constitui um livro de artista realmente não importa. Para usar a sentença de Joe McCarthy, novamente, 'se anda como um pato e fala como um pato, é um pato'" (Weiner, 1989).⁸⁶

3.2

Fotolivro — Indefinições e sobreposições terminológicas

Um conceito, certamente, não é uma coisa, mas não é tampouco somente a consciência de um conceito. Um conceito é um instrumento e uma história, isto é, um feixe de possibilidades e de obstáculos envolvido num mundo vivido.
Granger (1955)

Ao abordar as terminologias mais detalhadamente, e as supostas "fronteiras" que definem alguns dos fenômenos observados, devemos ficar atentos para o fato de que os termos e as definições atuam mais como guias, ou ferramentas, do que como "departamentos", deste ou daquele exemplo, período, ou classe de eventos. Trata-se de um equívoco, difícil de evitar, pensar em classificações fechadas, baseadas em regiões de bordas rígidas, especialmente quando observamos fenômenos multimodais e intermediáticos. Para complicar ainda mais, sabemos que fenômenos artísticos e semióticos complexos são histórico e socialmente situados. Isso significa que, provavelmente, não existe uma correspondência direta e precisa entre o que observamos, o fenômeno observado no mundo de instâncias reais, e um conjunto de classes correspondentes, com propriedades distintivas estáticas. Como proceder diante disso? Como já argumentamos, pode parecer um truismo afirmar a necessidade de vincular termos e explicações de fenômenos (estéticos, artísticos, literários, etc.) a teorias e modelos, especialmente considerando o fato de que não se trata de uma prática corrente, encontrada em muitas abordagens. Bouissac resume muito apropriadamente essa dificuldade:

No desenvolvimento de uma nova ciência, se muitas palavras comuns são redefinidas ou se muitas palavras novas são criadas, a mensagem se torna ainda mais obscura. Novas teorias têm que construir um consenso ao longo do tempo,

⁸⁶ "If it walks like a duck and it talks like a duck it's a duck" é a definição de livro de artista apresentada por Lawrence Weiner, em 1989, em um simpósio sobre livros de artista, publicado na revista *Umbrella*, v.11, n.1, em 1990, e transcrito em (Hoffberg, 1999, p. 141).

ao menos entre os especialistas, levando em consideração as definições técnicas que podem variar em relação ao uso comum. (Bouissac, 2012, p. 154-155)

Sabemos que as nomenclaturas utilizadas são recentes, da segunda metade do século passado, e possuem aberturas amplas, e muitas vezes vagas, em suas aplicações, sujeitas a novas significações e assimilações em diferentes contextos, porém com expressivas identificações. Nosso estudo considera novos conceitos e as definições que já se tornaram tradicionais, mas não negligencia as que estão ainda em acelerado processo de modificação. O que é feito, como parte de uma importante tarefa, é esboçar uma zona de atividade⁸⁷ de classes, terminologias e conceitos.

Livro de artista, livro-arte, livro de arte, arte-livro, livro-obra, livro-objeto, livro ilustrado, livro-poema, poema-livro, livro fotográfico, fotolivro, fotolivro de literatura – como definir, de maneira sistemática e rigorosa, cada uma dessas classes? Sociologicamente? Historicamente? A definição de cada uma dessas classes depende de propriedades específicas (ou excludentes) compartilhadas? As classificações resultam de casos examinados isoladamente? Livro-objeto, por exemplo, possui um núcleo de propriedades que tipificam a classe? Existe "no interior dessa classe", como o melhor exemplo dela, algo sobre o qual certos exemplos se aproximam? As perguntas se multiplicam. Para Lampert: "Há[veria], de fato, alguma diferença intrínseca e significativa, [por exemplo], 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?" (Lampert, 2015).⁸⁸

Sabemos que são muitos os critérios utilizados para elaboração dos termos e classes. Se a mesma obra pode adequar-se a mais de uma classe, isso é um problema? A ambiguidade classificatória é um fato que não deve ser ignorado. Ao observar nomenclaturas e terminologias, as classes muitas vezes podem se

⁸⁷ Como "zona de atividade", entendemos a intersecção de um certo número de diferentes disciplinas, campos, etc, mais do que seus limites. Autores como Drucker (2004), e Veneroso (2012), utilizam a expressão "zona híbrida" para designar "algum lugar na intersecção, na fronteira e nos limites das outras atividades artísticas" (Veneroso, 2012, p. 20).

⁸⁸ Trecho retirado do artigo *Fotolivro ou livro de artista? Eis a questão*, de Letícia Lampert, publicado na revista on-line Dobras Visuais. O formato on-line da revista não possui numeração de páginas <<http://www.dobrasvisuais.com.br/2015/06/fotolivro-ou-livro-de-artista>>.

superpor e, com frequência, é isso que acontece. Mais do que isso, como já sugerimos, muitas vezes não existe uma correspondência direta entre os membros de uma classe e os fenômenos observados. Também não vemos critérios claros sobre o que define as relações de proximidade entre os membros de uma, ou muitas, classes. Há também obras que satisfazem, simultaneamente, diversos critérios classificatórios. *The Green Box* (1934), de Marcel Duchamp, é um desses casos. Considerado um caso exemplar de livro-objeto, a obra de Duchamp (figura 3.9), "figura como um marco histórico que engendra o que viria a ser chamado livro de artista contemporâneo" (Castleman, 1994; Drucker, 1995; Silveira, 2008). A caixa contém desenhos, fotografias e anotações que funcionam como "pistas" para a interpretação de *The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even* (1915-1923), e representa uma exuberância de relações entre o livro, como formato ou artefato, e as artes visuais, a partir dos anos 1950-1960. Além de um caso paradigmático de livro-objeto, a caixa de Duchamp é, também, um livro de artista, um fotolivro e um livro-caixa.



Figura 3.9: *The Green Box* (1934), de Marcel Duchamp, exemplo de livro que pode ser classificado como fotolivro, livro de artista, livro-objeto ou livro-caixa. A caixa contém fotografias, imagens e anotações que sugerem muitas pistas para a interpretação de *The Bride Stripped Bare by her Bachelors Even* (1915-1923).

Twenty-six Gasoline Stations (1963), do americano Ed Ruscha (figuras 3.10 e 3.11 abaixo), é outro exemplo que revela uma ambiguidade classificatória.

Classificado como um livro de artista, e como um fotolivro, ele permite estabelecer "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). Para Ruscha, as "fotos são coletâneas de fatos [e o] livro pode ser considerado uma coleção de *ready mades*" (Ruscha *apud* Godfrey, 1998, p. 97). O livro contém vinte e seis fotografias de postos de gasolina, tiradas entre as cidades de Los Angeles e Oklahoma, nos Estados Unidos.

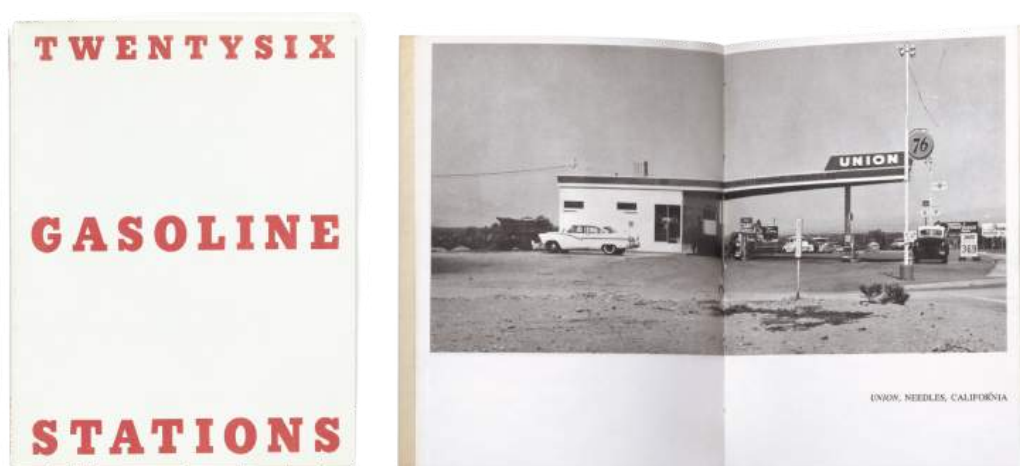


Figura 3.10 e 3.11: Capa e página interna de *Twenty-six Gasoline Stations* (1963), de Ed Ruscha, é uma obra que pode ser classificada como exemplo de fotolivro e livro de artista.

Entre 1963 e 1978, Ruscha publica dezesseis fotolivros, que pesquisadores consideram uma das "mais celebradas séries de livros de artista" (Parr, Badger, 2004) já realizada. *Every Building on the Sunset Strip* (1966) abre-se como um acordeão (ver figura 3.12, abaixo), oferecendo ao leitor duas vistas fotográficas contínuas, frente e verso das páginas, que representam cada lado das vias da cidade. Este trabalho é classificado, por curadores e artistas, como fotolivro, como livro de artista e como livro-objeto.



Figura 3.12: *Every Building on the Sunset Strip* (1966), de Ed Ruscha.

Para Karg (2020, T.A.), "Ed Ruscha afastou-se do padrão de luxo do livro de artista e colocou mais ênfase na ideia artística e no conceito, apresentado de uma forma muito reduzida e simples".⁸⁹ Outros títulos incluem: *Various Small Fires and Milk* (1964), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Thirtyfour Parking Lots* (1967), *Nine Swimming Pools and a Broken Glass* (1968) e *Real Estate Opportunities* (1970).

O Fluxus⁹⁰, também em meados da década de 1960, em um enfrentamento direto ao mercado das artes e a suas ações institucionais, constrói caixas (figura 3.13, abaixo), e democratiza ideias e ações do grupo. Para Panek (2005, p. 7), essas caixas "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". Muitas das questões formuladas pelas obras de Duchamp, Fluxus, Ed Ruscha, estão no cerne do desenvolvimento do campo Livro de Artista.

⁸⁹ "Ed Ruscha turned away from the luxury standard of the common livre d'artiste and put more emphasis on the artistic idea and concept, presented in a very reduced and simple form" (Karg, 2020). Trecho retirado do artigo *Ed Ruscha's Innovative Approach To Artist's Books*, de Alexandra Karg, publicado na revista *The Collector* <<https://www.thecollector.com/ed-ruscha-artist-book>>.

⁹⁰ Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural: "Fluxus não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas (...), uma forma de viver e morrer", com essas palavras o artista americano Dick Higgins (1938-1998) define o movimento, enfatizando seu caráter principal. Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma coleção de objetos, o movimento Fluxus traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outras. Seu nascimento oficial está ligado ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, Alemanha, em 1962, e a George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos, que batiza o movimento com uma palavra de origem latina, *fluxu*, que significa fluxo, movimento". <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>.



Figura 3.13: *Caixas Fluxus* (1960). Obra publicada pelo movimento Fluxus pode ser classificada como livro de artista, livro-objeto, livro-caixa.

No Brasil, muitas experimentações intermediáticas com fotolivros e livros de artista acontecem desde, ao menos, o início do século XX – de Euclides da Cunha (e o fotógrafo Flávio de Barros), Oswald de Andrade (foto, ilustração, colagem e bricolagem, multi-autoria), Jorge de Lima (fotomontagem), e Guilherme de Almeida (e o fotógrafo Eduardo Ayrosa), a Maureen Bisilliat (e Euclides da Cunha, João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa, Adélia Prado), Paulo Leminski (e o fotógrafo Jack Pires), Miguel Rio Branco, Arnaldo Antunes (e a fotógrafa Márcia Xavier), entre muitos outros –, escritores, artistas e fotógrafos que atuam nesse espaço de densa colaboração entre fotografia, artes visuais, design e poesia (e prosa) verbal.

Um caso muito exemplar é *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1918 [1987]) (ver figuras 3.14, 3.15 e 3.16). Decisivo ao nosso modernismo (Silva Brito, 2014), é uma "homenagem a uma cultura estética em declínio" (Jackson, 1999, p. 269). O "diário de garçonnière" intermediático e multi-autoral, de Oswald de Andrade, e colaboradores, "antecipa a nova era moderna da sátira, fragmentação e colagem" (Jackson, 1999, p. 269) – "posicionado entre o banquete celebratório do fim-de-século e o modernismo desvairado de 1922, o volume documenta a fermentação de ideias e a experimentação estilística de um momento de modernização *avant la lettre*, que pretendia uma revisão de tudo" (Jackson, 1999, p. 271). A experiência baseia-se no uso combinado de fotografias, colagens e bricolagens, desenhos, cartões, *ready-mades* verbais e fragmentos de textos dos

que frequentavam,⁹¹ com Miss Cyclone, a *garçonnière* da Rua Líbero Badaró, 67, terceiro andar, em São Paulo, entre 1917 e 1918, "uma espécie de grande caderno de atas de capas negras, tamanho 33cm x 24cm, com folhas numeradas e papel pautado, cujo insólito conteúdo – grampos para cabelo, cartas, cartões, caricaturas, marcas de batom, histórias em quadrinhos – tornava sua produção uma empresa, em princípio, irrealizável" (Schwartz, 2014, p. 38).

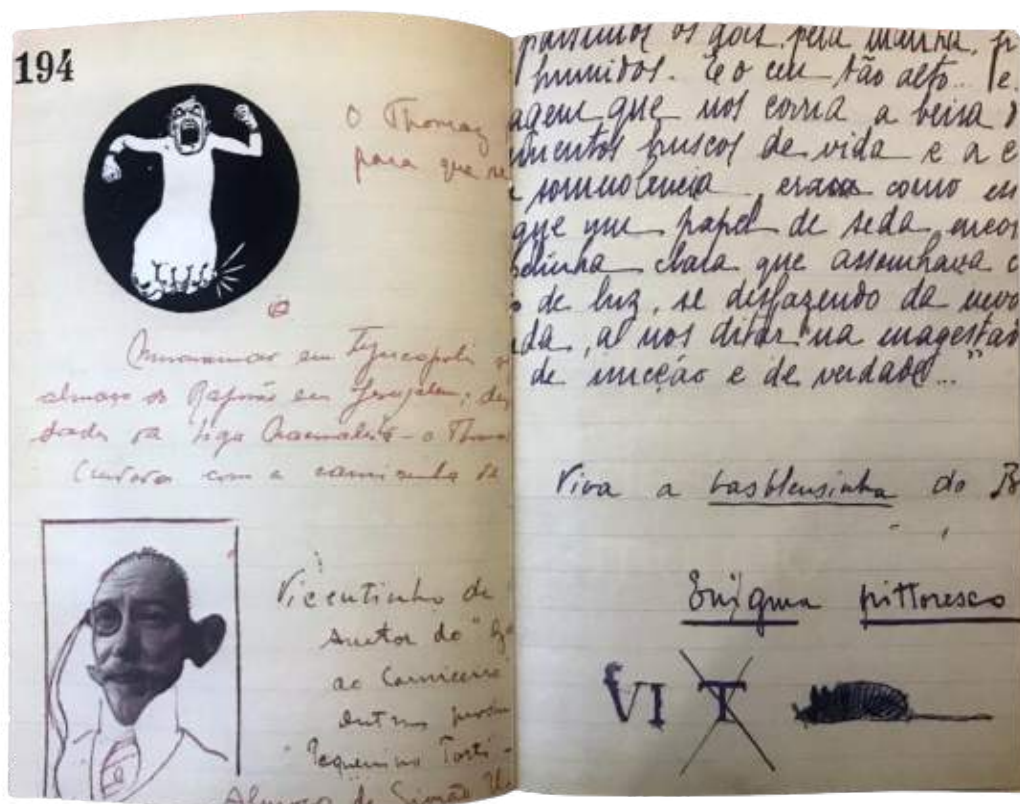


Figura 3.14: Página interna de *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1918 [1987]). Fotolivro-diário de Oswald de Andrade et al, instalado na *garçonnière*, para colaboração multi-autoral. Esta foto é da edição crítica (2014, p. 56), de uma das páginas ampliadas da obra original.

⁹¹ São eles: Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Léo Vaz, Sarti Prado, Edmundo Amaral, Ignacio da Costa Ferreira, e Vicente Rao (Silva Brito 2014, p. 10).



Figura 3.15: Fotolivro-diário de Oswald de Andrade et al, instalado na garçonière, para colaboração multi-autoral. Foto da edição crítica (2014, p. 54) de uma das páginas ampliadas da obra original.

Definido por Jackson (1999, p. 268) como "um repositório particular de escritas aleatórias – grafias espontâneas de todos que frequentavam o ateliê – cujo propósito era deixar no livro, com engenho e arte, a própria vida que passava", ele é também um "objeto pré-moderno":

Metade livro e metade escultura – um objeto pré-moderno do tipo elaborado por Duchamp em Buenos Aires na época – o volume fragmenta, condensa e intensifica as dialéticas de arte e o ritual na modernidade. Composto de trocadilhos e diálogos lancinantes, grafitos, caricaturas, desenhos e objetos de época, o volume grande de capa vermelha, de tintas de várias cores, cheio dos mais variados objetos, constantemente muda de feição como a nova vida citadina: é uma caixa de surpresas, um puzzle, um labirinto, um lance de dados, e contém uma apaixonante história de amor e morte. Do ponto de vista estético, a síntese de diversidade gráfica, inovação conceitual e crítica social aproxima o grupo paulistano às práticas das vanguardas históricas européias. (Jackson, 1999, p. 268)

Para Czekster (2014),

A ideia era genial: um único lugar em que todos os amigos escrevessem aquilo que quisessem. Poderiam juntar desenhos, reportagens, comentários. Talvez compartilhar bobagens, como listas de compras no supermercado, ou deixar recados. Poemas, pensamentos melosos, frases repletas de trocadilhos, valia qualquer coisa. Poderiam fazer declarações de amor. Poderiam, inclusive, assinar seus escritos com pseudônimos. Não existiriam julgamentos ou censuras: quem desejasse replicar, poderia responder (ou não). Seria uma construção coletiva, um sonho compartilhado, algumas vozes unidas no mesmo local.⁹²

O livro, multi-autoral ("livro participante", cf. Jackson 1999, p. 271), publicado em edição fac-símile pela primeira vez em dezembro de 1987, pelo trabalho editorial de Frederico Nasser,⁹³ pouco mencionado até hoje e de difícil classificação ("álbum artístico-literário", "texto-caderno", "romance-receita", cf. Jackson 1999, p. 271; "desordenado-romance", cf. Silva Brito 2014, p. 16; "livro-álbum", "livro-razão", "livro-caixa-de-surpresas", cf. Campos 2014, p. 18), ele é um livro objeto, um livro ilustrado e um fotolivro.

Do ponto de vista estético, a síntese de diversidade gráfica, inovação conceitual e crítica social aproxima o grupo paulistano às práticas das vanguardas históricas européias, enquanto a caricatura, a teatralidade e o erotismo representam a última iridescência da estética pós-simbolista e decadentista de uma belle époque tropical. (Jackson, 1999, p. 269)

O livro, "destacado pelo experimentalismo estético e o desafio à norma social" (Jackson 1999, p. 268), segue, entretanto, mal analisado quanto à sua estrutura intermediática, e colaborativa. Quase todas as abordagens, senão todas, estão mais diretamente concentradas (i) no enfrentamento geral à verve parnaso-acadêmica da época, (ii) na presença e personalidade de Daisy, Miss Cyclone ("musa-polifônica", "musa *art nouveau* da *garçonnière* miramarina", "musa-palimpsesto", Campos 2014, p. 23), e (iii) no exercício precursor dos romances-invenção *João Miramar* e *Serafim Ponte-Grande*.

⁹² *A rede social do Modernismo brasileiro*, de Gustavo Czekster, publicado na revista *Amálgama* <<https://www.revistaamalgama.com.br/06/2014/o-perfeito-cozinheiro-das-almas-deste-mundo-oswald-de-andrade/>>. O formato on-line da revista não possui numeração de páginas.

⁹³ Para conduzir a proeza de publicar a versão fac-símile de *O perfeito cozinheiro*, "foi necessário recriar todos os elementos originais: tingir o caderno de cor creme, pautá-lo com traço cinza, acertar os vários tons de tinta em que foi redigido o diário (violeta, verde, vermelho e lápis), fazer passar o papel até oito vezes pela impressora, reproduzir todas as *collages* que foram coladas no diário: cartas de diferentes tipos, cartões-postais, recortes de jornais, figurinhas para crianças, enfim, uma parafernália editorial que significou vários anos de trabalho" (Schwartz, 2014, p. 38). <<https://colecaolivrodeartista.wordpress.com/2015/10/27/o-perfeito-cozinheiro-das-almas-deste-mundo/>>.

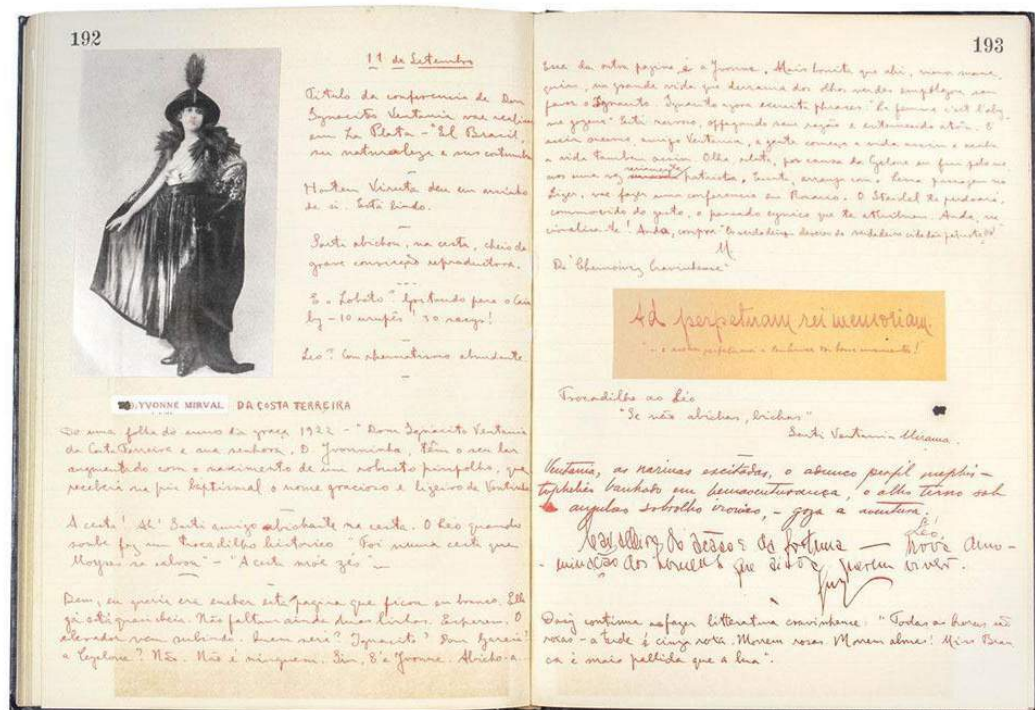


Figura 3.16: Fotolivro-diário de Oswald de Andrade, *et al*, instalado na *garçoniére*, para colaboração multi-autoral. Esta é mais uma foto da edição crítica (2014).

Assim, além de sua extraordinária riqueza visual, que permitiria considerar *O Perfeito Cozinheiro* um objeto de arte praticamente autônomo, descobrimos nele todos os ingredientes necessários para a configuração de um romance. Não de um gênero tragicômico, senão cômico-trágico. Apesar do mosaico de narradores, sentimos a sólida linha condutora da voz de Oswald de Andrade. (Schwartz 2014, p. 49)

O perfeito cozinheiro das almas deste mundo, ao qual não dedicamos aqui mais do que estas observações, é um exemplo notável de experimentação intermediária.⁹⁴

⁹⁴ Em fase final de preparação, encontra-se o artigo "Intermedialidade e multimodalidade em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*" (Fernandes, Queiroz, em prep.), em que analisamos detalhadamente os sistemas e processos intermidiáticos envolvidos nesta experiência.

3.3

Fotolivro — Livros sobre fotolivros

O campo dos estudos sobre fotolivros, e a própria utilização sistemática e popularização do termo,⁹⁵ tem um marco cronológico: 1999.⁹⁶ Neste ano, Horacio Fernández foi curador, no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid, da exposição *Fotografía Pública, Photography in Print 1919-1939*. A exposição,⁹⁷ acompanhada de uma publicação de mesmo nome, concentrou-se na utilização "criativa e independente" da fotografia (Gronemeyer, 2015), no período entre guerras. Fernández exibiu "os melhores exemplos de livros que se destacavam pela maestria com que usavam a fotografia" (Gronemeyer, 2015). Acompanhando o crescente interesse pelo fenômeno, Andrew Roth publica, em 2001, *The Book of 101 Books: Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*. Neste volume, a fotógrafa Shelley Rice afirma que os fotolivros são "uma história secreta embrenhada na conhecida cronologia da história da fotografia". Em 2004, Roth desenvolve esse trabalho e publica uma versão ampliada, *The Open Book; A history of photographic book from 1878 to the Present*. Os fotolivros compilados neste último volume foram selecionados por um grupo formado pela curadora Ute Eskildsen, do *Folkwang Museum em Essen*, na Alemanha. O grupo foi formado por Hasse Persson, do *Hasselblad Center*, em Gotemburgo, pelo designer gráfico Karl Lagerfeld, pelo consultor Christoph Schifferli, pelos editores Ingrid Sischy e Gerhard Steidl e por Andrew Roth, especialista em livros raros. Ainda em 2004, Martin Parr e Gerry Badger publicam

⁹⁵ Devemos mencionar que o marco cronológico é outro quando o tema é Livro de Artista. Segundo Silveira (2008, p. 31-32), "sendo confirmado o status de campo artístico, surgem os esforços de resenha desse campo. Três grandes compêndios foram lançados mais ou menos dez anos depois, respectivamente em 1994, 1995 e 1997, se posicionando como a 'comissão de frente' da sistematização tipológica. São obras, respectivamente, de Riva Castelman, Johanna Drucker e Anne Moeglin-Delcroix. Além desses e outros trabalhos que eventualmente serão citados, devem ser destacados os muitos artigos de Clive Phillpot. É impossível falar de livros de artista sem consultá-los".

⁹⁶ Segundo Vítório (2020, p. 9), "apesar da versão estendida em inglês [*photographic book*] já ocorrer como título de um ensaio publicado em 1942 por Elizabeth McCausland e de ressurgir em 1986 em *Photographic Book to Photobookwork: 140 Years of Photography in Publication*, de Alex Sweetman, foi no início do século XXI que o termo se popularizou por meio da publicação de antologias".

⁹⁷ A exposição organizada por Horácio Fernández e exibida no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia no ano 1999, *Fotografía Pública, Photography in Print 1919-1939*, pode ser acessada <<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/fotografia-publica-photography-print-1919-1939>>.

o primeiro volume de uma trilogia apresentada pela editora Phaidon, *The Photobook: A History - Volume I*. Este volume contém uma seleção de mais de duzentos exemplares de fotolivros, e cobre um amplo período, do século XIX aos anos setenta do século XX. O segundo volume é publicado em 2006, *The Photobook: A History - Volume II*, e o terceiro em 2014, *The Photobook: A History - Volume III*. Neste último, dividido em nove capítulos temáticos, são apresentados fotolivros produzidos desde o pós-guerra até a data de publicação do volume. Essas publicações tornaram-se os principais livros de referência para pesquisadores, acadêmicos, estudantes, colecionadores e instituições.

Entre as publicações e compilações mais recentes, aparecem: *Great Stalinist Photographic Books* (2007), de Mikhail Karasik, Alexei Morozov e Alexander Shopkov, publicado pela editora Kontakt-Kultura, dedicado aos fotolivros soviéticos dos anos 1930-1940, feitos durante o stalinismo, e que se tornaram "verdadeiras relíquias"⁹⁸; *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s* (2007), uma seleção de fotolivros japoneses, de Rayüichi Kaneko e Ivan Vartanian, publicado pela Aperture Publishing House; *The Soviet Photobook 1920-1941* (2015), publicado pela Steidl, de Mikhail Karasik, e editado por Manfred Heiting; *The Japanese Photobook 1912-1990* (2017), de Kaneko Ryuichi e Manfred Heiting, publicado pela Steidl; *El Fotolibro Latinoamericano* (2011), de Horacio Fernández, publicado pela RM Verlag, que inclui cento e cinquenta obras "que revelam a contribuição que a América Latina deu à história do fotolivro, bem como alguns dos segredos mais bem guardados da história da fotografia".⁹⁹ Este último é uma seleção dos trabalhos publicados desde 1920 até o presente, e é considerado a melhor documentação já realizada da história do fotolivro latino-americano. Do mesmo autor, Horacio Fernández, *Fotos y libros. España 1905-1977* (2014) é título de uma exposição, e livro de mesmo nome. Trata-se de um estudo sobre os fotolivros publicados na Espanha durante o século XX, do acervo do Museu Reina Sofia. *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards* (2012), de Frits Giertsberg e Rik Suermondt, publicado pela Aperture, é um volume, holandês, reconhecido por sua abordagem

⁹⁸ <<https://store.artlebedev.com/books/art/great-stalinist-photographic-books/>>.

⁹⁹ <<https://www.amazon.com.br/El-Fotolibro-Latinoamericano-Horacio-Fernandez/dp/8415118023>>.

colaborativa entre fotógrafos e designers. O livro apresenta cem projetos de fotolivros históricos contemporâneos, além de textos de muitos autores sobre sua história.¹⁰⁰ *The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present* (2015), de Wassink Lundgren, Gu Zheng, Raymond Lum, Ruben Lundgren, Stephanie Tung, Gerry Badger, e Martin Parr, foi publicado pela Aperture. O volume é baseado em uma coleção compilada por Martin Parr e a equipe de fotógrafos holandeses de Pequim e Londres, coordenada por Wassink Lundgren. A seleção inclui volumes publicados entre 1900 e fotógrafos contemporâneos chineses. *CLAP! Contemporary Latin American Photobooks 2000-2016* (2017), organizado por Olga Yatskevich, Russet Lederman, Matthew Carson e Michael Lang, foi publicado pela 10x10 Photobooks.¹⁰¹ *The Mexico City* (2019), publicado pela Aperture, apresenta fotógrafos e escritores mexicanos e latino-americanos - jovens e veteranos.

Essa lista não é, evidentemente, exaustiva. Ela fornece ao leitor apenas uma mostra, pequena, do prestígio adquirido pelo fenômeno, na última década.

3.4 Fotolivro — Festivais, feiras, exposições

Além das publicações históricas e especializadas, feiras, festivais, exposições, e oficinas de produção acontecem em todo o mundo. Os museus mais tradicionais passaram a dedicar grande atenção a fotolivros e correlatos. Instituições como *Tate Modern*, de Londres, *The Museum of Fine Arts*, em Houston, *MoMa*, em Nova Iorque, *Reina Sofía*, em Madri, Instituto Moreira Salles, no Brasil, obtiveram, com grande repercussão, vastas coleções de fotolivros. Em Colônia, na Alemanha, foi fundado em 2014 o *Photobook Museum*, primeiro museu exclusivamente dedicado ao fotolivro.

Um festival de fotografia que não conta com uma seção dedicada a fotolivros tornou-se praticamente inconcebível. Boa parte dos eventos dedica, ao menos, um segmento de sua organização ao fotolivro. Sobre festivais e feiras,

¹⁰⁰ <<https://www.amazon.co.uk/Dutch-Photobook-Thematic-Selection-Onwards/dp/1597112003>>.

¹⁰¹ <<https://photobookjournal.com/2017/08/15/clap-contemporary-latin-american-photobooks/>>.

alguns dos mais conhecidos incluem: *Athens Art Book Fair*,¹⁰² fundada em 2019, que é uma feira de livros que acontece anualmente na Grécia (Atenas); *Atlanta Celebrates Photography*,¹⁰³ o maior festival anual de fotografia voltado para esta comunidade nos Estados Unidos (Atlanta); *Baphoto*,¹⁰⁴ ou *Buenos Aires Photo*, fundada em 2005, é a mais importante feira de arte especializada em fotografia da América Latina; *Brooklyn Art Book Fair*,¹⁰⁵ feira anual fundada em 2007, é organizada pela *Endless Editions*. *Brooklyn Book Festival*¹⁰⁶ é o maior festival literário gratuito de Nova York. Lançado em 2006, conecta leitores, autores e editoras locais, nacionais e internacionais. *Kyiv Photo Book International Festival*,¹⁰⁷ é uma feira de fotolivros de editoras ucranianas e estrangeiras e livrarias especializadas. O evento é recente, fundado em 2019, e acontece em Kiev. *Feira do Livro de Fotografia de Lisboa*,¹⁰⁸ evento anual, foi criado em 2015, e reúne autores, editores independentes e livreiros especializados em publicações fotográficas, fotolivros e fotozines. *Photobook Festival Kassel*,¹⁰⁹ fundado em 2008, em Kassel, é o primeiro festival dedicado ao fotolivro do mundo. *Fiebre Photobook Festival*,¹¹⁰ foi o primeiro e é o único festival espanhol destinado, especificamente, a fotolivros. Criado em 2012, ele acontece anualmente na cidade de Madrid. *Paris Photo*,¹¹¹ fundada em 1997, em Paris, é a maior feira internacional de arte dedicada à fotografia; *Paris Vintage Photobook*,¹¹² criada em 2017, também em Paris, é uma feira destinada exclusivamente a fotolivros *vintage*, obras raras e esgotadas; ainda na França, em Arles, *Les Rencontres de Arles*,¹¹³ é um festival anual de fotografia fundado em 1970 pelo fotógrafo Arles Lucien Clergue, o escritor Michel Tournier e o historiador Jean-Maurice Rouquette. *Vienna Art Book Fair*¹¹⁴ foi criada em 2019, em Viena, destinada a

¹⁰² Site do evento <<https://athensartbookfair.gr>>.

¹⁰³ Site do evento <<https://acpinfo.org>>.

¹⁰⁴ Site do evento <<https://www.buenosairesphoto.com>>.

¹⁰⁵ Site do evento <<https://www.bkabf.info>>.

¹⁰⁶ Site do evento <<https://brooklynbookfestival.org>>.

¹⁰⁷ Site do evento <<http://kyivphotobook.com/sep2019/eng/>>.

¹⁰⁸ Página do evento <<https://www.facebook.com/LisbonPhotobookFair/>>.

¹⁰⁹ Site do evento <<https://fotobookfestival.org>>.

¹¹⁰ Plataforma do evento <<https://fiebrephotobook.com>>.

¹¹¹ Site do evento <<https://www.parisphoto.com/en-gb/fair/>>.

¹¹² Site do evento <<https://www.paris-vintage-photobook.com>>.

¹¹³ Site do evento <<https://www.rencontres-arles.com>>.

¹¹⁴ Site do evento <<https://viennaartbookfair.com>>.

livros de artista e fotolivros. *FotoFest*,¹¹⁵ criado em 1986, é o primeiro e mais antigo festival de fotografia dos Estados Unidos, com sede em Houston, Texas, é considerado um dos principais festivais de fotografia do mundo. *Frankfurt Book Fair*¹¹⁶ é a maior e mais antiga feira de livros do mundo, realizada em Frankfurt, onde é conhecida como *Frankfurter Buchmesse*. Com uma história de quinhentos anos, a feira¹¹⁷ atualmente conta com mais de sete mil expositores de cem países e mais de duzentos e oitenta mil visitantes, por edição.

Algumas organizações também dedicam editais e prêmios a fotolivros. *Baxter St. at the Camera Club of New York*¹¹⁸ é uma das organizações artísticas mais antigas de Nova York, fundada em 1884 como *The Camera Club of New York*. A organização, desde 2014, apoia e promove os diálogos em torno do meio e da prática da fotografia, com uma programação que inclui exposições, séries de conversas, além de programas de residência artística. É também sede da feira *Zine & Photo Book Fair*, destinada a fotolivros e zines, fundada em 2010. *Center Photographic Book Fair*¹¹⁹ é uma organização sem fins lucrativos fundada em 1994 que, por meio de editais, programas, prêmios e subsídios, apoia projetos de fotógrafos e artistas.

No Brasil, estão entre os eventos mais conhecidos: *Festival Internacional de Fotografia*, do projeto *Paraty em Foco*, que teve sua primeira edição em 2005; *FestFoto* de Porto Alegre, com início em 2007; *Feira Tijuana*, primeira feira de publicações e livros de artista organizada no Brasil, criada em 2009; *Festival de Fotografia de Tiradentes* do projeto *Foto em Pauta*, com início em 2011; *Foto MIS*, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, criado em 2012; *Foto Feira Cavalete*, criado em 2012; *Feira Plana*, o principal evento itinerante de publicações independentes da América Latina, com início em 2013; *Valongo Festival Internacional da Imagem*,¹²⁰ com início em 2016; entre outros.

¹¹⁵ Site do evento <<http://fotofest.org>>.

¹¹⁶ Site do evento <<https://www.buchmesse.de/en>>.

¹¹⁷ Sobre a história da feira <<https://www.thebalancecareers.com/frankfurt-book-fair-2800145>>.

¹¹⁸ Site <<https://mailchi.mp/cameraclubny/9thannualzineandphotobookfair?e=aaa11cdd06>>.

¹¹⁹ Site da organização <<https://visitcenter.org>>.

¹²⁰ Site do evento <<https://valongo.com>>.

O fato é que fotolivro possui, hoje, um prestígio institucional que desconhecia, há algumas décadas. Este é o caso do fotolivro de literatura, sobre o qual falaremos mais na próxima seção.

3.5 Fotolivro de literatura

O fotolivro de literatura resulta de um tipo de experimentação que, em geral, sofre decisivamente a ação (integração, determinação, restrição, influência) do sistema ou processo verbal (poesia ou prosa) e do sistema ou processo fotográfico. O que observamos, pode ser tratado como um incremento considerável de complexidade, construtiva e interpretativa, relacionada à "combinação", ou ao "acoplamento", desses dois sistemas ou processos, reconhecidos como distintos. Como afirmamos, ainda no início deste capítulo, podemos abordar o fotolivro como um subcampo do campo de pesquisa Livro de Artista. Ele pode ser considerado um conjunto ainda mais específico, parte deste subcampo (ver figura 3.17 abaixo). Nesta pesquisa, este fenômeno intermediário (fotográfico-literário) destaca-se por uma propriedade que, para nós, parece caracterizá-lo de maneira mais notável – co-localização palavra-imagem.

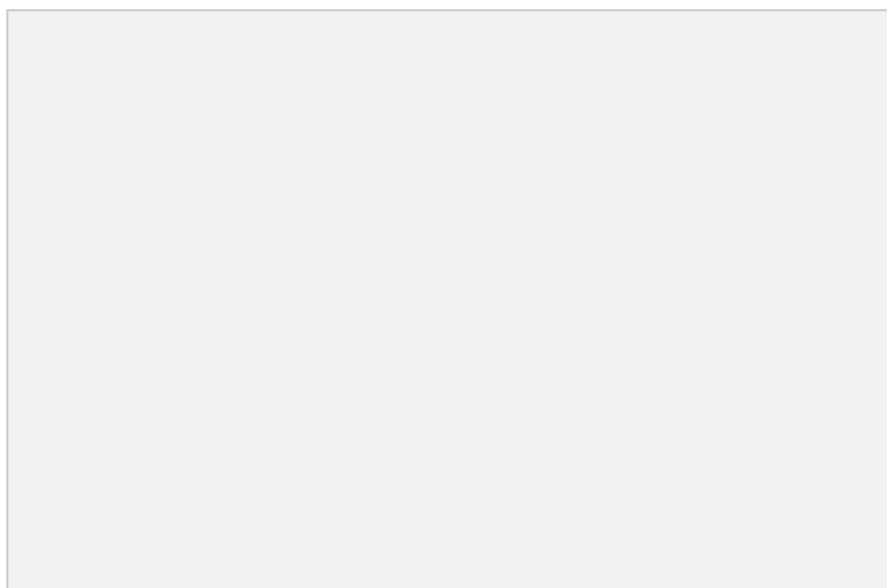


Figura 3.17: Este diagrama situa o Fotolivro de Literatura na intersecção das áreas de pesquisa: Livro de artista, Literatura e Fotografia. Trata-se de um fenômeno híbrido, expandido; logo, as grandes áreas funcionam como campos de atuação, nos quais o fenômeno é encontrado.

Segundo Ansón (2010, p. 265, T.A.), "uma importante atenção tem sido dada às ligações relevantes que existem entre a literatura e as artes visuais".¹²¹ Para Schøllhammer (2002, p. 20), este "campo de trabalho comparativo [dedicado ao estudo da relação entre texto e imagem, ou representação visual e literatura] parece ser, hoje, de renovado interesse para os estudos literários", já que "a principal dimensão híbrida, na prosa da década de 1980, é resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade e a produção da mídia em geral" (Schøllhammer, 2009, p. 31). Contudo, como argumenta Ansón, o campo é restrito a domínios específicos, com trabalhos que "se dedicam a investigar os contatos e influências entre a literatura e a pintura e, mais recentemente, entre a literatura e o cinema" (Ansón, 2010, p. 265, T.A.).¹²² Figueiredo concorda com Ansón quando afirma que, embora a literatura não tenha ficado "imune aos contínuos entrecruzamentos entre diferentes áreas da produção cultural" (Figueiredo, 2017, p. 29), tal questão não tem mobilizado os estudiosos da literatura – "são os teóricos das áreas das Artes Plásticas, da História Cultural e da Comunicação que têm apresentado uma reflexão mais sistemática sobre as distensões da escrita e as interseções da literatura com os demais campos artísticos" (Figueiredo, 2017, p. 29). Ansón define como "negligência intelectual" o fato de pesquisadores ignorarem, quase completamente, "a presença influente que a fotografia teve na criação literária desde o próprio surgimento do daguerreótipo em meados do século XIX até os dias atuais" (Ansón, 2010, p. 265, T.A.).¹²³ Para Brunet (2009, p. 88, T.A.), a "negligência" se deve ao não reconhecimento da fotografia como fenômeno artístico, sendo relegada, desde sua invenção, à uma função histórica meramente documental – "o fotógrafo do século

¹²¹ "En el ámbito de los estudios interdisciplinares se ha prestado una atención relevante a los vínculos importantes que existen entre la literatura y las artes visuales" (Ansón, 2010, p. 265).

¹²² "Numerosos son los trabajos dedicados a investigar los contactos e influencias entre literatura y pintura, y más recientemente entre literatura y cine. La bibliografía crítica de que disponemos sobre estos dos temas es abundante y el interés que ha suscitado entre investigadores está extendido y reconocido, sin que ya nadie hoy ponga en duda ni el interés ni la importancia de los intercambios e influencias entre los lenguajes literario y visual, restringido fundamentalmente, como señalo, a dominio de la pintura y el cine" (Ansón, 2010, p. 265).

¹²³ "No sucede lo mismo en lo que concierne a la presencia influyente que la fotografía ha tenido en la creación literaria desde la irrupción misma del daguerrotipo a mediados del siglo XIX hasta nuestros días. Existen razones que explican pero no justifican lo que podríamos definir como una negligencia intelectual" (Ansón, 2010, p. 265).

XIX não era, em geral, muito escritor, muito menos um escritor de literatura; a fotografia geralmente não era considerada como tendo muito a ver com a imaginação, muito menos com a imaginação de uma pessoa".¹²⁴ Contudo, para Ansón, não é possível desvincular a importância mútua entre produção literária e fotografia. Não é possível analisar "a narrativa moderna" desconsiderando as "mutações que a fotografia introduziu no mundo da arte e da literatura" (Ansón, 2010, p. 266, T.A.).¹²⁵

Não é possível explicar o movimento naturalista [por exemplo] sem fazer uso da imagem fotográfica, quando Zola, em seu *Romance Experimental* (1880), compara manifestamente a obra do romancista com a precisão meticulosa e sua capacidade de refletir objetivamente a realidade que ele oferece, o daguerreótipo. A fotografia do interior do corpo humano desempenha um papel fundamental em *The Magic Mountain* (1924), de Thomas Mann, assim como diferentes manifestações fotográficas no monumental álbum de família de Proust, *In Search of Lost Time* (1913-1927). (Ansón, 2010, p. 266, T.A.)¹²⁶

Süssekind afirma, sobre as transformações ocorridas na "mentalidade coletiva" com o "estreitamento de contatos entre literatura e *media*, que "cada novo *medium* transforma a mentalidade coletiva, imprimindo-se no relacionamento das pessoas com seus corpos, consciência e ações" (Süssekind, 1987, p. 26). Para Süssekind, "a entrada quase simultânea de diversos aparelhos (cinematógrafo, gramofone, fonógrafo) e transformações técnicas (da litografia à fotografia) indica significativa alteração nos comportamentos e na percepção dos que passaram a conviver cotidianamente com tais artefatos" (Süssekind, 1987, p. 26). A autora sugere um tratamento da história da literatura "que leve em conta suas relações com uma história dos meios e formas de comunicação, cujas

¹²⁴ "The nineteenth-century photographer was not, in general, much of a writer, let alone a writer of literature; photography was usually not considered to have much to do with imagination, let alone the imagination of oneself" (Brunet, 2009, p. 88).

¹²⁵ "Buena parte de los aspectos que caracterizan la forma y el fondo de la narrativa moderna, entendiendo que la modernidad literaria empieza en el último cuarto del siglo XIX con la reacción de la estética simbolista y decadente en Francia ante la hegemonía del realismo, no pueden ser explicados sin tener en cuenta las mutaciones que la fotografía introdujo en el mundo del arte y de la literatura" (Ansón, 2010, p. 266).

¹²⁶ "Otro tanto sucede con la literatura. No es posible explicar el movimiento naturalista sin echar mano de la imagen fotográfica, cuando de forma manifiesta Zola en su *Novela experimental* (1880) compara el trabajo del novelista con la precisión minuciosa y su capacidad para reflejar la realidad de manera objetiva que ofrece el daguerrotipo. La fotografía del interior del cuerpo humano desempeña un papel clave en *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann, al igual que diferentes manifestaciones fotográficas en el monumental álbum de familia que es *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) de Proust" (Ansón, 2010, p. 266).

inovações e transformações afetam tanto a consciência de autores e leitores quanto às formas e representações literárias propriamente ditas" (Süssekind, 1987, p. 26).

De acordo com Schøllhammer e Olinto (2005, p. 9), é inevitável uma revisão relacionada à "mistura" entre a literatura e as outras artes, e consequências metodológicas – "não parece mais possível isolar a obra literária de sua inserção numa rede complexa de significação cultural predominantemente visual". Ainda mais radicalmente, para Schøllhammer, uma análise da relação entre literatura e imagem não pode se limitar a uma análise do "diálogo" da obra literária com a obra visual, "mas deve ser vista na perspectiva mais ampla dos estudos das visibilidades, da cultura visual e do desenvolvimento tecnológico de novas formas de representação visual" (2016, p. 14). Schøllhammer afirma que as mudanças ocorridas nos regimes de representação (e nas relações palavra-imagem), em novas etapas de transformação técnico-científica, não são novas.

A literatura sempre dialogou com as artes plásticas (...), mas atualmente assistimos uma evolução tecnológica dos meios modernos de comunicação visual na fotografia, no cinema, na televisão, na publicidade e nas realidades virtuais que redefine o papel do livro e da leitura (Schøllhammer, 2002, p. 21).

Segundo Martoni (2020, p. 40), o aumento significativo da produção de obras literárias "fortemente marcadas pela inclusão de fotografias, pela colagem de documentos e pela manipulação tipográfica, dentre outras operações realizadas nos níveis textuais, paratextuais e perigráficos" é fator determinante que exige o "reexame das categorias tradicionais que empregamos na análise da própria literatura, como autor, livro, poesia, gênero literário e, até mesmo, literatura (Martoni, 2020, p. 40). Moritz não parece muito otimista, sobre a eficácia de qualquer categorização, quando afirma que "provavelmente existem tantas relações entre texto e imagem quanto livros que as empregam" (Moritz, 2021, prelo, T.A.).¹²⁷ Para ele, "a relação entre texto e imagem é tão antiga quanto escrever desenhando, [...] os fotolivros que lidam com o texto são apenas casos

¹²⁷ "My opinion is that there are probably as many relations between text and image as there are books that employ them" (Moritz, 2021, prelo)

especiais de um padrão mais antigo" (Moritz, 2021, prelo, T.A.).¹²⁸ O fenômeno não parece, portanto, extraordinário.

Poucos fotolivros funcionam completamente sem texto. *Common Sense* (1999), de Martin Parr, por exemplo, contém muitas imagens com texto dentro (ou sobre): pôsteres, outdoors, etiquetas de preços e até tatuagens são usados para comunicar o texto, por meio do registro fotográfico.¹²⁹

Figueiredo, ao considerar o fenômeno "da expansão dos limites de cada campo artístico" (2017, p. 28), propõe o termo "literatura expandida". É de Rosalind Krauss o pioneirismo do termo "expandido" para caracterizar fenômenos intermediários. Krauss, no final da década de 1970, publica o artigo *A escultura no campo expandido*,¹³⁰ e usa "campo expandido" para explicar "o que teria acontecido na escultura contemporânea a partir das experiências do minimalismo americano na década anterior" (Giordano, 2019, p. 3, T.A.).¹³¹ Segundo Machado (2008, p. 67), a ideia de expansão "germinou" nas últimas décadas – "em certo sentido, todos os meios e artes entraram num processo de expansão, como se os círculos definidores de todas as artes e meios ameaçassem se fundir num único círculo do tamanho do campo inteiro da cultura". Para Machado (2008, p. 69), "em lugar de pensar os meios individualmente, a atenção se dirige para as passagens que se operam entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as mídias digitais". Brizuela (2014, p. 31) é outra autora interessada numa explicação do fenômeno fotográfico-literário como "expansão da literatura" – "o que acontece quando a literatura toca a fotografia? A literatura move-se para uma prática conceitual, abre-se para o mundo, para aquilo que não era antes parte dos materiais do meio literário" (Brizuela, 2014, p. 31). Brizuela sugere a necessidade da "crítica pensar novos termos" (2014, p. 83), a partir do aparecimento de novas

¹²⁸ "What I want to say is that the relation of text and image is as old as writing drawing, and that photobooks that play with text are just special cases of an ancient pattern" (Moritz, 2021, prelo).

¹²⁹ "Very few photobooks work completely without text. And those that do, such as *Common Sense* (1999), by Martin Parr, contain quite a lot of images with text in (or on) them: posters, billboards, price tags, even tattoos are used to communicate text, through an photographic record of it" (Moritz, 2021, prelo).

¹³⁰ Originalmente o artigo de Rosalind Krauss foi publicado na revista *October* número 8, em 1979. O texto, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, também aparece em *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, 1984.

¹³¹ "Como se sabe, el concepto de "campo expandido" fue acuñado por Rosalind Krauss, a fines de los años 70, para dar cuenta de lo que habría ocurrido en la escultura contemporánea a partir de las experiencias del minimalismo estadounidense en la década anterior" (Giordano, 2019, p. 3).

e diversas "obras híbridas em que fotografias e textos compartilham um espaço comum, o livro" (Brizuela, 2014, p. 83). A autora também sugere "obra conceitual" e "literatura fora de si" – "outro possível seria o de uma obra aberta" (Brizuela, 2014, p. 83).

Michael Nott adota outro termo – fotopoesia¹³² (Nott, 2018, p. 6). Ele afirma ter elaborado um mapa das interseções e sobreposições entre as histórias do livro, da fotografia e da fotopoesia, das relações entre representação visual e verbal, "o primeiro relato crítico da fotopoesia" (2018, p. 7). Trata-se de um trabalho muito cuidadoso, sem precedentes. O autor inicia seu trabalho com uma provocação – "o que é o fenômeno fotopoesia? Ele [o termo] é de tal modo original que o *Oxford English Dictionary* não registra definições de 'fotopoesia' ou 'fotopoema', ou termos comparáveis, como 'fotoverso'" (Nott, 2018, p. 2, T.A.).¹³³ Sobre seu surgimento, Nott relata que "o primeiro uso da palavra 'fotopoema' ocorre em *Photopoems: A Group of Interpretations through Photographs* (1936), fotografado e compilado por Constance Phillips" (Nott, 2018, p. 2, T.A.).¹³⁴ Mas, como o próprio pesquisador menciona, o fenômeno é muito anterior – "pares de poemas e fotografias em forma de livro já existiam há quase um século antes dos fotopoemas, embora a antologia de Phillips seja importante por sugerir que a forma merecia ser reconhecida e receber um nome distinto" (Nott, 2018, p. 2, T.A.).¹³⁵ Na França, o termo designava a mesma operação – "em seu artigo sobre *Facile* (1935), de Paul Éluard e Man Ray, Nicole Boulestreau inventou o termo *fotopoème* para descrever o fino volume que combina os poemas de Éluard e as fotografias de Man Ray" (Nott, 2018, p. 2, T.A.) (ver figura 3.18, abaixo).¹³⁶

¹³² Nesta tese, usaremos o termo em inglês *photopoetry* ou sua versão traduzida *fotopoesia*.

¹³³ "What is photopoetry? Its neglect is such that the Oxford English Dictionary records no definitions of 'photopoetry' or 'photopoem', or comparable terms such as 'photoetry' or 'photoverse'" (Nott, 2018, p. 2).

¹³⁴ "Such terms do exist, however, and the first use of the word 'photopoem' occurs in *Photopoems: A Group of Interpretations through Photographs* (1936), photographed and compiled by Constance Phillips" (Nott, 2018, p. 2).

¹³⁵ "Pairings of poems and photographs in book form had existed for almost a century prior to *Photopoems*, though Phillips's anthology is important for its suggestion that the form deserved to be recognised and given a distinct name" (Nott, 2018, p. 2).

¹³⁶ "In her article on Paul Éluard and Man Ray's *Facile* (1935), Nicole Boulestreau invented the term *photopoème* to describe the slim volume combining Éluard's poems and Man Ray's photographs" (Nott, 2018, p. 2).

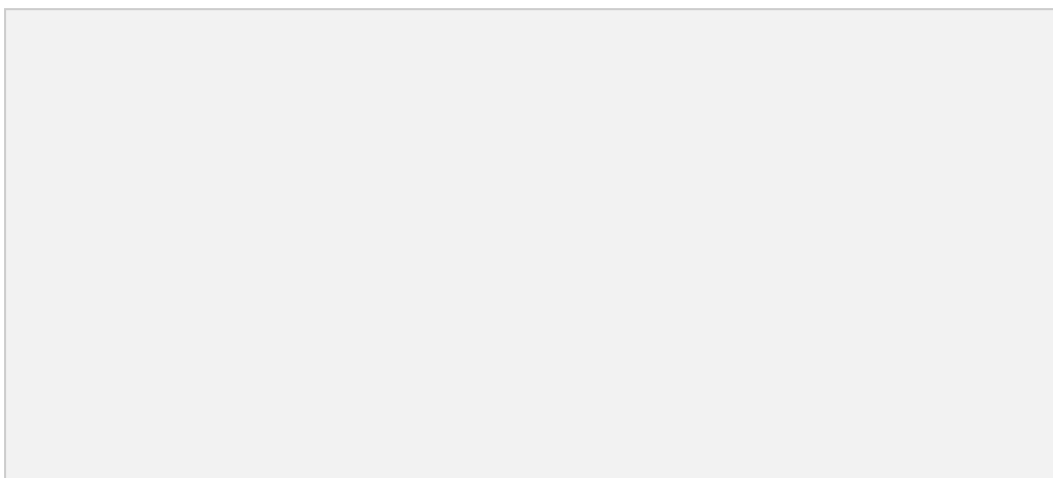


Figura 3.18: *Facile* (1935), poemas de Paul Éluard e as fotografias de Man Ray

Segundo Boulestreau, em *Facile*, "o significado progride de acordo com a reciprocidade da escrita e das figuras: a leitura se entrelaça por meio de recortes alternados do significante em texto e imagem" (Nott, 2018, p. 2, T.A.).¹³⁷

Um dos aspectos importantes do trabalho de Nott, distinto do que fizemos aqui, é seu interesse declarado pela colaboração, irrestrita, entre poeta e fotógrafo. Para o autor, explorar "as relações entre poemas e fotografias necessariamente envolve estudar as práticas de trabalho de poetas e fotógrafos na criação de textos fotopoéticos" (Nott, 2018, p. 7, T.A.).¹³⁸ Para descrever formas conhecidas de colaboração entre ambos, Nott baseia-se em outro autor, Andy Stafford, em seu livro *Photo-texts: Contemporary French Writing of the Photographic Image* (2010). Stafford enumera três classes distintas de foto-texto – "[colaborativo, auto-colaborativo e retrospectivo] que refletem amplamente os tipos de fotopoesia" (Nott, 2018, p. 7, T.A.).¹³⁹

Nott, em sua cuidadosa pesquisa histórica, explora detalhadamente essa dinâmica, e a estabelece como critério para tratar os exemplos encontrados. Baseado nos três tipos de colaboração de Stafford, Nott propõe "uma definição generosa de fotopoesia como uma forma de foto-texto que toma, por seus

¹³⁷ "'In the photopoem,' writes Boulestreau, 'meaning progresses in accordance with the reciprocity of writing and figures: reading becomes interwoven through alternating restitchings of the signifier into text and image'" (Nott, 2018, p. 2).

¹³⁸ "Exploring relationships between poems and photographs necessarily involves studying the working practices of poets and photographers in the creation of photopoetic texts" (Nott, 2018, p. 7)

¹³⁹ "Stafford identifies 'three distinct types of photo-text' [collaborative, self-collaborative, and retrospective] that broadly mirror the types of photopoetry" (Nott, 2018, p. 7)

componentes principais, poesia e fotografia" (Nott, 2018, p. 3, T.A.).¹⁴⁰ Para Nott, a colaboração entre poeta e fotógrafo pode ser "retrospectiva ou colaborativa; ou, ocasionalmente, um único poeta-fotógrafo ou fotógrafo-poeta. Poemas ou fotografias podem preceder o outro ou ser concebidos em conjunto em torno de um tópico ou tema central" (Nott, 2018, p. 3, T.A.).¹⁴¹ (ver Figura 3.19)

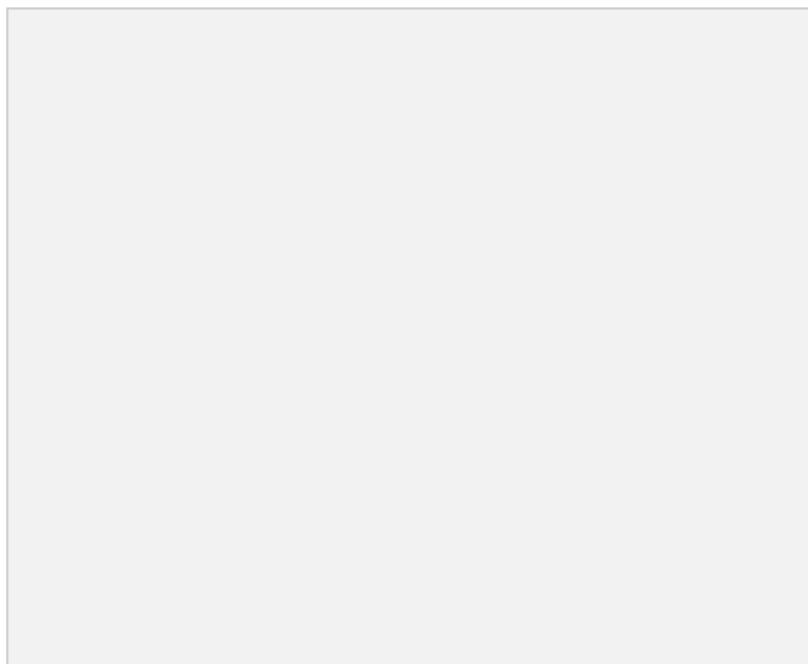


Figura 3.19: Diagrama das três classes elaboradas por Stafford (2010) e adotadas por Nott (2018). Na imagem, a letra A refere-se a precedência do texto sobre a foto, B a precedência da foto sobre o texto, e C a concepção conjunta texto-foto.

A única exigência estabelecida na delimitação da pesquisa de Nott é a "interação de poema e fotografia" (Nott, 2018, p. 3, T.A.).¹⁴² Nada é excluído de sua abordagem – "os trabalhos fotopoéticos incluem álbuns de fotos, *scrapbooks*, impressões combinadas com extratos de versos como legendas, caixas de artistas, exposições de museus e galerias e sequências estereográficas (Nott, 2018, p. 3, T.A.).¹⁴³ Nott também não estabelece restrições quanto ao formato – "poemas e

¹⁴⁰ "With these discussions in mind, I propose a generous definition of photopoetry as a form of photo-text that takes, for its primary components, poetry and photography" (Nott, 2018, p. 3)

¹⁴¹ "It is the product of some form of working practice between poet and photographer, be it retrospective or collaborative; or, on occasion, a sole poet-photographer or photographer-poet. Poems or photographs may precede the other, or be conceived in conjunction around a central topic or theme" (Nott, 2018, p. 3)

¹⁴² "That poem and photograph interact is my sole demand" (Nott, 2018, p. 3)

¹⁴³ "Format, too, is no prompt for exclusion: photopoetic works include photobooks, scrapbooks, combination prints with verse extracts as captions, artist's boxes, museum and gallery exhibitions, and stereographic sequences" (Nott, 2018, p. 3)

fotografias podem formar sequências separadas e discretas; ser entrelaçados ao longo do trabalho em pares ou seções; ou estar na forma de colagens ou montagens" (Nott, 2018, p. 3, T.A.).¹⁴⁴ Ele também não cria restrições sobre o processo e estilo fotográficos – "não faço exclusões com base no processo fotográfico (calótipo, fotogravura, jato de tinta), ou estilo (belas artes, documentário)" (Nott, 2018, p. 3, T.A.)¹⁴⁵, ou ainda sobre subgêneros poéticos praticados – "diversas formas e estilos de poesia, de longos poemas narrativos e traduções para sonetos e haikus; do metro ao verso livre e vice-versa" (Nott, 2018, p. 3, T.A.).¹⁴⁶ Qualquer relação entre poesia e fotografia é tomada em consideração.¹⁴⁷ Como mencionamos, seu principal interesse concentra-se na dinâmica colaborativa entre poeta e fotógrafo, "como e por que poetas e fotógrafos trabalham juntos" (Nott, 2018, p. 2, T.A.),¹⁴⁸ e "como diferentes práticas de trabalho entre poetas e fotógrafos informam e afetam as relações resultantes entre poema e fotografia" (Nott, 2018, p. 2, T.A.).¹⁴⁹ Para o autor, "as

¹⁴⁴ "I make no demands on the arrangement of poetry and photography in the photopoetic work: poems and photographs may form separate, discrete sequences; be entwined throughout the work in pairings or sections; or be in the form of collages or montages" (Nott, 2018, p. 3)

¹⁴⁵ "Likewise, I make no exclusions on the basis of photographic process (e.g. collotype, photogravure, inkjet)" (Nott, 2018, p. 3)

¹⁴⁶ "Likewise, I make no exclusions on the basis of photographic process (e.g. collotype, photogravure, inkjet) or style (e.g. fine art, documentary, snapshot), nor poetic form or school: this study engages with diverse forms and styles of poetry, from long narrative poems and translations to sonnets and haiku; from metre to free verse and back again" (Nott, 2018, p. 3)

¹⁴⁷ Nesta pesquisa, como Nott, nós também não fazemos distinção sobre o processo fotográfico envolvido, nem sobre o tipo de texto verbal encontrado (prosa ou poesia). Nosso interesse está na relação entre texto verbal e fotografia. Sabemos como métodos fotográficos foram criados ao longo das décadas, como técnicas de registro em papel foram incrementadas, possibilitando o aumento de obras e número de impressões. – "o desenvolvimento do sistema de meio-tom [por exemplo], no final do século, permitiu que as fotografias fossem reproduzidas foto-mecanicamente (em tom contínuo e sem serem manualmente transformadas em gravuras) ao mesmo tempo e na mesma página do texto, através do mesmo método de impressão. Isso fomentou uma relação mais estreita entre fotografias e textos, pois agora eles interagiam no mesmo pé e podiam se aninhar na mesma página, em vez de serem separados pelo abismo cultural e técnico da chapa e da tipografia. Também facilitou a impressão de mais de uma imagem na mesma página, para que o verso e a frente de duas páginas fossem combinados em uma 'página dupla' de texto e imagens ou para uma fotografia 'sangrar' através da sarjeta" (Di Bello, Zamir, 2012, p. 8-9, T.A.).

¹⁴⁸ "This is a book about how and why poets and photographers work together" (Nott, 2018, p. 2).

¹⁴⁹ "This is a book about how and why poets and photographers work together. The aim of the study is to demonstrate how the relationship between poem and photograph has always been one of disruption and serendipity, appropriation and exchange, evocation and metaphor. From the mid-nineteenth to the early twenty-first century, the book investigates how working practices between poets and photographers have changed, and situates the photopoetic medium within the contexts of economics, book history, and photo-history. In postulating the existence of 'photopoetry', I intend to examine how different working practices between poets and photographers inform and affect the resultant relationships between poem and photograph" (Nott, 2018, p. 2)

fotografias não ilustram os poemas: a colaboração inverte a estética típica da ilustração fotográfica" (Nott, 2016, p. 266, T.A.).¹⁵⁰

Nott, ao propor o termo "fotopoesia" como "uma forma distinta de foto-literatura" (Nott, 2018, p. 4, T.A.),¹⁵¹ depois de uma revisão histórica das abordagens do fenómeno, delimita o espaço de discussão do fotolivro de literatura como um gênero literário, sugestão ainda não explorada. Mas, "o que são gêneros e qual é seu papel?" (Culler, 1999, p. 75). Essa questão é mais arriscada, envolve uma exploração que não poderemos fazer aqui, e pode ter muitas consequências. Para abordá-la, é necessário um trabalho mais detalhado em teoria da literatura, e teoria, ou estética, da recepção, que não está em nosso foco. Um desenvolvimento deste tópico sugere que o fotolivro de literatura é um gênero literário, e explora as muitas implicações que podem surgir dessa afirmação. Por enquanto, nos dedicamos a um aspecto bastante restrito dos gêneros, aquele chamado por estudiosos e especialistas de "horizonte de expectativas".¹⁵²

Jauss, um de seus elaboradores e "um dos mais inflexíveis críticos da estética da recepção e grande responsável pela divulgação da expressão [horizonte de expectativas] nas décadas de 1970 e 1980" (Ceia, 2009), afirma que trata-se de um "impulsor da interpretação".¹⁵³

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, num vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações,

¹⁵⁰ "The photographs, then, do not illustrate the poems at all: the collaboration inverts the typical aesthetic of photographic illustration" (Nott, 2016, p. 266)

¹⁵¹ "What, then, are the advantages of considering photopoetry as a distinct form of photo-literature? What does poetry bring to photography that prose, for example, does not? I would argue that, in most cases, poems and photographs function as self-contained realities" (Nott, 2018, p. 4).

¹⁵² Segundo Carlos Ceia, em *E-dicionário de Termos Literários*, a expressão "horizonte de expectativas" é de origem alemã e provém da fenomenologia de Husserl e da hermenêutica de Gadamer – "Nesta perspectiva, o horizonte é, basicamente, o modo como nos situamos e apreendemos o mundo a partir de um ponto de vista subjectivo; o horizonte de expectativas é uma característica fundamental de todas as situações interpretativas, dizendo respeito a uma espécie de fatalismo que acompanhará qualquer ponto de vista face à visão que temos do mundo: quando interpretamos, possuímos já um conjunto de crenças, de princípios assimilados e ideias aprendidas que limitam desde logo a liberdade total do acto interpretativo; por outras palavras, quando lemos um texto literário, o nosso horizonte de expectativas actua como a nossa memória literária feita de todas as leituras e aquisições culturais realizadas desde sempre" <<https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/horizonte-de-expectativas-erwartungshorizont/>>.

¹⁵³ Segundo Ceia (2009), em *E-dicionário de Termos Literários*, "Hans Robert Jauss, discípulo da hermenêutica de Gadamer, no seu ensaio nuclear, *A Literatura como Provocação* (1970), procurou ultrapassar os dogmas marxistas e formalistas que não privilegiam o leitor no ato interpretativo do texto literário e reforçou o conceito de horizonte de expectativas como impulsor da interpretação" <<https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/horizonte-de-expectativas-erwartungshorizont/>>.

sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início, expectativas a respeito do "meio e do fim" da obra que, com o decorrer da leitura, podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras de jogo relativamente ao gênero ou ao tipo de texto. (Jauss, 1993, p. 66-67)

Para Culler, e isso nos interessa aqui, os gêneros literários são um "conjunto de convenções e expectativas" (1999, p. 75). Para o autor, ao saber que "estamos ou não lendo uma história policial ou uma aventura amorosa, um poema lírico ou uma tragédia, ficamos à espreita de coisas diferentes e fazemos suposições sobre o que será significativo" (Culler, 1999, p. 75). Uma característica importante em um gênero pode não passar de mero "detalhe circunstancial sem importância" em outro gênero – "lendo uma história policial, procuramos pistas de uma maneira que não fazemos quando estamos lendo uma tragédia" (Culler, 1999, p. 75). Uma definição de gênero literário atua, ao menos, em duas dimensões que relacionam, de um lado, a obra, e de outro, o leitor: "termos como épica e romance são simplesmente maneiras convenientes de classificar as obras com base em semelhanças grosseiras ou eles têm funções para os leitores e escritores?" (Culler, 1999, p. 75). Relacionado à obra, o gênero é definido como uma coleção de propriedades e estruturas análogas encontradas em um certo conjunto de realizações, que chamamos de "épico", "lírico", "dramático", etc. O que encontramos, e reconhecemos, se distribui em diversos níveis de descrição.

No gênero épico, a fala do poeta, que se expressa em seu próprio nome, alterna-se com os diálogos entre as personagens, constituindo-se em uma conjugação de duas outras técnicas (dramática e lírica). Em relação ao gênero lírico, esse se centra na fala do poeta que veicula suas próprias idéias e emoções. Esse gênero tende a absorver o ditirambo, a ode, o hino, a epigrama e a écloga – derivações líricas. (Bastazin, 2006, p. 4)

Relacionado ao leitor, "a história que se pode contar a respeito de uma dada obra depende do que os teóricos chamam de 'horizonte de expectativas' do leitor" (Culler, 1999, p. 66) e depende, portanto, do conjunto de "convenções e expectativas" geradas no leitor a partir de informações fornecidas sobre o gênero a que determinada obra pertence – "uma obra é interpretada como resposta a

questões postas por esse horizonte de expectativas e um leitor dos anos 1990 deste século aborda Hamlet com expectativas diferentes das de um contemporâneo de Shakespeare" (Culler, 1999, p. 66). Desse modo, "toda uma gama de fatores pode afetar os horizontes de expectativas dos leitores" (Culler, 1999, p. 66). Contextualizado, aqui (ver Figura 3.20), "componentes estruturais" associados à combinação foto-prosa/poesia determinam (e são determinados) por um "horizonte de expectativas" criado, historicamente, por reiteradas e regulares experiências com certos "componentes estruturais", desde o próprio surgimento da fotografia.

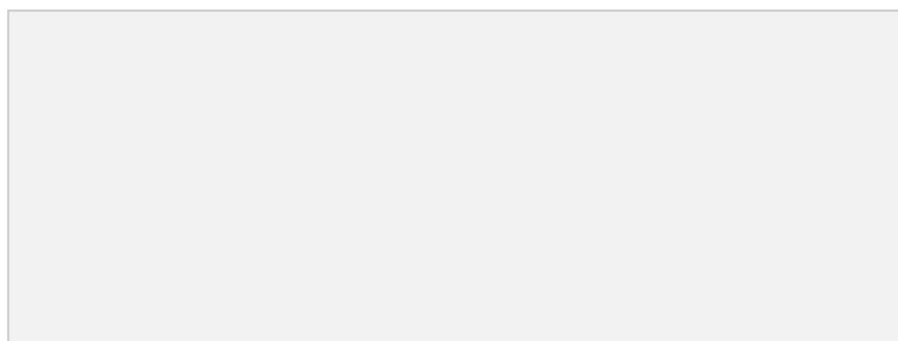


Figura 3.20: O gênero "fotolivro de literatura" constituído por um "horizonte de expectativas" do leitor que sofre influência da (e influencia a) coleção de componentes e estruturas que definem um gênero.

Um novo horizonte é criado, baseado em novas "transformações técnicas", e na incorporação de componentes estruturais recém-inaugurados. O fotolivro de literatura pode ser descrito, nesta perspectiva, como um gênero literário que atua, em relação à obra, deixando à mostra seus componentes "distintivos" – a combinação, o acoplamento, a co-localização dos sistemas verbal (poesia ou prosa) e não-verbal (fotografia) e, para o leitor, fornece as informações que atuam na organização de um horizonte.

Mas, como já afirmamos aqui, este é um tópico para futuros desenvolvimentos.

4 Teorias e modelos

Como novos modos de classificar criam, ou
eliminam possibilidades para a ação?
Ian Hacking (2009)

Iniciamos este capítulo retomando um tópico abordado na introdução deste trabalho – a proliferação de termos, e terminologias, utilizados para tratar o fotolivro de literatura. Como vimos, um dos sintomas que parece caracterizar a multiplicação de termos e noções usados para "descrever", para "explicar", ou para "analisar" a relação entre os sistemas e processos combinados (texto verbal e fotografia), e que nos parece mais sensível, está relacionado a uma certa despreocupação em exibir qualquer technicalidade teórica (e metodológica). Lemos nas descrições – "casamento estreito", "cumplicidade", "conjunto de exorcismo", "parceiras de dança", "mescla singular", "mundo próprio", "aventura perceptiva", "combinatória afinada", "aliados". Eles, ao menos em sua grande maioria, não parecem estar vinculados ao tratamento de quaisquer teorias e modelos, em quaisquer domínios. Qual o problema? De maneira objetiva, e prática, se descrições, explicações e análises não estão associadas a teorias e modelos, não é possível gerar um padrão de atividade teórica. Sem um padrão, é difícil "comparar" os exemplos examinados; pior, os exemplos não parecem interconectados. Sem modelos, vemos um agrupamento indisciplinado de explicações. Além disso, sem teorias e modelos, é praticamente impossível qualquer generalização das observações.

Quando apresentamos teorias para analisar a relação palavra-imagem, em certos fenômenos, nos filiamos a um conjunto, mais ou menos estruturado, de tradições e crenças¹⁵⁴ acadêmicas, ou artístico-acadêmicas ("mais ou menos" porque elas parecem, em alguns casos, mais estruturadas do que em outros). Esse conjunto, que aparece em análises e publicações, na forma de premissas, asserções, e resultados argumentativos, são nossas "ferramentas", aquilo que nos

¹⁵⁴ Crença, para Peirce, refere-se a uma "regra de ação", um hábito de pensamento que cria disposição para agir. A essência de uma crença é o estabelecimento de um hábito e diferentes crenças são discernidas através de modos diferentes de ação (Ver W 3: 264).

permite abordar de uma certa perspectiva os fotolivros de literatura selecionados, e que deve permitir abordar quaisquer fenômenos em que poesia (ou prosa) e fotografia estejam relacionados em livros, em que certos vínculos entre texto verbal e fotografia sejam mais notáveis. Esta é uma ponderação necessária, para não esterilizar pesquisas já feitas, nas últimas décadas, que estão em curso, e que anunciam novos desenvolvimentos.

A pesquisa pode, muitas vezes, ser descrita como uma ação, ou atividade, que tem como objetivo encontrar a solução de um problema. Esta ação baseia-se, declaradamente, em procedimentos sistemáticos (nesta tese, os procedimentos foram declarados). Modelos e teorias são considerados, como afirmamos, "ferramentas" nesse processo, utilizadas para explicar e comparar diversos tópicos da discussão. No nosso contexto, podemos afirmar, sem temor de uma grosseira simplificação, que modelos comunicam informações sobre um fenômeno no mundo real, empírico, cultural, através de certas entidades e estruturas, que podem ser representadas graficamente, como veremos. Isso nos permite abordar, e comparar, de modo controlado, certas propriedades (ou comportamentos) do fenômeno observado. Como afirmamos, as informações obtidas através dos padrões de uma análise baseada em modelos permitem transformar um conjunto de observações, que possuem aspectos comuns (por exemplo, a combinação de texto verbal e fotografia) em um fenômeno, ou um sistema, bem estruturado.

Apresentamos, nos capítulos anteriores, o que é o fotolivro de literatura, o classificamos através dos Estudos da Intermedialidade, e destacamos as principais questões que mais nos interessa abordar. Mas há outra questão importante, também metodológica – por que decidimos pelos modelos de análise semiótica (estrutural e pragmatista) para analisar a relação entre texto verbal e fotografia? Costuma-se afirmar que a semiótica é a área de pesquisa mais adequada para examinar fenômenos que exibem "significados".

A análise semiótica é uma forma de investigação que tem como objetivo mapear e analisar as interfaces do fenômeno analisado, tendo como propósito a descoberta de cadeias de interpretações possíveis, além de dar subsídios para o estudo de processos comunicacionais envolvendo mensagens verbais, não verbais, sonoras, imagéticas ou qualquer combinação entre estas modalidades.

Por esse motivo, vem sendo utilizada como uma ferramenta de apoio (...). (Reis *et al*, 2020, p. 2)

Este capítulo introduz duas teorias, para abordar a relação palavra-imagem em fotolivros de literatura. Observamos, no fotolivro de literatura, ao menos, dois sistemas semióticos diferentes¹⁵⁵ combinados, ou acoplados, poesia (ou prosa) e fotografia. Estes sistemas estão combinados, constringendo¹⁵⁶ as possibilidades interpretativas do leitor. Resta explicar "como" isso acontece. Talvez seja esta a principal contribuição de uma discussão sobre modelos.

Os dois modelos usados aqui, de Peirce e de Barthes, foram desenvolvidos em períodos históricos distintos, foram influenciados por tradições filosóficas e conceituais muito distintas, concebidos para produzir resultados em domínios muito diferentes, e é exatamente pelo fato de serem tão diversas suas pretensões que foram escolhidos. Tal escolha baseia-se na tentativa de gerar um espaço de discussão sobre as relações entre os principais componentes (palavra e imagem), e os experimentos (diversos fotolivros de literatura), e fornecer informações variadas sobre os exemplos e um padrão de comparação entre as análises.

4.1 Ferramentas semióticas de investigação

Quando falamos de "semiótica", estamos nos referindo à tradição da teoria geral dos signos, de Charles Sanders Peirce; enquanto os que preferem "semiologia" se referem a outra tradição, linguística, associada a Ferdinand de Saussure (e, posteriormente, para nossos interesses, Roland Barthes) – "frequentemente, a semiótica é usada para se referir à tradição filosófica da teoria dos signos desde Peirce, enquanto a semiologia se refere à tradição linguística que se inicia em Saussure" (Sebeok, 1976, p. 55, T.A.).¹⁵⁷

¹⁵⁵ Eles podem ser diferentes por muitas razões, incluindo porque são reconhecidos como diferentes. Isso significa que a diferença pode estar sujeita a variações históricas, culturais, mas também teóricas, e metodológicas.

¹⁵⁶ "Constringimento" é outro termo teórico utilizado nesta tese. Embora ele possua uma aplicação técnica em certas áreas, aqui ele designa mais objetivamente um certo tipo de efeito, relacionado à "perda de liberdade do sistema constringido". A ideia mais intuitiva de restrição, ou coerção interpretativa, exercida pela relação entre poema e foto satisfaz esta abordagem preliminar.

¹⁵⁷ "Often, semiotics is used to refer to the philosophical tradition of the theory of signs since Peirce, while semiology refers to the linguistic tradition since Saussure" (Sebeok, 1976, p. 55).

Contudo, esses dois termos passaram por revisões importantes. A escolha por um ou outro foi, durante muitas décadas, tema de viva discussão.¹⁵⁸ Segundo Nöth (1995, p. 14), alguns teóricos, entre eles Mounin (1970) e Toussaint (1978), rejeitaram a adoção do termo semiótica com referência à teoria geral dos signos e mantiveram o termo semiologia em seus estudos. Algo distinto aconteceu a partir de 1969,¹⁵⁹ quando autores como "Barthes, Benveniste, Greimas, Jakobson, Lévi-Strauss e Sebeok, decidiram adotar a semiótica como um termo padrão, em uma decisão terminológica que foi amplamente aceita por instituições, e comitês internacionais".¹⁶⁰ Para Nöth (1995, p. 13, T.A.), "hoje, a semiótica é aceita como sinônimo de semiologia ou como um termo mais geral, que inclui a semiologia como um de seus ramos".¹⁶¹ Os termos "semiótico" e "semiológico" são interpretados, portanto, como sinônimos, embora extraídos de diferentes tradições e paradigmas – "aqueles que o distinguem o fazem para reforçar diferentes tradições de pesquisa ou para especificar os diferentes campos de estudo" (Nöth, 1995, p. 14, T.A.).¹⁶² A ênfase, para destacar as "diferentes tradições de pesquisa" ou os "diferentes campos de estudo", passou a ser dada em referência às correntes semióticas: estrutural, pragmatista, processualista, ecológica, cultural, etc.

A semiologia de Barthes ou, como ficou mais conhecida, sua semiótica estrutural, é aquela que estende os elementos do signo linguístico de Saussure para outras linguagens, fenômenos translingüísticos (textuais) e códigos culturais, e que cria o que Barthes chama de "signo semiológico". A semiótica de Peirce, ou semiótica pragmatista, é aquela que permite o estudo dos signos em muitas escalas de observação e a análise de processos bastante distintos, e muito gerais,

¹⁵⁸ Sobre as distinções terminológicas e sobre a história da substituição gradual do termo "semiologia" por "semiótica", ver Rey (1976), Sebeok (1976) e Arrivé (1982).

¹⁵⁹ "A rivalidade entre os dois termos foi oficialmente encerrada pela Associação Internacional de Semiótica que, em 1969, por iniciativa de Roman Jakobson, decidiu adotar semiótica como termo geral do território de investigações nas tradições da semiologia e da semiótica geral" (Nöth, 2003, p. 24).

¹⁶⁰ "In 1969, the initiators of what was to become the International Association of Semiotic Studies, among them Barthes, Benveniste, Greimas, Jakobson, Lévi-Strauss, and Sebeok, decided to adopt semiotics as the general term that should henceforth comprise the whole field of research in the traditions of both semiology and general semiotics. This terminological decision has been followed widely in international semiotic research" (Nöth, 1995, p. 14).

¹⁶¹ "The linguistic tradition from Saussure to Hjelmslev and Barthes was usually defined as semiology. The general theory of signs in the tradition of Peirce and Morris was called semiotics. Today, semiotics is generally accepted as a synonym of semiology or as a more general term, which includes semiology as one of its branches" (Nöth, 1995, p. 13).

¹⁶² "Those who have continued to distinguish between semiotics and semiology have done so either to distinguish different traditions of research or specify different fields of study" (Nöth, 1995, p. 14).

por exemplo, biológicos, culturais, cognitivos, computacionais, artísticos, linguísticos, e seus fundamentos são lógico-filosóficos.

O diagrama (figura 4.1), abaixo, sumariza graficamente, em termos simplificados, algumas das relações entre os dois modelos – barthesiano (estruturalista) e peirceano (pragmatista). Neste diagrama, a relação entre o conjunto e seus elementos é de pertinência, entre as partes de dois grandes paradigmas.

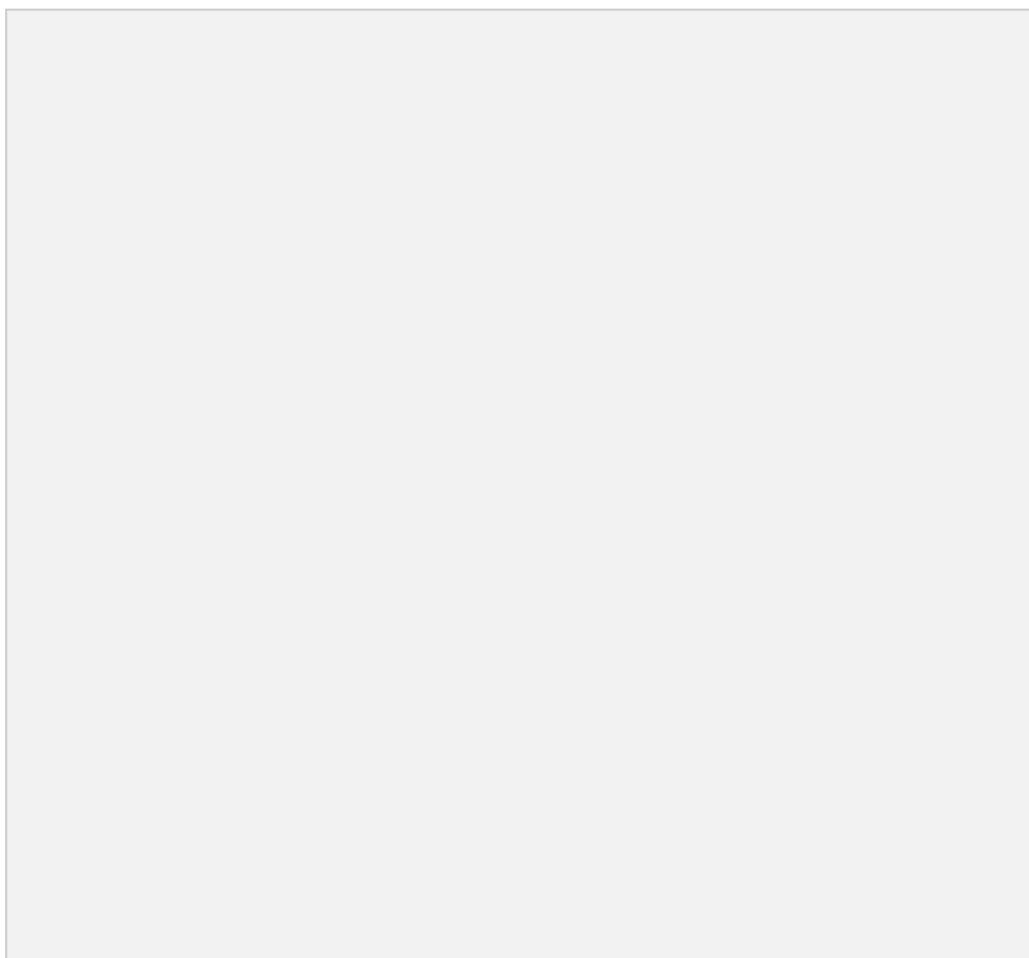


Figura 4.1: Relação entre os campos de estudo formados pela Semiótica estrutural e pela Semiótica pragmatista. Destacamos Barthes e Peirce, utilizados nesta tese.

Tanto para a semiótica estrutural quanto para a pragmatista, o signo é o que pode ser chamado de principal componente explanatório. Na semiótica estrutural, é o sistema, e sua estrutura, que mais importam. Para Saussure, o

"núcleo de significação da linguagem é o signo [linguístico]" (Gomes, 2011),¹⁶³ que é feito ou constituído de duas dimensões, "o significado e o significante" (Barthes, 2006, p. 39). O significante, para Saussure, é a "imagem acústica", e o significado é seu "conceito". Toda a abordagem barthesiana utiliza esta relação fundamental, entre significante e significado do signo linguístico de Saussure, e uma versão simplificada do modelo glossemático, de Louis Hjelmslev. Em termos hjelmslevianos, o significado (conceito) saussureano é substituído pela ideia de "plano de conteúdo" e o significante (imagem acústica) pela ideia de "plano de expressão". No modelo de Barthes, qualquer sistema de significação contém um plano de expressão (E), um plano de conteúdo (C), e a significação equivale a relação (R) entre os dois planos. (E R C) corresponde à notação do modelo barthesiano (ver Barthes, 2006, p. 95). Esta abordagem assume como premissa fundamental um princípio dicotômico: há duas, e apenas duas, formas de relação que podem ser estabelecidas entre um plano de expressão e o seu plano de conteúdo – denotação e conotação. Veremos mais detalhadamente este modelo na seção 4.2.

Na semiótica de Peirce, o que importa é a "ação do signo" – a relação triádica, indecomponível, entre o signo (S) seu objeto (O) e um efeito no intérprete, ou interpretante (I), em um processo chamado de semiose. Para Peirce, o signo é uma relação que possui uma estrutura lógica triádica (CP 4.9), aquilo (qualquer coisa ou processo) que, sob certos aspectos, "representa algo para alguém" (CP 2.228). O que é mais importante perceber na "ação do signo", de Peirce, é que ela não pode ser reduzida, ou decomposta, em relações mais simples, e que os termos (S-O-I) são definidos posicionalmente; isto é, suas naturezas (de S, de O e de I) dependem das posições funcionais que ocupam na tríade, e não de qualquer propriedade intrínseca que possuem, ou que possam possuir isoladamente. Este modelo (S-O-I), não explica "como" um signo pode se comportar na semiose. Ele descreve, apenas, a ação, ou semiose. Como afirma Peirce, "[a semiótica pragmatista] não pretende dizer em que consistem os significados de todos os signos, mas apenas oferecer um método para determinar

¹⁶³ Trecho retirado da entrevista intitulada *Saussure: pai da linguística moderna*, concedida por Lenivaldo Gomes, professor de Comunicação da PUC-Rio ao Jornal O Globo. <<http://redeglobo.globo.com/globociencia/noticia/2011/09/saussure-pai-da-linguistica-moderna.html>>

os significados dos conceitos intelectuais, isto é, daqueles em que o raciocínio pode se basear" (Peirce, 1978, p. 53, T.A.). As relações, por exemplo, entre os signos e seus objetos, que habitualmente chamamos de "referência", são descritas como "classes de signos", e seu resultado também é triádico – ícone, índice e símbolo. Veremos isso mais detalhadamente na seção 4.3.

4.2

Roland Barthes — denotação e conotação

Roland Barthes (1915-1980), escritor, crítico, filósofo e sociólogo francês, foi um dos teóricos pioneiros da semiótica moderna (Hervey, 1982, p. 9). Assumidamente "linguicêntrico" (Barthes, 1990, p. 22), todas as suas reflexões defendem a dependência de sistemas não-verbais (e.g. fotografia, moda, publicidade) a processos e mecanismos verbais. Barthes, em sua atividade como teórico estruturalista, cria, a partir dos trabalhos de Ferdinand de Saussure¹⁶⁴ e Louis Hjelmslev,¹⁶⁵ uma teoria do signo semiológico, e um modelo de análise estrutural – "ambas as fontes [Saussure e Hjelmslev] foram simplificadas e organizadas [por Barthes] em um formato condensado" (Bouissac, 2012, p. 220-221). Segundo Bouissac (2012, p. 220-221), "Barthes logo seguiria seu instinto eclético para se tornar o autor da moda que popularizou a terminologia

¹⁶⁴ Ferdinand de Saussure (1857-1913) é considerado o fundador da linguística moderna (Nöth, 1995; Lyons 1968; Sebeok, 1966). Os conceitos saussureanos serviram como fundação para o estruturalismo do século XX e seus estudos teóricos exerceram grande influência nos campos da Teoria da Literatura e dos Estudos Culturais, além de propiciar o desenvolvimento da linguística como ciência autônoma. Segundo Nöth, "os princípios básicos da sua teoria da linguagem influenciaram profundamente o desenvolvimento do estruturalismo. (...) O núcleo da contribuição de Saussure para a área é seu projeto para uma teoria geral dos sistemas de signos, que ele chamou de semiologia. Um elemento básico dessa teoria é o modelo de signo de Saussure" (Nöth, 1995, p. 56, T.A.). ("The basic principles of his theory of language have profoundly influenced the development of structuralism (...) The core of Saussure's contribution to semiotics is his project for a general theory of sign systems which he called semiology. A basic element of this theory is Saussure's sign model").

¹⁶⁵ Louis Trolle Hjelmslev (1899-1965) foi o fundador da Escola de Linguística de Copenhague, conhecida como Glossemática. Segundo Umberto Eco (1977, p. 41), o linguista dinamarquês foi "o único autor que conseguiu propor uma estrutura teórica geral para uma teoria semiótica". Para Nöth (1995, p. 64, T.A.), "o modelo de signo e de linguagem de Hjelmslev e seus conceitos de estrutura, texto e sistema tiveram considerável influência nos desenvolvimentos posteriores da semiótica geral". Seus estudos possibilitaram novas perspectivas para a análise da estrutura de funcionamento da linguagem. A linguagem, cf. sua glossemática, "compreende tanto signos linguísticos quanto signos não-linguísticos, e esse escopo ampliado de pesquisa fez da glossemática uma importante escola de semiótica" (Nöth, 1995, p. 64, T.A.). Os fundamentos da semiótica de Hjelmslev baseiam-se na linguística estruturalista e na semiologia de Saussure – "em seus estudos, [Hjelmslev] conservou duas afirmações centrais de Saussure: a língua não é substância, mas forma; e toda língua é ao mesmo tempo expressão e conteúdo" (Rebello, 2017, p. 1107).

derivada de Saussure e Hjelmslev, recontextualizando tal terminologia em um discurso *sui generis*". Apresentamos, abaixo, o modelo de análise estrutural da imagem¹⁶⁶ de Barthes, e suas bases conceituais, extraídas das abordagens de Saussure e Hjelmslev.¹⁶⁷

Barthes foi o primeiro teórico a propor um modelo de análise estrutural da imagem e é considerado um dos principais propagadores do programa semiológico de Saussure, embora inicie seus trabalhos discordando de uma de suas proposições mais fundamentais – enquanto Saussure "afirmava que a semiologia era uma ciência mais ampla do que a linguística e que esta seria apenas uma parte daquela" (Rocha, 2014, p. 34), Barthes defende que a "semiologia é uma parte da linguística, cuja tarefa é justamente verificar a articulação da linguagem com outros sistemas de significação" (Rocha, 2014, p. 34). Nas palavras do próprio Barthes:

É preciso, em suma, admitir desde agora a possibilidade de revirar um dia a proposição de Saussure: a Linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos: a Semiologia é que é uma parte da Linguística; mais precisamente, a parte que se encarregaria das grandes unidades significantes do discurso. Daí surgiria a unidade das pesquisas levadas a efeito atualmente em Antropologia, Sociologia, Psicanálise e Estilística acerca do conceito de significação. (Barthes, 2006, p. 13)

Barthes revisita a relação entre significante e significado, que, em Saussure, representa o signo linguístico¹⁶⁸ – "o signo designa o todo, e tem o

¹⁶⁶ O artigo *Rhétorique de l'image*, no qual Barthes faz uma análise do anúncio das massas Panzani, foi publicado pela primeira vez em 1964 na revista *Communications* número 4.

¹⁶⁷ Para enfatizar a atualidade das abordagens barthesianas, em teoria da fotografia, teoria e crítica literária, etc., sugerimos: Beyaert-Geslin, 2020; Bueno, 2018; Nott, 2018; Pinto, 2017; Fontanari 2016, 2015, 2013; Motta, Fontanari, 2014; Amorim, 2017; Martoni, 2020; Mazzilli, 2020, 2014; Monteiro *et al*, 2019; Nery, 2020; Yacavone, 2008; Kim, 2014; Costello, 2018; Beckman, 2009; Wigoder, 2001; Beckman, 2009.

¹⁶⁸ Saussure elaborou seu modelo para analisar, exclusivamente, a "natureza do signo linguístico" (Saussure, 1916, p. 65-70; p. 102-103; p. 114). O modelo tem, como aspectos fundamentais, sua "estrutura bilateral, sua concepção mentalista, a exclusão da referência e a concepção estrutural do significado" (Nöth, 1995, p. 59, T.A.). Outro aspecto é a "arbitrariedade do signo linguístico" (Nöth, 1995, p. 59, T.A.). O modelo de signo duplo, ou bilateral, de Saussure compreende dois termos: significante e significado (Nöth, 1995, p. 59; Barthes, 2006 [1964], p. 39). No modelo saussureano, o núcleo de significação da linguagem é o signo, composto pelo significante e pelo significado. – ("Fundamental aspects of Saussure's theory of the sign are its bilateral structure, its mentalistic conception, the exclusion of reference, and the structural conception of meaning (...) Another basic aspect is the arbitrariness of the linguistic sign. With these features, Saussure's sign theory is opposed both to unilateral and to triadic models of the sign").

significado e o significante como suas duas partes" (Nöth, 1995, p. 60, T.A.)¹⁶⁹ (ver Figura 4.2) –, e cria um modelo singular.

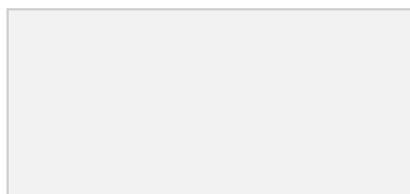


Figura 4.2: Os termos do modelo diádico de Saussure. O signo linguístico é um todo e tem o significado e o significante como suas duas partes constitutivas.

O modelo de Barthes é estruturalista e, com a ajuda de Hjelmslev, adquire perspectivas ampliadas de análise. No modelo de Hjelmslev,¹⁷⁰ são usados novos termos para relação dicotômica significante-significado – "Hjelmslev renomeou como expressão e conteúdo e chamou esses dois lados de 'planos de signo'" (Nöth, 1995, p. 66, T.A.) (ver Figura 4.3).¹⁷¹

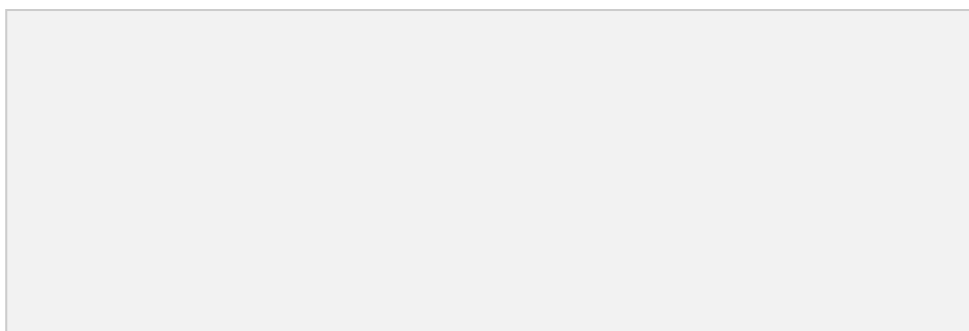


Figura 4.3: Diagrama do signo linguístico de Saussure (à esquerda) modificado por Hjelmslev (à direita) que introduz os termos "plano de conteúdo" e "plano de expressão". O primeiro refere-se ao conceito (ou significado), e o segundo refere-se a imagem acústica (ou significante).

Para Barthes, Hjelmslev introduz novos termos para ampliar o escopo do signo linguístico, em direção ao signo semiológico – "Hjelmslev introduziu uma distinção importante talvez para o estudo do signo semiológico (e não mais

¹⁶⁹ "The sign designates the whole which has the signified and the signifier as its two parts" (Nöth, 1995, p. 60).

¹⁷⁰ Podemos afirmar que a teoria de Hjelmslev é um desenvolvimento do modelo saussureano bilateral de signo, e da distinção entre substância e forma.

¹⁷¹ "Signifier (sound-image) and signified (concept) are the two sides of Saussure's sign model. Hjelmslev renamed them expression and content and called these two sides planes of the sign. Both the expression plane and the content plane are further stratified into semiotic form and substance. This makes four strata: content-form, expression-form, content-substance, and expression-substance" (Noth, 1995, p. 66).

lingüístico apenas)" (Barthes, 2006, p. 43). No diagrama abaixo (figura 4.4) vemos como Hjelmslev dividiu os planos de expressão e conteúdo, e o que entende como signo linguístico saussureano. Também vemos a "ampliação" do signo linguístico para o signo semiológico.

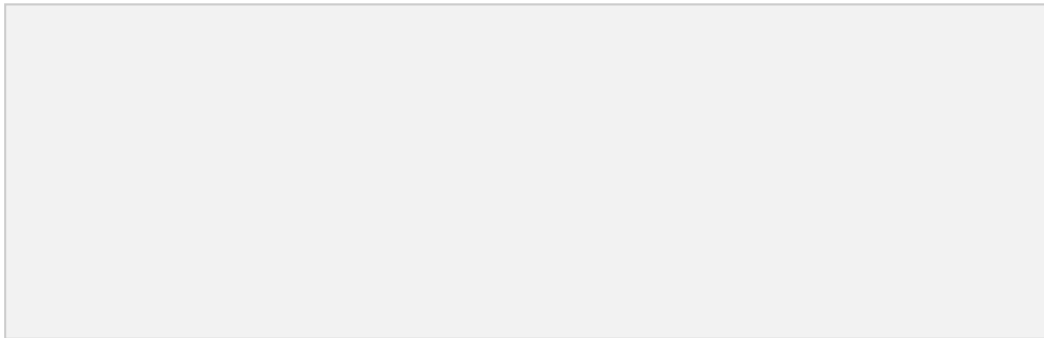


Figura 4.4: Diagrama do signo semiológico de Hjelmslev, com destaque, à direita, para a noção de signo linguístico de Saussure.

Barthes, seguindo os termos hjelmslevianos,¹⁷² atua nas noções de plano de expressão (E), plano de conteúdo (C) e relação (R), e adota uma função matemática (E R C). Em seu modelo, qualquer sistema de significação contém um plano de expressão (E), um plano de conteúdo (C), e a significação equivale a relação (R) estabelecida entre os dois planos (figura 4.5, abaixo).

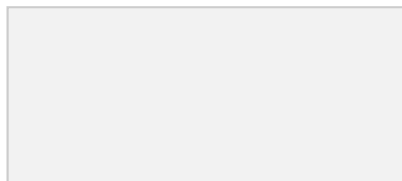


Figura 4.5: Modelo de signo barthesiano ERC. Qualquer sistema de significação contém um plano de expressão (E), um plano de conteúdo (C) e a significação equivale a relação (R) entre os dois planos.

Barthes define o signo primário como um sistema que consiste em um significante, ou expressão (E), em relação (R) a um significado, ou conteúdo (C): E R C (Barthes, 2006, p. 95; Nöth, 1995, p. 310, T.A.).¹⁷³ A partir desse sistema

¹⁷² Hjelmslev prefere a ideia de plano: "plano de conteúdo" e "plano de expressão". Para substituir o componente "significado" (conceito) saussureano, ele utiliza a noção de "plano de conteúdo", e para substituir o componente "significante" (imagem acústica), ele utiliza "plano de expressão".

¹⁷³ Uma informação importante, Barthes "negligencia as dimensões de forma e substância" (cf. Nöth, 1995, p. 310, T.A.) - "Neglecting the dimensions of form and substance, Barthes defined a sign as a system consisting of E, an expression (or signifier), in relation (R) to C, a content (or signified): E R C" (Nöth, 1995, p. 310-311).

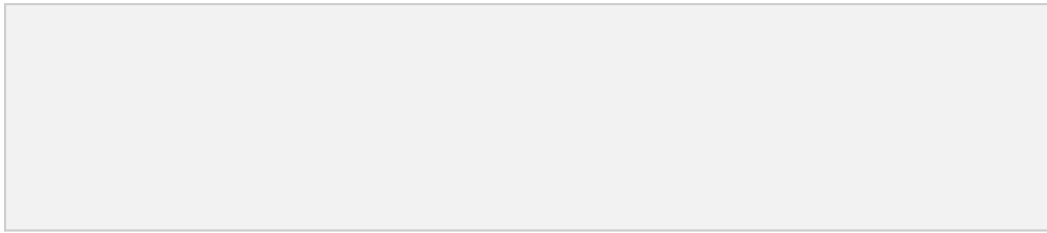
(signo primário), constroem-se sistemas mais complexos, como destaca Nöth (1995, p. 311, T.A.) – "Barthes representou essas relações em seu modelo de sistema escalonado".¹⁷⁴ O signo primário, ou sistema de primeira ordem (E R C), pode "tornar-se um elemento de um segundo sistema de signo mais abrangente" (Nöth, 1995, p. 310-311, T.A.).¹⁷⁵ Essa é a ideia do escalonamento barthesiano: (1) o signo primário (E1 R1 C1), ou primeira ordem de significação, é a denotação; (2) o signo secundário (E2 R2 C2), ou segunda ordem de significação, é a conotação, onde o primeiro signo (E1 R1 C1) é acrescentado como plano de expressão, ou plano de conteúdo, a um segundo sistema de significação.¹⁷⁶

O signo primário pode corresponder ao plano de conteúdo (E2 R2 (E1 R1 C1)), ou ao plano de expressão ((E1 R1 C1) R2 C2), do signo secundário. Assim, de acordo com Barthes (2006, p. 95), "[estamos] então às voltas com dois sistemas de significação imbricados um no outro, mas também desengatados, um em relação ao outro. Todavia, o 'desengate' dos dois sistemas pode fazer-se de duas maneiras diferentes, segundo o ponto de inserção do primeiro sistema no segundo". Para facilitar a visualização, as figuras 4.6 e 4.7, abaixo, ilustram as duas possibilidades de "desengate" ou, como Barthes sugere, "escalonamento", do signo primário em relação ao signo secundário.

¹⁷⁴ "Barthes represented these relations in his model of a staggered system" (Nöth, 1995, p. 311).

¹⁷⁵ "Such a primary sign system can become an element of a more comprehensive sign system" (Nöth, 1995, p. 311).

¹⁷⁶ Outra contribuição importante do linguista dinamarquês é a dicotomia denotação-conotação – "o elemento da teoria de Hjelmslev mais popularizado na semiótica aplicada é sua teoria da conotação" (Nöth, 1995, p. 65). Para Nöth (1995, p. 351, T.A.), "o princípio da conotação [de Hjelmslev] passou a ser amplamente adotado nos estudos semióticos literários" ("In the simplified model proposed by Barthes, the principle of connotation became widely adopted in literary semiotic studies"). Hjelmslev introduz este conceito para indicar a capacidade que qualquer signo linguístico tem para receber novos significados, que são acrescentados ao sentido original, tomando um novo sentido como referência. Ainda para Nöth (1995, p. 310, T.A.), o "conceito de conotação, em particular a teoria da conotação de Hjelmslev, é uma chave para as análises semióticas da cultura e da literatura de Barthes" ("The concept of connotation, in particular Hjelmslev's theory of connotation, is a key to Barthes's semiotic analysis of culture and literature").



Figuras 4.6 e 4.7: A primeira figura, à esquerda, ilustra a primeira possibilidade de desengate: o signo primário, ou sistema de significação de primeira ordem (E1 R1 C1), corresponde ao plano de expressão do signo secundário, ou sistema de significação de segunda ordem (E1 R1 C1 = E2). A segunda figura, à direita, ilustra a segunda possibilidade de desengate: o signo primário (E1R1C1) corresponde, nesse caso, ao plano de conteúdo do signo secundário, ou sistema de significação de segunda ordem (E1 R1 C1 = C2).

No primeiro caso (ver figura 4.8 abaixo), o signo primário (E1 R1 C1) torna-se o plano de expressão, ou significante, do signo secundário (E2 (=E1R1C1) R2 C2). A extensão é, portanto, de conteúdo, e o signo primário, ou sistema de significação de primeira ordem, é denotativo, enquanto o signo secundário é uma "semiótica conotativa". Segundo Barthes,

trata-se do que Hjelmslev chama semiótica conotativa; o primeiro sistema constitui então o plano de denotação e o segundo sistema (extensivo ao primeiro) o plano de conotação. Diremos, pois, que um sistema conotado é um sistema cujo plano de expressão é, ele próprio, constituído por um sistema de significação; os casos correntes de conotação serão evidentemente constituídos por sistemas complexos, cuja linguagem articulada forma o primeiro sistema (é o caso da Literatura, por exemplo) (Barthes, 2006, p. 95).

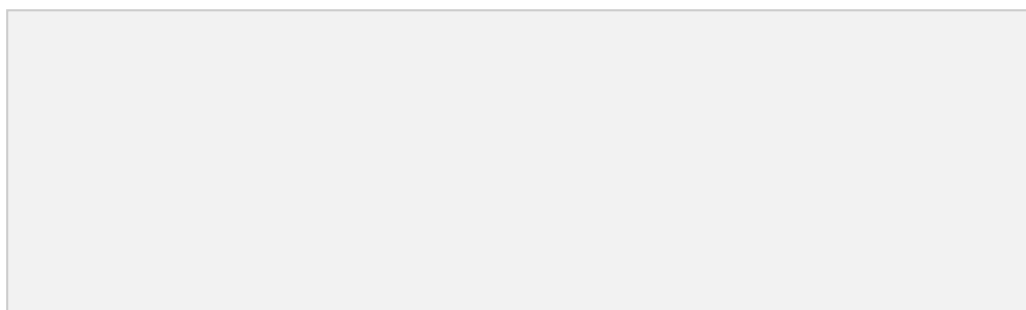


Figura 4.8: Modelo de Barthes para o primeiro caso de desengate: o primeiro sistema (E1R1C1) torna-se o plano de expressão, ou significante, do segundo sistema (E2 (= E1R1C1) R2C2). A extensão é de conteúdo. O signo primário é denotativo, enquanto o signo secundário é uma semiótica conotativa.

Um exemplo deste primeiro caso de desengate, descrito por Barthes (1957, p. 116), é de uma fotografia que virou capa da revista francesa *Paris Match* publicada na década de 1950 (figura 4.9).

A foto (E1) mostra ("denota") "um africano negro com uniforme francês saudando uma bandeira francesa" (C1). Mas além desse signo denotativo (E1 R1 C1), há o conteúdo implícito (C2) de que "a França é um grande Império colonial com cidadãos negros leais em seu exército, etc". Este conteúdo (C2) é o conteúdo de um novo signo (conotativo). Sua expressão (E2) é a totalidade do signo denotativo E1 R1 C1. (Nöth, 1995, p. 311, T.A.)¹⁷⁷



Figura 4.9: Capa da revista francesa *Paris Match* publicada na década de 1950, no qual Barthes realiza sua análise baseado no modelo denotação-conotação.

No segundo caso, o signo primário (E1 R1 C1) "torna-se, não o plano de expressão, como na conotação, mas o plano de conteúdo, ou significado, do segundo sistema (signo secundário)" (Barthes, 2006, p. 96). Em notação barthesiana temos: (E2 R2 C2 (=E1R1C1)). Para Barthes (2006, p. 96), esse "é o caso de todas as metalinguagens".

¹⁷⁷ "The photo (E1) shows ('denotes') 'a black African in a French uniform saluting a French flag' (content 1). But beyond this denotative sign (E1R1C1), there is the implicit content (C2) that 'France is a great colonial Empire with loyal black citizens in its army, etc'. This content (C2) is the content of a new (connotative) sign. Its expression (E2) is the whole of the denotative sign E1 R1 C1" (Nöth, 1995, p. 311).

Barthes usa o conceito "metalinguagem", também extraído de Hjelmslev. Sua definição, para Hjelmslev, corresponde a uma linguagem secundária "sobre" uma linguagem primária. Segundo Hjelmslev, tal noção, ao contrário do que acontece com a noção de semiótica conotativa, é entendida como uma operação. Para Barthes (2006, p. 97), "uma operação é uma descrição fundada num princípio empírico, vale dizer, não contraditório (coerente), exaustivo e simples". Ainda de acordo com Barthes (2006, p. 96), "uma metalinguagem é um sistema cujo plano do conteúdo é, ele próprio, constituído por um sistema de significação ou, ainda, é uma semiótica que trata de uma semiótica". Nöth (1995, p. 311, T.A.) sugere que "terminologias científicas são exemplos de metalinguagens. Por exemplo, o enunciado 'casa é um substantivo' contém o signo metalinguístico (E2) 'substantivo'. Seu conteúdo (C2) é outro signo completo no nível da linguagem do objeto (E1 = as letras casa, C1 = o conteúdo 'lar')".¹⁷⁸ Por fim, Barthes (2006, p. 98) entende que "a noção de metalinguagem não deve ficar restrita às linguagens científicas", visto que a linguagem articulada, "em seu estado denotado, se incumbe de um sistema de objetos significantes, constitui-se em 'operação', isto é, em metalinguagem: é o caso, por exemplo, do jornal de moda que 'fala' as significações do vestuário; caso ideal, pois o jornal não apresenta de ordinário um discurso puramente denotado" (Barthes, 2006, p. 98). Para Santarelli (2009, p. 36), podemos observar na embalagem da lata de fermento em pó Royal (figura 4.10) um "exemplo da função metasemiótica E2R2(E1R1C1), onde um signo assume o lugar do conteúdo, e estabelece uma função metasemiótica com o plano da expressão".

¹⁷⁸ "Scientific terminologies are examples of such metalanguages. For example, the statement 'house is a noun' contains the metalinguistic sign (E2) noun. Its content (C2) is another complete sign on the level of the object language (E1 = the letters house, C1 = the content 'house')" (Nöth, 1995, p. 311).

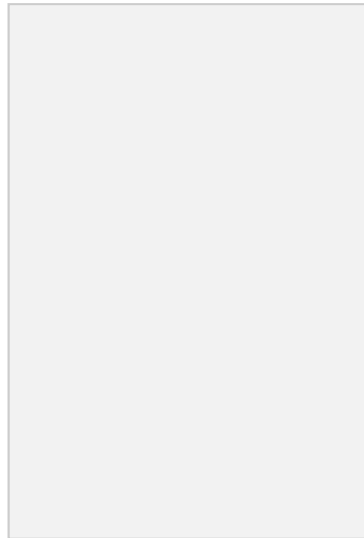


Figura 4.10: Exemplo de metalinguagem. A ilustração da embalagem é uma imagem da própria lata de pó Royal.

Simplificadamente, "na semiótica conotativa, os significantes do segundo sistema são constituídos pelos signos do primeiro; na metalinguagem acontece o inverso: os significados do segundo sistema é que são constituídos pelos signos do primeiro" (Barthes, 2006, p. 97). Segundo Nöth (1995, p. 311, T.A.), "ambos são sistemas de signos secundários, mas enquanto a conotação toma o signo primário como sua expressão, a metalinguagem o toma como seu conteúdo".¹⁷⁹ O diagrama abaixo (figura 4.11) representa um caso de metalinguagem:

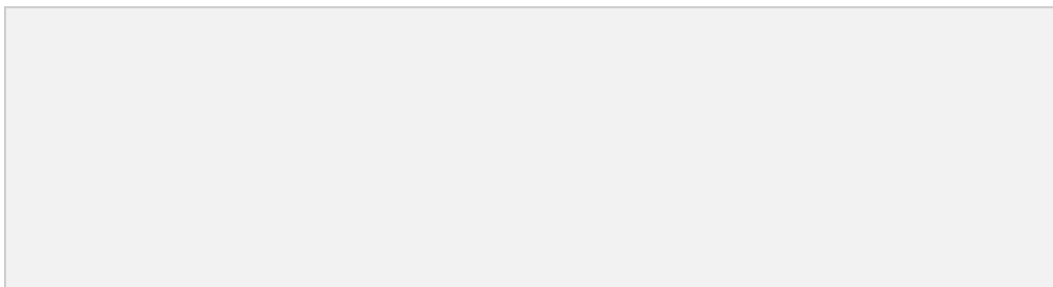


Figura 4.11: Modelo de Barthes para o segundo caso de desengate: o primeiro sistema (E1 R1 C1) torna-se o plano de conteúdo, ou significado, do segundo sistema (E2 R2 (E1 R1 C1)). Esse segundo caso, Barthes o chama de metalinguagem. Nesta relação, E1 R1 C1 torna-se conteúdo de E2 R2 C2.

Ao iniciar suas análises semiológicas de peças publicitárias e textos jornalísticos, utilizando este modelo (denotação-conotação), Barthes realiza uma

¹⁷⁹ "Both are secondary sign systems, but while connotation takes the primary sign as its expression, metalanguage takes it as its content" (Noth, 1995, p. 311).

decupagem do anúncio impresso, dividindo-o em três tipos de mensagem: a mensagem lingüística (verbal), a mensagem conotada (simbólica) e a mensagem denotada (icônica). Na próxima seção, veremos como este modelo pode ser aplicado à fotolivros de literatura. É uma suposição que isso possa ser feito, baseado em uma generalização dos processos que atuam nas relações entre palavra e imagem, em domínios muito distintos daqueles observados na publicidade.

4.2.1

Modelo barthesiano aplicado a fotolivros de literatura

Os fotolivros de literatura podem, supostamente, ser incorporados ao conjunto de fenômenos tratados por Barthes, e pelos teóricos que o antecedem, porque exibem uma relação palavra-imagem, que ele analisa em peças publicitárias, fotografias jornalísticas, ou revistas de moda (material fotográfico x sistema lingüístico). Barthes destaca, como fenômeno histórico em que palavra e imagem estão relacionados de forma indecomponível, os livros ilustrados¹⁸⁰ – "o problema poderia ser formulado em termos históricos com relação à época clássica, que teve verdadeira paixão pelos livros ilustrados (não se poderia conceber, no século XVIII, as *Fábulas de La Fontaine* sem ilustrações), época em que autores estudaram as relações entre a imagem e o discursivo" (Barthes, 1990, p. 32). Ele faz uma análise da imagem publicitária, que é sempre acompanhada de texto verbal (título, corpo do texto da reportagem, legenda, e demais componentes textuais).

Em primeiro lugar: o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, "insuflar-lhe" um ou vários significados segundos. Melhor dizendo (e trata-se de uma importante inversão histórica), a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem; essa inversão tem seu preço; nos moldes tradicionais de "ilustração", a imagem funcionava como uma volta episódica à denotação, a partir de uma mensagem principal (o texto), que era sentido como conotado, já que necessitava precisamente de uma ilustração; na relação atual, a imagem já não vem esclarecer ou "realizar" a palavra; é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem. (Barthes, 1990, p. 20)

¹⁸⁰ Trata-se de uma suposição que pode, portanto, ser estendida a fenômenos que não estão restritos à "comunicação de massa" (Barthes, 1990, p. 30).

Nas análises, Barthes apresenta um esboço de seu modelo, e analisa, separadamente, texto escrito (palavra) e fotografia (imagem) para, ao fim, "compreender como as estruturas se completam" (Barthes, 1990, p. 12). Segundo Barthes (1990, p. 12), "a totalidade da informação está, pois, apoiada em duas estruturas diferentes (uma das quais linguística); essas duas estruturas são concorrentes, mas, tendo unidades heterogêneas não se podem confundir; no texto, a substância da mensagem é constituída por palavras; na fotografia, por linhas, superfícies, matizes". Além disso, fotografia e texto verbal "ocupam espaços separados, contíguos, mas não 'homogeneizados', como, por exemplo, em um *rébus* que funde em uma única linha de leitura palavras e imagens. Assim, a análise deve focalizar, em primeiro lugar, cada estrutura isolada" (Barthes, 1990, p. 12). Adotando as sugestões barthesianas de aplicação de seu modelo palavra-imagem, neste trabalho abordamos "cada estrutura isoladamente".

Para Barthes (1990, p. 30), "se [a] leitura é satisfatória, a fotografia analisada propõe-nos três mensagens: uma mensagem linguística, uma mensagem icônica codificada, e uma mensagem icônica não codificada". A mensagem linguística é o próprio texto verbal que acompanha a imagem, a mensagem icônica codificada é aquela imagem literal, denotada (cenário, objetos, enquadramentos, iluminação), e a mensagem icônica não codificada é aquela simbólica, conotada (cena cultural, valores historicamente associados aos elementos da cena literal). Assim, seu modelo aborda, "sucessivamente, a mensagem linguística, a imagem denotada e a imagem conotada" (Barthes, 1990, p. 31). A mensagem linguística "tem a tarefa de ajudar na compreensão das imagens e pode exercer duas funções: a função de ancoragem (ou fixação) e a função de revezamento (*relais* ou etapa)" (Souza, Santarelli, 2008, p. 136).¹⁸¹

¹⁸¹ Os termos "ancoragem", "fixação", "revezamento", "*relais*" e "etapa" variam conforme a tradução.

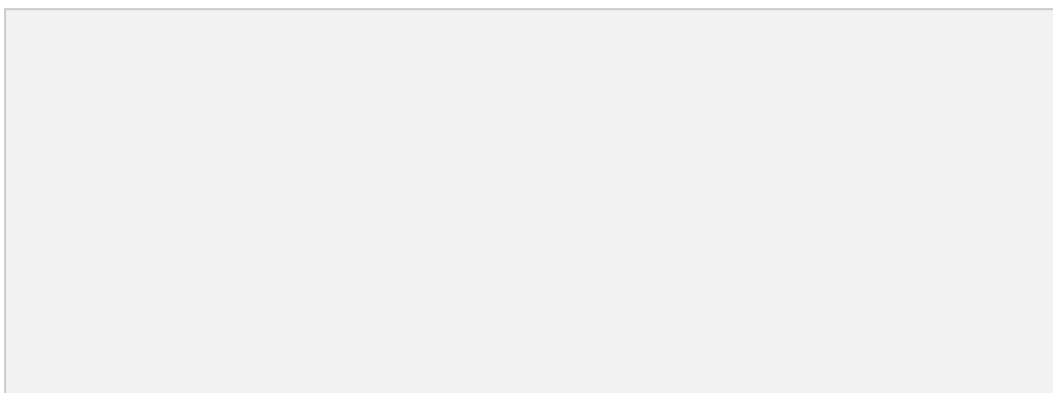


Figura 4.12: Mensagem linguística e as duas funções do texto em relação à imagem fotográfica: função de ancoragem e função de revezamento.

Para Barthes (1990, p. 33), "a fixação [ancoragem] é a função mais frequente da mensagem linguística; é comumente encontrada na fotografia jornalística e na publicidade". A função de ancoragem fornece uma explicação da imagem restringindo a sua polissemia, ou diminuindo a taxa de liberdade interpretativa – "a fixação é um controle, detém uma responsabilidade sobre o uso da mensagem, frente ao poder de projeção das ilustrações; o texto tem um valor **repressivo** em relação à liberdade dos significados da imagem" (Barthes, 1990, p. 33, grifo do próprio autor). Podemos afirmar que a ancoragem sugere uma relação de constrangimento unilateral (texto verbal > imagem), ou dependência hierárquica¹⁸², em termos interpretativos. Nesses casos, a imagem se comporta subordinadamente em relação ao texto. A função de revezamento sugere uma relação de complementariedade palavra-imagem. A mensagem verbal, em casos de revezamento, explica, ou "reforça"¹⁸³, a imagem – "a função de *relais* [revezamento] é mais rara (pelo menos no que concerne à imagem fixa); vamos encontrá-la sobretudo nas charges e nas histórias em quadrinhos" (Barthes, 1990, p. 33). Em casos de revezamento, o texto "[coloca] os sentidos que as imagens não contém" (Barthes, 1990, p. 34). Resumidamente, enquanto na função de ancoragem (ou fixação), o texto "controla" a imagem à qual está relacionado, na função de revezamento (ou *relais*), o texto a "complementa" (ver figura 4.12,

¹⁸² Tal como acontece nos Estudos da Intermedialidade, há aqui também uma ideia de dependência em relação ao acoplamento das mídias (texto verbal e fotografia). No caso barthesiano, essa dependência é unilateral, a imagem fica subordinada ao texto quando submetida à função de ancoragem, ou fixação.

¹⁸³ Nos casos de revezamento, o que acontece é uma "coordenação interpretativa". Fotografia e texto verbal são considerados de "equivalente" relevância, ou importância e atuam em complementariedade.

acima). De acordo com Barthes (1990, p. 34), "as duas funções da mensagem linguística podem, evidentemente, coexistir em um mesmo conjunto icônico, mas o predomínio de uma delas certamente não é indiferente à economia geral da obra".

A mensagem denotada refere-se à "representação pura das imagens apresentando os objetos reais da cena" (Santarelli, 2009, p. 36; Souza, Santarelli, 2008, p. 137). É a mensagem literal em oposição à mensagem simbólica, que é a mensagem conotada. Na análise da mensagem denotada, destaca-se um conceito barthesiano, a fotografia como *analogon* – "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). O teórico, a partir dessa definição, propõe um "estatuto próprio para a imagem fotográfica", a "mensagem sem código" (Barthes, 1990, p. 13), em que a foto, sendo um análogo da realidade, seria o próprio conteúdo analógico. Para Barthes (1990, p. 13), "a fotografia seria a única a ser exclusivamente constituída por uma mensagem 'denotada' que esgotaria totalmente seu ser". Contudo, ele questiona a mudança de "estrutura", quando a fotografia é descrita verbal ou textualmente.

(...) diante de uma fotografia, o sentimento de "denotação", ou de plenitude analógica, é tão forte, que a descrição de uma fotografia é, ao pé da letra, impossível; pois descrever consiste precisamente em acrescentar à mensagem um *relais* ou uma segunda mensagem, extraída de um código que é a língua, e que consiste, fatalmente, qualquer que seja o cuidado que se tenha para ser exato, uma conotação em relação ao análogo fotográfico; descrever, portanto, não é somente ser inexato ou incompleto, é mudar de estrutura, é significar uma coisa diferente daquilo que é mostrado. (Barthes, 1990, p. 14)

Ao mesmo tempo em que propõe tal "estatuto puramente denotante da fotografia" (1990, p. 14), Barthes discute, como uma hipótese de trabalho, a possibilidade da fotografia ser conotada – "ora, esse estatuto puramente 'denotante' da fotografia, a perfeição e a plenitude de sua analogia, isto é, sua 'objetividade', tudo isso corre o risco de ser mítico (...) pois há, de fato, uma grande probabilidade de que a mensagem fotográfica seja, ela também, conotada" (Barthes, 1990, p. 14). Esta suposição termina em um paradoxo, que ele chama de "paradoxo da fotografia" (Barthes, 1990, p. 14). Este paradoxo consiste na

coexistência de duas mensagens, "uma sem código (o que seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a 'arte' ou o tratamento, ou a 'escritura', ou a retórica da fotografia)" (Barthes, 1990, p. 14). Além da mensagem denotada, a fotografia, com suas distorções de proporção, perspectiva e cor, passa a possuir, também, uma mensagem conotada. A mensagem conotada, como a imposição de um segundo sentido à mensagem fotográfica, é uma "retórica da imagem fotográfica" (Barthes, 1990, p. 15). Segundo Barthes (1990, p. 15), "a conotação, isto é, a imposição de um sentido segundo à mensagem fotográfica propriamente dita, elabora-se nos diferentes níveis de produção fotográfica (...) e é, em suma, uma codificação do análogo fotográfico".

A cena *está aqui*, captada mecanicamente, mas não humanamente (o elemento mecânico é, aqui, garantia de objetividade); as intervenções humanas na fotografia (enquadramento, distância, luminosidade, nitidez, etc.) pertencem, na verdade, ao plano da conotação; tudo se passa como se houvesse, no início (mesmo utópico), uma fotografia bruta (frontal e nítida), sobre a qual o homem disporia, graças a certas técnicas, os signos provindos do código cultural. (Barthes, 1990, p. 36)

Descrevemos, na tabela abaixo (tabela 4.1), os principais procedimentos de conotação: trucagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo, sintaxe.

CONOTAÇÃO	CARACTERÍSTICAS
TRUCAGEM	"Caracteriza-se por intervir, sem prevenir, no próprio interior do plano de denotação; utiliza a credibilidade inerente à fotografia, que consiste em seu extraordinário poder de denotação, para apresentar como simplesmente denotada uma mensagem que, na verdade, é fortemente conotada; em nenhum outro procedimento a conotação incorpora tão completamente a máscara 'objetiva' da denotação". (Barthes, 1990, p. 16)
POSE	"Não é um procedimento especificamente fotográfico, mas é difícil não mencioná-la, já que seu efeito resulta do princípio analógico que é a base da fotografia (...) o leitor recebe como uma simples denotação o que é, na verdade, uma estrutura dupla, denotada-conotada". (Barthes, 1990, p. 16-17)
OBJETOS	"O que se poderia chamar de a pose dos objetos, pois o sentido conotado surge, então, dos objetos fotografados (seja porque esses objetos tenham sido artificialmente dispostos diante da objetiva - se o fotógrafo dispôs de tempo para isso - seja porque, entre várias fotos, o diagramador tenha escolhido a foto de tal ou tal objeto). O interesse está no fato de que esses objetos são indutores comuns de associações de ideias (biblioteca = intelectual) ou, de maneira menos evidente, verdadeiros símbolos (...)" (Barthes, 1990, p. 17)
FOTOGENIA	"Na fotogenia a mensagem conotada está na própria imagem, 'embelezada' (isto é, em geral, sublimada) por técnicas de iluminação, impressão e tiragem". (Barthes, 1990, p. 18)
ESTETICISMO	"Quando a fotografia se faz pintura, isto é, composição ou substância visual deliberadamente tratada 'na palheta', é para significar-se ela própria como 'arte', ou para impor um significado habitualmente mais sutil e mais complexo do que aqueles permitidos por outros procedimentos de conotação". (Barthes, 1990, p. 18-19)
SINTAXE	"Naturalmente, várias fotografias podem formar uma sequência (caso comum nas revistas ilustradas); o significante de conotação, neste caso, não se encontra mais ao nível de qualquer dos fragmentos da sequência, mas ao nível (supra-segmental, diriam os linguistas) do encadeamento". (Barthes, 1990, p. 19)

Tabela 4.1: Descrição das seis técnicas de conotação da imagem propostas por Barthes (1990).

Barthes sistematiza os procedimentos de conotação, que "trata[m]-se de técnicas, não unidades" (Barthes, 1990, p. 19). Para Barthes (1990, p. 15), "a rigor, seria necessário separar os três primeiros (trucagem, pose, objetos) dos três últimos (fotogenia, esteticismo, sintaxe), uma vez que, nos três primeiros procedimentos, a conotação é produzida por uma modificação do próprio real, isto é, da mensagem denotada". Sobre esta observação de Barthes, é possível inferir que algumas técnicas devem fazer parte do plano de expressão (E), enquanto outras devem fazer parte do plano de conteúdo (C).

Ao afirmar que a "trucagem" caracteriza-se "por intervir, sem prevenir, no próprio interior do plano de denotação" (Barthes, 1990, p. 16), Barthes nos informa que ela atua no plano de conteúdo, isto é, no significado da imagem. O mesmo acontece quando, ao definir "pose", ele diz tratar-se da "própria pose do modelo que sugere a leitura dos significados de conotação" (Barthes, 1990, p. 16).

Ao definir a "técnica objetos", mencionando a disposição artificial desses objetos "dispostos diante da objetiva" (Barthes, 1990, p. 17), é também do plano de conteúdo (significado) que Barthes trata. Ao descrever "fotogenia" como uma técnica que "embeleza" e "sublima" a imagem com "iluminação, impressão e tiragem" (Barthes, 1990, p. 18), ele sugere a intervenção, não no próprio conteúdo da imagem fotográfica, mas em sua expressão, sugerindo que a fotogenia é uma técnica que atua no significante. O "esteticismo", "quando a fotografia se faz pintura, isto é, composição ou substância visual deliberadamente tratada 'na palheta'" (Barthes, 1990, p. 18), também é descrito como uma técnica do plano da expressão. Finalmente, a "sintaxe", a única em que Barthes menciona uma mudança para o "nível supra-segmental" (1990, p. 19), é descrita como uma técnica de "encadeamento", "quando várias fotografias [formam] uma sequência" (Barthes, 1990, p. 19). Sintaxe é também parte do plano da expressão.

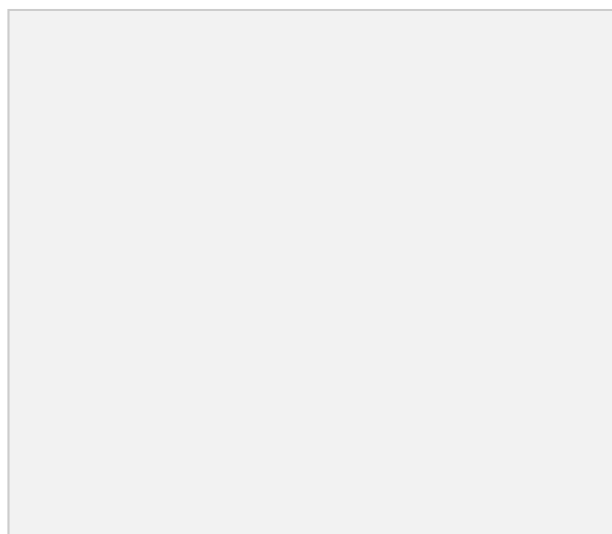


Figura 4.13: As seis técnicas de conotação são expressas no signo de segunda ordem, ou signo secundário, no estrato das conotações. Fotogenia, esteticismo e sintaxe, atuam no plano da expressão, enquanto trucagem, pose e objetos, atuam no plano de conteúdo.

Segundo Barthes (1990, p. 38), "a diversidade das leituras [de uma imagem] não é, no entanto, anárquica, [mas] depende do saber investido (saber prático, nacional, cultural, estético)". Para ele (1990, p. 38, grifos do próprio autor), "esses tipos de saber podem ser classificados em uma tipologia; tudo se passa como se a imagem se expusesse à leitura de muitas pessoas, e essas pessoas

podem perfeitamente coexistir em um único indivíduo: **a mesma lexia¹⁸⁴ mobiliza léxicos diferentes**". O autor sintetiza assim a "variabilidade das leituras":

A variabilidade das leituras não pode, pois, ameaçar a "língua" da imagem, se admitirmos que essa língua é composta por idioletos, léxicos e subcódigos; a imagem é inteiramente ultrapassada pelo sistema do sentido, exatamente como o homem articula-se até o fundo de si mesmo em linguagens distintas. A língua de imagem não é apenas o conjunto de palavras emitidas (por exemplo, ao nível do combinador dos signos ou criador da mensagem), é também o conjunto das palavras recebidas: a língua deve incluir as "surpresas" do sentido (Barthes, 1990, p. 39)

Nesta tese, utilizamos uma versão ainda mais simplificada do modelo de Barthes, a fim de realizar um passo-a-passo aplicado do modelo. O gráfico (figura 4.14 abaixo) funciona como um diagrama onde são inseridas as três mensagens barthesianas (mensagem linguística, mensagem denotada e mensagem conotada). Uma informação aqui é importante. Como veremos, o texto verbal corresponde ao quadrado relacionado ao plano de conteúdo. Para Barthes (1990, p. 20), "o texto é uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, "insuflar-lhe" um ou vários significados segundos". Quando Barthes menciona "significados", podemos concluir que trata-se do plano de conteúdo. O texto atua no conteúdo da mensagem fotográfica e não no plano de expressão.

¹⁸⁴ Segundo Barthes (1990, p. 38) "o que vem a ser um léxico? É uma parte do plano simbólico (da linguagem) que corresponde a um conjunto de práticas e técnicas; é exatamente o caso das diferentes leituras da imagem: cada signo corresponde a um conjunto de 'atitudes': o turismo, a vida doméstica, o conhecimento no campo da arte, um mesmo indivíduo não possuindo, forçosamente, todas elas. Há, em cada pessoa, uma pluralidade, uma coexistência de léxicos; o número e a identidade desses léxicos formam o idioleto de cada um. A imagem, em sua conotação, seria, assim, constituída por uma arquitetura de signos provindos de uma profundidade variável de léxicos (de idioletos), cada léxico, por mais 'profundo' que seja, sendo codificado, se, como se pensa atualmente, a própria psichê é articulada como uma linguagem".

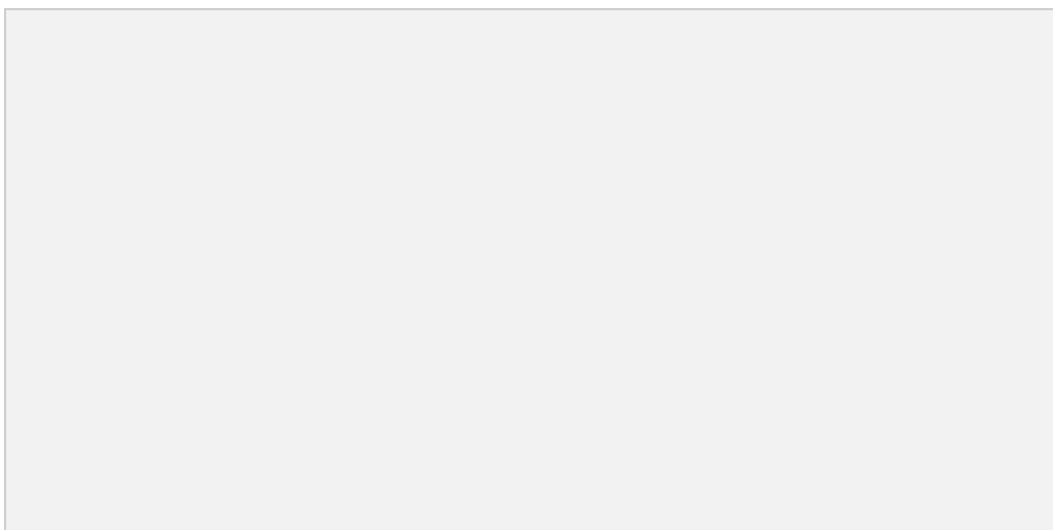


Figura 4.14: Modelo barthesiano que será utilizado nas análises dos fotolivros de literatura.

Sobre o diagrama (ver figura 4.14): (1) é relacionado ao quadrado referente à primeira ordem de significação (signo primário), a imagem que será analisada. Dela são extraídos expressão e conteúdo denotados, conforme o modelo barthesiano, explicado na seção anterior. (2) Na segunda ordem de significação (signo secundário), são examinadas, na imagem fotográfica, as técnicas de conotação utilizadas (trucagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo, sintaxe). (3) Por fim, ainda na segunda ordem de significação, é relacionado, ao quadrado referente ao conteúdo, o texto verbal que está combinado à imagem. Nesta fase é examinada a mensagem linguística, e o tipo de função que o texto exerce sobre a imagem (ancoragem ou revezamento).

4.3

Charles Sanders Peirce — teoria geral dos signos

A semiótica de Peirce é uma teoria geral dos signos. Para Peirce, a semiótica é definida como uma "ciência formal dos signos, ou da ação de signos" (Fisch, 1986, p. 356), ou semiose.¹⁸⁵ Para Eco (2004), "a semiose é um fenômeno e a semiótica é um enunciado teórico sobre fenômenos semióticos". Peirce definiu

¹⁸⁵ Os conceitos de signo e semiose envolvem uma distinção importante: o signo é o primeiro termo da relação triádica (S-O-I) e a semiose, ação do signo, equivale a relação triádica como signo. Segundo Johansen (1993, p. 62), "Peirce usa a palavra 'signo' em um sentido amplo e em um sentido mais estrito. No sentido amplo, 'signo' é usado para designar a relação triádica entre objeto, signo e interpretante. Em um sentido mais estrito, 'signo' denota um elemento, 'signo' ou 'representamen', dentro da tríade".

a semiose como um "processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete" (CP 5. 484) e a semiótica como uma "disciplina da natureza essencial e fundamental de todas as possíveis variedades de processos de significação, semiose" (CP 5. 488; Atkin, 2016). A semiótica peirceana descreve e analisa a estrutura de processos semióticos, em geral, sem preocupação com as bases, suportes materiais, ou com o veículo midiático, utilizados para realizar tais processos.

Para Peirce, a semiose pode ser descrita como uma relação triádica irreduzível entre três termos, "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 que existe, na semiose, uma influência (ou determinação) tri-relativa entre signo, objeto e interpretante (S-O-I) que não pode ser decomposta, isto é, analiticamente quebrada em relações mais simples, por exemplo diádicas – "esta influência tri-relativa não [pode], de modo algum, ser resolvida em termos de ações entre pares" (CP 5. 484),¹⁸⁶ como vemos na semiologia de Barthes. Assim, o efeito produzido no intérprete acontece quando, e somente quando, estão relacionados signo, objeto e interpretante (EP 2. 411).

Sumariamente, sua abordagem assume, como premissa fundamental – há três termos (entidades ou processos) irreduzivelmente conectados, ou combinados, na ação do signo, ou semiose (EP 2. 411) – signo, objeto e interpretante (CP 2. 228). "Combinação" é um dos termos teóricos usados por Peirce para definir essa relação (CP 6.321, 1908; NEM 3, p. 763, n.d.) – "combinação é essencialmente uma relação triádica" (NEM 3. 763, 1905, T.A.),¹⁸⁷ que "significa precisamente algo envolvendo uma relação de três termos" (NEM 3. 830, 1905, T.A.).¹⁸⁸ Outro termo é "composição", que "é ela própria uma relação triádica, entre os dois (ou mais) componentes e o todo composto" (CP 6.321, 1908, T.A.).¹⁸⁹ Optamos pelo

¹⁸⁶ A demonstração de que S-O-I constitui uma relação indecomponível foi primeiro conduzida logicamente (cf. Houser, 1997, p. 16). A razão da precedência de um tratamento formal de relações sobre um tratamento empírico, e semiótico, reside no fato de que só formalmente pode-se conduzir uma análise das propriedades de completude e suficiência das categorias (Parker, 1998, p. 43). Apenas ulteriormente a propriedade de irreduzibilidade lógica pode ser verificada em um domínio dos signos.

¹⁸⁷ "Combination is essentially a triadic relation" (NEM 3, p. 763).

¹⁸⁸ "The word combination means precisely something involving a triadic relation" (NEM 3.1905, p. 830)

¹⁸⁹ "Composition is itself a triadic relationship, between the two (or more) components and the composite whole" (CP 6.321, 1908).

uso do termo "combinação", como uma uniformização tática. De forma gráfica, e bastante esquemática, observamos a relação irreduzível S-O-I (figura 4.15).¹⁹⁰

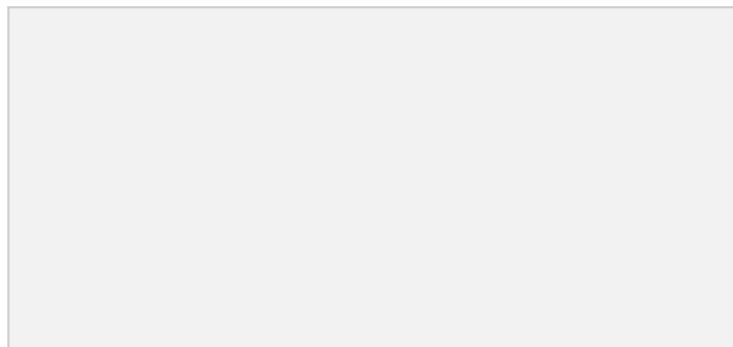


Figura 4.15: Esquema gráfico da tríade irreduzível S-O-I, signo-objeto-interpretante.

No diagrama, o signo *está para* seu objeto de modo a produzir um efeito no intérprete, ou interpretante. (Este efeito pode ser um *feeling*, uma ação, ou outro signo). Em outra definição, algo é comunicado a partir do objeto, por meio do signo, para um intérprete – o fato de que "alguma coisa deveria acontecer" sob certas condições. As relações entre os termos muitas vezes são descritas como relações de determinação – o signo é "determinado pelo objeto relativamente ao interpretante, e determina o interpretante em referência ao objeto, de tal modo a produzir o interpretante a ser determinado pelo objeto através da mediação do signo" (MS 318. 81; CP 5. 484; EP 2. 171). Com frequência, as noções de "determinação"¹⁹¹ e "especialização" são usadas para definir a relação entre os termos da tríade, S-O-I. Segundo Ransdell (1983, p. 23), "para Peirce, esta palavra [determinação] carrega, de uma só vez, um sentido causal e um lógico, correspondendo a uma diferença complementar entre observar a 'representação' formalmente, como uma relação, e observá-la dinamicamente, como um ato ou processo de tal ato".

É importante notar que, para Peirce (MS 634. 18), o "signo é uma classe que inclui pinturas, sintomas, palavras, sentenças, livros, bibliotecas, sinais,

¹⁹⁰ Uma informação é que trata-se de uma tríade, não de um triângulo. Esta diferença é importante uma vez que, na tríade, os três termos estão irreduzivelmente relacionados, enquanto num triângulo dois vértices estão ligados independentemente de um terceiro (Merrell, 1997). Evidentemente, o modelo gráfico é uma planificação muito simplificada, que não é capaz de apresentar diferentes níveis de descrição, e não inclui diversas formas de determinação lógica e dinâmica, no tempo.

¹⁹¹ Sobre o significado preciso do termo [determinação] ver: CP 5. 447, CP 2. 428, CP 8. 177.

ordens de comando, microscópios, representações legislativas, concertos musicais, performances". É o elemento através do qual "a mente de um intérprete pode conhecer, modificar ou ampliar seu entendimento de algo" (Mucelin, Bellini, 2013, p. 62). E é também um meio para a comunicação de um "hábito", que pode ser descrito como uma "regularidade", e está incorporado no objeto que o signo representa, de tal modo a "constranger", ou restringir, o comportamento do intérprete ou do sistema interpretativo (De Tienne, 2003; Bergman, 2000).

Sobre a natureza do objeto do signo, costuma-se afirmar que, para Peirce, ele pode ser concebido de acordo como uma variada morfologia – o objeto pode ser uma entidade (física ou abstrata, singular ou geral), um sistema ou um processo (real ou imaginário), um sujeito ou uma instituição, uma coisa concebível ou inconcebível, como são, por exemplo, certas entidades e estruturas matemáticas. Em nossas análises, ficará claro como o objeto do signo pode ser qualquer coisa ou processo que pode ser representado, incluindo outro signo, de qualquer natureza. O interpretante, por fim, é aquilo que é determinado de tal modo, e de certa maneira, na mente (ou sistema de signos) afetada pela representação do signo de seu objeto – "essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediada é o objeto pode ser chamada de interpretante" (CP 6. 347).

Queiroz tem explorado, em diversos trabalhos, a ideia de que Peirce desenvolveu "um sofisticado modelo de signo como processo, ação, relação, tendo construído elaboradas divisões de signos para descrever esses processos". O autor esquematiza assim as principais propriedades do modelo peirceano:

(1) o signo, ou semiose, é uma relação; (2) uma relação entre coisas [ou processos] que podem ser abstraídas na forma de correlatos (termos da relação); (3) três são os termos necessários e suficientes para descrever o signo como uma relação; (4) o signo é uma relação irreduzível de três termos; (5) signo, objeto e interpretante são os termos desta relação; (6) o signo é o primeiro termo, o segundo, o objeto, e o terceiro, o interpretante; (7) o interpretante é determinado pelo objeto como uma determinação do signo pelo objeto. De (1) e (2) pode-se inferir que: o signo é um padrão – um arranjo de itens, qualidades, eventos, processos, e qualquer coisa que é signo, de qualquer natureza, pode ser abstraída na forma deste padrão; de (3), (4) e (5) este padrão é irreduzivelmente triádico e S-O-I são seus termos; de (6): os termos desta relação são definidos conforme a posição que ocupam relativamente aos outros termos (Queiroz, 2004, p. 48-49).

4.3.1

A classificação de signos

Leitor, como você define um signo? Não pergunto como a palavra é ordinariamente usada. Eu quero uma definição como um zoólogo daria de um peixe, ou um químico de um corpo aromático ou gorduroso – uma análise da natureza essencial de um signo.
Peirce (EP 2. 402)

As classificações de Peirce permitem descrever a natureza de distintos processos semióticos, a natureza das relações entre processos, e o impacto, ou efeito, que eles têm em seus intérpretes. O desafio aqui é transformar as ideias de Peirce em ferramentas úteis para tratar o fotolivro de literatura.

Para explicar a enorme variedade de formas e eventos semióticos que atuam sobre os intérpretes dos signos, Peirce sugeriu diversas classificações, ao longo de décadas de trabalho. Ele concebeu o modelo de semiose, e as classes de signos, baseado nas categorias fenomenológicas: "primeiridade, secundidade e terceiridade". As classes, que descrevem as relações entre o signo e o seu objeto (ícone, índice, símbolo) (ver figura 4.16), podem ser abordadas a partir das categorias fenomenológicas: (1) primeiridade, categoria de indefinição, liberdade e originalidade; o que é como é, sem referência a qualquer outra coisa, como os ícones ou as relações de similaridade – "os signos podem exibir alguma similaridade, ou analogia, com eles, quando são classificados como 'ícones'" (CP 1. 369, CP 1. 558); (2) secundidade, categoria de reação, oposição, diferenciação; o que é tal como é em relação com outra coisa, mas sem relação com qualquer terceira entidade, índices ou relações de contiguidade – "podem forçar a atenção para um objeto, por meio de uma relação factual, como 'índices'" (CP 1.369, CP 1.558); (3) terceiridade, categoria da mediação, hábito; o que é como é na medida em que é capaz de relacionar uma terceira entidade, símbolos ou relações de lei – "podem se relacionar com seus objetos com base em alguma característica imputada através de associações de ideias, ou leis, como os 'símbolos'" (CP 1. 369, CP 1. 558).

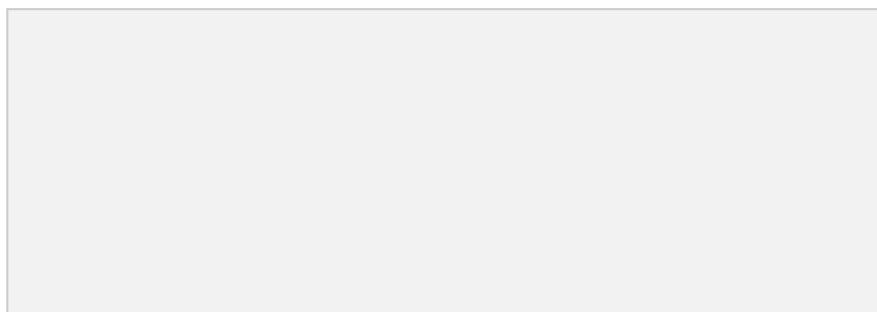


Figura 4.16: Relação entre signo e objeto (S-O). As relações podem ser de primeiridade (ícones), de secundidade (índices) e de terceiridade (símbolos)

O ícone é definido como um signo que baseia-se em relações de similaridade. Eles estão para seus objetos através de alguma forma de analogia (CP 1. 369), desconsiderando qualquer correlação espaço-tempo que possam ter com o objeto representado (CP 5. 73; CP 2. 299; Ransdell, 1986). Para Peirce, "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). Um signo é um ícone de seu objeto, quando compartilha com ele certas propriedades ou qualidades que seu objeto possui; o signo é uma qualidade de seu objeto (CP 2. 276). Simplificadamente, o signo icônico é uma qualidade que funciona como signo de seu objeto. São as qualidades pertencentes ao signo que determinam sua interpretação como ícone, de forma tal que qualquer objeto que tenha qualidades similares pode ser interpretado como seu objeto. No signo icônico, signo e objeto são similares, em certos aspectos, podendo o signo ser substituído por seu objeto, ao menos com relação a tais aspectos ou qualidades. Segundo Peirce, "ícones são tão completamente substituídos por seus objetos que dificilmente podem ser distinguidos deles" (CP 3. 362).

Há outra propriedade do ícone bastante relevante aqui. O ícone não é apenas o único tipo de signo que envolve uma apresentação das qualidades que pertencem ao seu objeto, mas é o único signo com o qual, por observação direta, é possível descobrir algo, ou alguma informação, sobre seu objeto. Alguns autores têm sugerido que esta definição distingue o ícone de qualquer psicologismo, por exemplo associado à "similitude" – o critério decisivo de iconicidade está na possibilidade de manipular o signo para que uma nova informação apareça. Podemos inferir que, se um signo é signo de um objeto em virtude de uma

qualidade que "compartilha" com ele (CP 2. 248), então este signo é ícone deste objeto. Se um signo é ícone de um objeto, ele é uma qualidade que o objeto também possui (CP 2. 276). Signo e objeto constituem, portanto, uma "identidade" em algum aspecto. Em termos esquemáticos, se algo (fotografia, desenho, diagrama, palavra, equação, etc.) é um signo em virtude de uma qualidade que compartilha (CP 2. 248) com seu objeto (acontecimento, forma, padrão, estrutura), então é um ícone do objeto. Uma caricatura, por exemplo, representa por similaridade (ver figura 4.17) – certos aspectos do objeto (foto de Leminski) são representados (caricatura de Leminski) como seu ícone. Foto (O) e caricatura (S) compartilham certas propriedades, ou qualidades, relacionadas às suas constituições gráficas, dimensões, propriedades cromáticas, entre outras, que possuem.

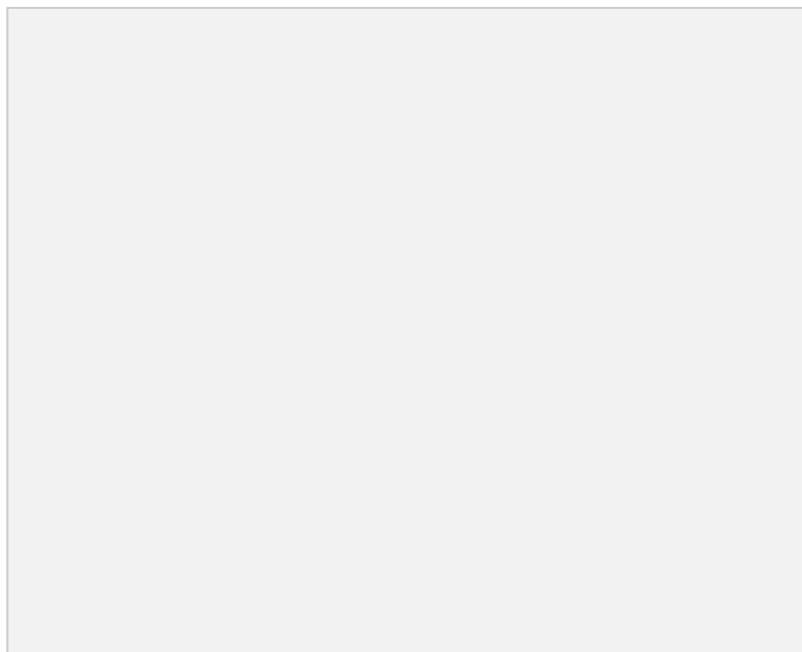


Figura 4.17: Representação icônica: o desenho (bigode e óculos), caricatura, representa a fotografia do poeta Paulo Leminski, seu objeto. Certos aspectos que possuem o bigode e o óculos, funcionam como qualidades (icônicas) da foto do poeta. O desenho compartilha com a foto certas propriedades, ou qualidades visuais, relacionadas à constituição e densidade gráficas, dimensões relativas, propriedades cromáticas, entre outras, que ambas possuem.

O ícone, entre as classes de signos, possui uma importante subdivisão – imagem, diagrama, metáfora (Farias, Queiroz, 2017). Esta subdivisão é estratégica na semiótica de Peirce, já que a concepção de ícones "puros" possuem existência

presumível apenas idealmente.¹⁹² Em 1903, Peirce fez uma distinção entre ícones (ou ícones puros), e hipoícones (Jappy, 2014), que são ícones instanciados, que participam de relações sgnicas existentes, devido a algum tipo de semelhança que compartilham com seus objetos. Ícones que podem ser observados, como estes que examinamos, são classificados como hipoícones.¹⁹³ Esta subdivisão particularmente nos interessa, porque ela permite descrever mais detalhadamente as relações que se estabelecem entre texto verbal e fotografia, caso a caso.

A subdivisão, também triádica – imagens, diagramas e metáforas – foi criada segundo três processos relacionais: (i) as "qualidades" daquilo de que são feitos são similares, (ii) as "relações" entre suas partes constituintes são similares, (iii) e os "significados" produzidos (efeitos interpretativos) são similares. No primeiro caso, são relacionadas "qualidades superficiais", operações realizadas com um tipo de ícone que Peirce chama de "imagem". Uma qualidade simples ou superficial pode ser definida, "como algo que pode ser observado como uma unidade" (Savan, 1976, p. 11), sem partes constituintes ou estrutura. As imagens são qualidades indecomponíveis compartilhadas por S e O. Trata-se de um ícone cuja representação parece estar diretamente relacionada ao material de que é feito o objeto. É importante destacar que uma "imagem" não precisa ser necessariamente visual, podendo ser acústica, ou háptica (Farias, Queiroz, 2006). Pode-se dizer que trata-se de algo imediatamente percebido, indivisível e não estruturado. Num catálogo de tintas, por exemplo, supomos haver uma direta analogia de qualidade – cada cor do catálogo, tomada individualmente, é um hipoícone de qualidades aparentes, superficiais, da tinta representada. Há uma similitude entre as propriedades superficiais (cromáticas) do signo, o catálogo de cores, e do seu objeto, a tinta na lata.

O segundo caso está relacionado a operações que realizamos com "diagramas". Diagramas são a principal maneira de informar relações (Johansen, 1993). O diagrama representa, através de relações entre suas partes, as relações

¹⁹² Para uma caracterização mais detalhada do ícone, ver Ransdell (1997).

¹⁹³ "Hipoícones podem ser divididos de acordo com o modo de primeiridade dos quais 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 partes, são diagramas; aqueles que representam o caráter representativo de um representamen representando um paralelismo em outra coisa, são metáforas." (CP 2. 277).

que constituem as partes relacionadas do objeto que ele representa – "um diagrama é principalmente um ícone, e um ícone das relações inteligíveis" (CP 4. 513). O objeto do diagrama 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" (Queiroz, 2010, p. 325). Mapas são exemplos de diagramas. Interpretamos, neles, analogias entre relações de diversos tipos – topovisuais e topográficas, cromáticas etc. Tratam-se de hipoícones cuja semelhança com seus objetos baseiam-se em estruturas. Uma similitude estrutural entre o signo, por exemplo, o mapa de um metrô, e seu objeto, é definida pela rede de conexões entre as estações (Atã *et al*, 2014). O mapa (figura 4.18) não representa, neste caso, o próprio território, mas um sistema de conexões entre rotas e estações.

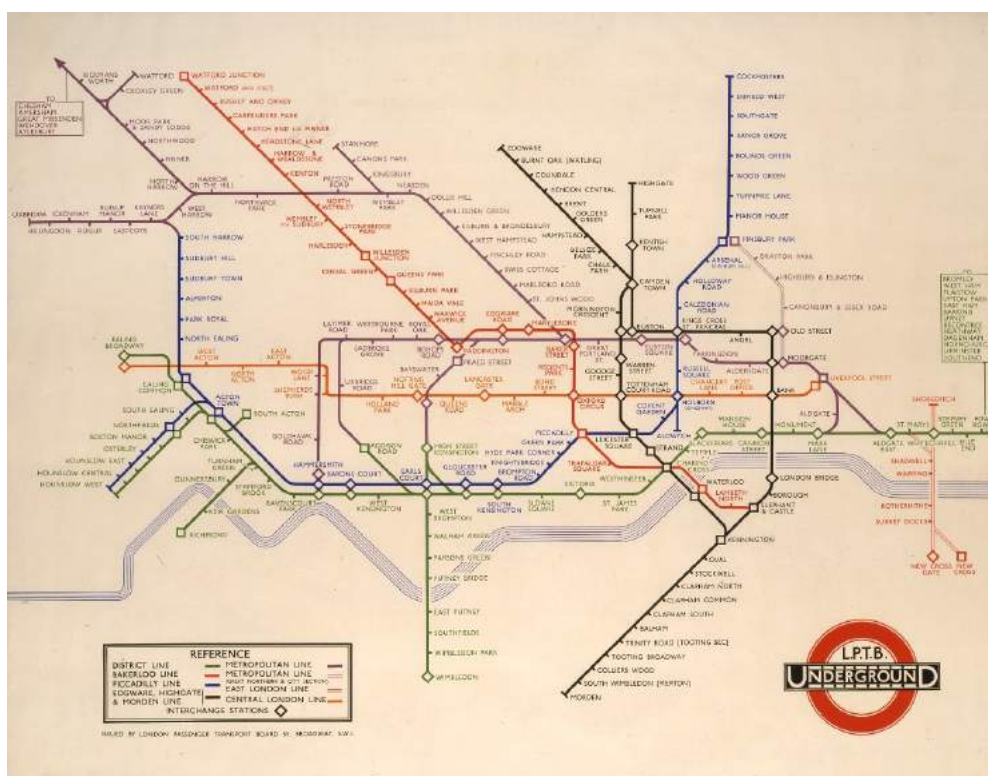


Figura 4.18: Mapa de Henry C. Beck, de 1933, *London Transport Museum Collection*.

Em outro exemplo, no mapa observado abaixo (figura 4.19), retirado de *Os Sertões*, vemos detalhes das relações entre as eras geológicas e os "terrenos" encontrados na região do estado da Bahia. O mapa, "estribado em nada menos de

quinze autores, que Euclides menciona com absoluta honestidade" (Azevedo, 1950, p. 27), relaciona quatro "terrenos", o primeiro da Era paleozóica (subdividido nos períodos siluriano e devoniano), o segundo da Era cenozóica, o "terreno terciário", o terceiro, da Era mesozóica, o "terreno cretáceo", e por fim o quarto "terreno", uma formação rochosa metamórfica.

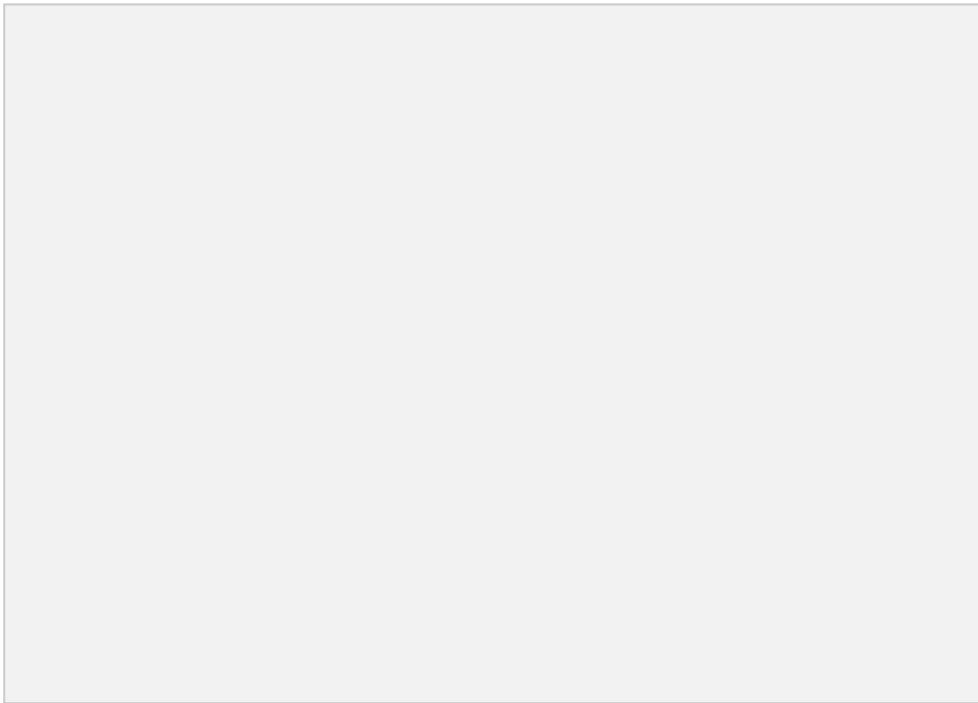


Figura 4.19: Mapa retirado de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Com o título "Esboço Geológico", o mapa representa o estado da Bahia, e identifica os tipos de terreno encontrados: paleozóico, terciário, cretáceo e metamórfico.

No terceiro caso, os signos icônicos representam relações entre efeitos interpretativos, isto é, são análogos os efeitos interpretativos produzidos por dois ou mais signos relacionados (CP 2. 277). O objeto do signo que é uma metáfora deve ser outro signo; então, ele só pode ser uma analogia dos efeitos deste signo. Diferente dos diagramas e das imagens, nas metáforas¹⁹⁴ as relações de analogia são exercidas entre os efeitos interpretativos, ou entre efeitos produzidos por dois ou mais signos. A diferença entre tais tipos de ícones pode ser descrita como uma diferença de níveis de abstração. Diferente do diagrama, que é uma abstração das relações entre as partes do objeto representado, em termos estruturais, uma metáfora é uma comparação com outra coisa, seu efeito interpretativo. Se um

¹⁹⁴ Peirce não restringe metáforas a entidades verbais. Metáforas, para Peirce, representam relações entre efeitos interpretativos análogos (CP 2. 277).

signo é um diagrama porque seu objeto é uma analogia de seu arranjo estrutural (relações parte-parte, parte-todo), um signo é uma metáfora porque seu objeto é análogo aos efeitos interpretativos produzidos por ele. Um ícone é uma metáfora quando existe uma relação de similaridade entre efeitos interpretativos, quando revela semelhanças entre signos indiretamente comparados.

Qual é a importância dessa divisão? O ícone é o único tipo de signo que envolve uma apresentação das qualidades que pertencem a seu objeto. Ele também é definido em termos operacionais. Neste caso, o ícone é um signo que, quando manipulado, "revela" informação sobre seu objeto (Hookway, 2002; Stjernfelt, 2007). De acordo com a divisão em hipoícones, esta "revelação" depende (i) das qualidades superficiais do signo, (ii) de sua constituição estrutural (relação entre as partes que constituem o signo e seu objeto), e (iii) do efeito produzido sobre o interpretante (intérpretes, audiência ou o público). Esta classificação pode fornecer uma estrutura teórica detalhada para descrever a relação entre poesia/prosa e fotografia, se assumimos que trata-se de uma relação predominantemente icônica.

Além das relações icônicas, o signo (S) pode relacionar-se com seu objeto (O) em razão de uma "conexão física direta", quando é chamado de índice (CP 1. 372). Correntemente, aceita-se que o índice é realmente determinado por um objeto, e ambos devem existir como eventos reais, em uma relação de causa-e-efeito. Ele representa seu objeto porque tem uma real correspondência com ele – "um índice é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por este objeto" (CP 2. 248). Muitas vezes, é considerado um problema definir "realmente afetado". A ideia de co-variação é frequentemente usada, e os exemplos são variados – de sintomas físicos, em sintomatologia, a termômetros, hidrômetros (CP 5. 73), barômetros, até um pronome demonstrativo, que "força atenção para um objeto particular, sem descrevê-lo" (CP 1. 369), e, é claro, fotografias. Fotografias são exemplos paradigmáticos de signos indexicais. Abaixo (figura 4.20), a fotografia feita por Flávio de Barros do cadáver de Antônio Conselheiro encontrado sob as ruínas da Igreja Nova, em Canudos. O registro fotográfico foi utilizado como "peça fundamental para lavrar a ata final dos conflitos" da vitória dos militares, e

aparece em telegrama do ministro da guerra para o presidente Prudente de Moraes: "[...] De tudo se lavrará um auto em Canudos, sendo o cadáver fotografado" (Almeida, 2002, p. 271).



Figura 4.20: Registro fotográfico de Antônio Conselheiro, encontrado sob as ruínas da Igreja Nova, feito por Flávio de Barros, em Canudos, 1897.

Por fim, o símbolo. O símbolo está relacionado ao seu objeto em virtude de uma lei, ou de uma norma, ou convenção. Para Peirce, um símbolo é "um signo que é constituído meramente, ou principalmente, pelo fato de que é usado ou entendido como tal, seja natural ou convencional o hábito, e sem observar os motivos que originalmente governaram sua seleção" (CP 2.307). Ele "se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei, usualmente uma associação de ideias gerais, que opera de modo a levar o símbolo a ser interpretado como se referindo àquele objeto" (CP 2. 249). Ao afirmar que um signo é um símbolo de seu objeto, estamos afirmando que ele "está para" seu objeto devido a uma associação de ideias, produzidas em geral por uma convenção, ou através de regras. Os símbolos possuem algumas propriedades importantes – eles são capazes de representar "coisas" ou "processos" que não precisam existir, de fato, no tempo ou no espaço, e são logicamente dependentes do interpretante. Para 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).

Um exemplo muito mencionado de símbolo é o *Pi*, um símbolo matemático que, por uma 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.

4.3.2

Modelo peirceano aplicado a fotolivros de literatura

Quando abordamos as relações palavra-imagem, tratamos de diversas classes – relações temáticas entre tópicos e objetos, propriedades estruturais (ritmo, rimas, paralelismos sintáticos e formais), procedimentos, relações históricas, etc. Tal afirmação permite-nos selecionar, mais consistentemente, uma questão central: como relacionar semioticamente poesia, ou prosa, e foto, em fotolivros de literatura? Nossa suposição, aqui, é que lidamos com relações icônicas, indexicais, e simbólicas, quando observamos as relações entre poesia verbal e fotografia (P-F),¹⁹⁵ em termos peirceanos. Nosso argumento pode ser assim sumariado: qualquer descrição ou explicação sobre as relações entre P e F, em fotolivros de literatura, deve basear-se no modelo (S-O-I), e nas classes fundamentais de signos e suas subdivisões.¹⁹⁶

Para que fique ainda mais claro, as análises estão baseadas em três premissas: (i) P e F são signos e/ou objetos, quando semioticamente relacionados no fotolivre (eles não são, apenas, signos de objetos que se encontram "fora" do fotolivre); (ii) como signos e/ou objetos, P e F podem ser caracterizados como ícones, índices, e símbolos, quando relacionados; (iii) P e F podem constituir, em nossas análises, um signo composto, e determinar, em conjunto, um interpretante. (Nessa escala de observação, fazemos um *zoom-out* e vemos foto e prosa/poema como um signo, composto por fotografia e poema/prosa, em uma relação que pode ser caracterizada, segundo Clüver, como um caso intermídia¹⁹⁷). Algumas análises podem recorrer à subdivisão dos hipoícones (imagem, diagrama,

¹⁹⁵ 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), poesia ou prosa (P), objeto da poesia ou prosa (OP), interpretante da poesia ou prosa (IP).

¹⁹⁶ Processos inferenciais (abduativos, dedutivos, indutivos) associados às relações palavra-imagem constituem outro tópico, e devem ser abordados em trabalhos futuros.

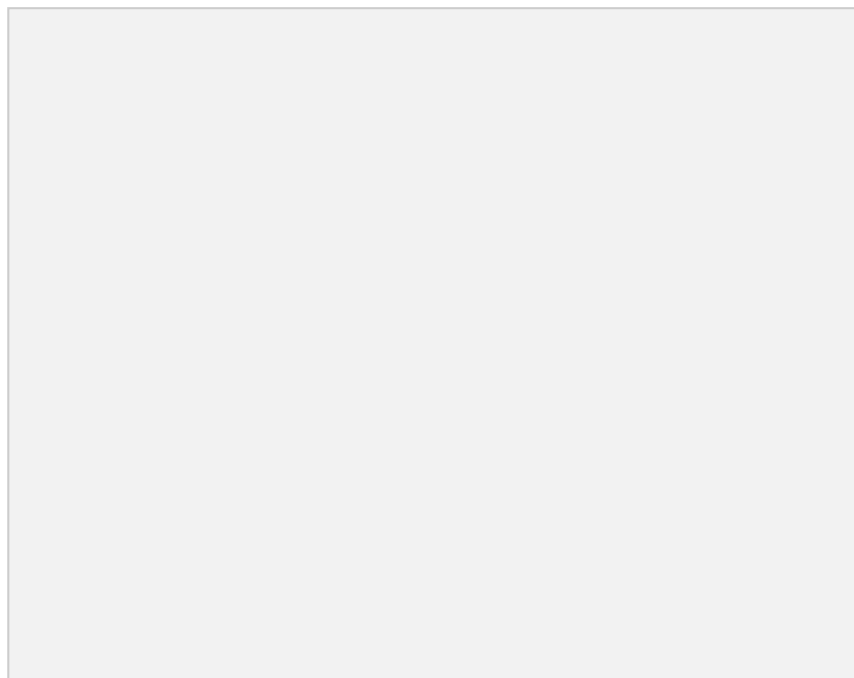
¹⁹⁷ Essa foi uma sugestão (com. pessoal) do pesquisador Pedro Atã (Free State University).

metáfora). Isto somente será feito quando a relação 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.

Uma importante propriedade do modelo, S-O-I, aplicado aos componentes observados (fotografia e texto verbal), é a "fixação" (seleção e escolha) dos termos da relação (S-O = foto-prosa/poesia), que não são definidos por atributos intrínsecos. Suas ontologias, de signo, objeto e interpretante, dependem dos papéis funcionais que ocupam na tríade. Se a ação do signo é um processo triádico-dependente, porque conecta irreduzivelmente S, O, e I, o papel funcional de S só pode ser identificado numa relação de mediação estabelecida entre O e I. Não há como inferir os papéis de S, O e I de quaisquer relações diádicas (S-I, S-O, ou I-O). Por que essa propriedade é importante em nossa abordagem? Em primeiro lugar, porque a relação P-F não deve ser considerada uma relação diádica. A relação entre fotografia e poesia, ou prosa, é sempre dependente do interpretante. Em segundo lugar, porque não há uma propriedade intrínseca que a fotografia, ou o texto verbal, possuam que indiquem suas posições de signo, ou de objeto. Reiterando, as substituições entre S-O-I e os componentes observados no fotolivro são funcionais – o objeto (O na tríade S-O-I) é a fotografia (F) de um signo (S na tríade S-O-I) que é o poema/prosa (P), para um interpretante (I).¹⁹⁸ Esta é uma decisão teórica, e está sujeita a revisão e ajustes, não havendo impedimento à inversão dos papéis funcionais (O = foto, S = prosa/poema), para explorar uma perspectiva muito diferente.¹⁹⁹ Abaixo, o modelo gráfico de uma das possíveis substituições funcionais (figura 4.21).

¹⁹⁸ Deve-se mencionar que, se não chegamos a considerar que fotografia ou poema podem ser interpretantes, e não signos e objetos, não significa que isso não possa ser feito. Se o leitor está lendo um trecho da prosa, então a prosa é um signo, para o leitor, que é seu interpretante. Mas ela também pode ser o interpretante (não exatamente o "intérprete") de outro signo. O leitor, nesse exemplo, é excluído da tríade. Se o leitor está examinando a fotografia, então a fotografia é o signo, para o intérprete. Mas ela pode, como no caso anterior, ser o interpretante (não o "intérprete") de outro signo. Em todos estes casos estamos examinando uma relação irreduzível, triádica e indecomponível. O leitor também pode considerar foto e poema em conjunto, intermediaticamente (cf. Pedro Atã, com. pessoal). Foto e prosa tornam-se, neste caso, partes de um mesmo signo composto. Se este signo, composto, possui uma sintaxe (e.g. texto e fotografia atuando como ícone [predicado] e índice [sujeito]), este é um tópico para futuras análises.

¹⁹⁹ Pode-se também falar aqui de uma alteração necessária da perspectiva de observação para considerar tanto o poema como signo da foto quanto a foto como signo do poema. Tal alteração cria uma situação que não exploramos em nossas análises.



Figuras 4.21: Esquema gráfico simplificado da relação triádica S-O-I com as substituições funcionais: o poema "está para" a foto de modo a produzir um efeito no intérprete, ou interpretante. A relação, como definimos, é irreduzível, e pode ser descrita assim: o poema é determinado pela foto relativamente ao interpretante, e determina o interpretante em referência à foto, de tal modo a produzir o interpretante a ser determinado pela foto através da mediação do poema.

O diagrama acima fornece a seguinte informação: "algo" (uma propriedade, um "hábito", ou uma regra de ação) é comunicado da foto (objeto na tríade S-O-I), para o intérprete (efeito em um sistema interpretativo), através do poema/prosa (signo na tríade S-O-I), e esta relação triádica é irreduzível. A principal questão, neste ponto, é "o que" (e como) é comunicado do objeto, através do poema/prosa, para o intérprete. Para explicar o variado padrão de relações S-O da tríade S-O-I, Peirce sugeriu, como já vimos, uma divisão conhecida – ícones (signos de analogia), índices (signos de reação) e símbolos (signos convencionais). Também vimos como eles correspondem a relações de similaridade, de contigüidade física e de lei, que podem ser estabelecidas entre um signo e seu objeto. Como foto e poema estão irreduzivelmente relacionados através dessa divisão?

A relação P-F é icônica quando baseada em similaridades e analogias qualitativas, diagramáticas e/ou interpretativas, ou 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 verbovocovisuais” (Pignatari, 2005, p. 22) – pode atuar em uma relação de similaridade entre P e F. Se P é um ícone de F, então P é um análogo de F, sob algum aspecto. As relações são consideradas indexicais quando a relação P-F baseia-se em correlações espaço-temporais, quando há uma "indicação" de F por P. E, finalmente, são simbólicas quando a relação P-F for dependente de normas, regras ou leis, e "determinadas" por intérpretes, ou dependentes deles. Na tabela abaixo (tabela 4.2) vemos, mais esquematicamente, as relações (P-F):

RELAÇÃO P-F	ESPECIFICAÇÃO DA RELAÇÃO
ÍCONE	Se P (poema/prosa) é signo de F (fotografia) porque compartilha com F certas propriedades baseadas em similaridades e analogias qualitativas, diagramáticas e/ou interpretativas (ritmo, rima, sintaxe, etc.), então P é ícone de F.
ÍNDICE	Se P (poema/prosa) é signo de F (fotografia) porque indica ("aponta para") F, baseado em correlações espaço-temporais, então P é índice de F.
MBOLO	Se P (poema/prosa) é signo de F (fotografia) porque dependem de certas leis; então P é símbolo de F.

Tabela 4.2: Natureza da relação poesia/prosa - fotografia (P-F) e especificação das relações, baseada nas classes ícone, índice e símbolo.

Baseados na teoria de Peirce, podemos afirmar que estas classes são necessárias e suficientes para descrever as relações entre foto e poesia, nos fotolivros de literatura. Sobre as tríades, é importante notar que há outras relações além daquela representada na tríade que chamamos de "principal" (poema-foto-interpretante, P-F-I). São relações que possuem objetos que não estão nas páginas dos fotolivros de literatura. Uma representação visual nos levaria a algo como uma rede de relações triádicas, aberta, distribuída e descentralizada²⁰⁰ (figura 4.22):

²⁰⁰ Devemos fazer uma observação aqui sobre os "limites da modelagem" gráfica. Porque uma descrição da semiose deve prever, entre outras propriedades: (i) irreversibilidade e acúmulo temporal, (ii) hierarquização multi-nível, (iii) continuidade e tendência à generalização, entre outras. O modelo gráfico, exibido aqui, envolve uma abstração muito simplificada do "processo" temporal da semiose. A principal propriedade representada aqui é a irredutibilidade triádica dos termos observados, e seu padrão de determinação.

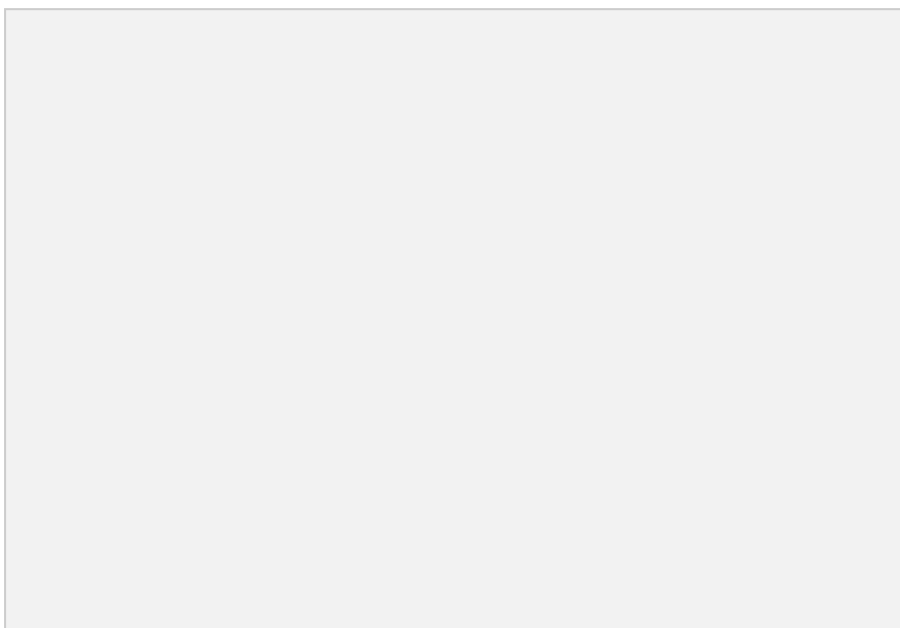


Figura 4.22: Diagrama com ramificações triádicas que não estão nas páginas dos fotolivros de literatura. Este diagrama enfatiza decisões analíticas, operacionais, para realização das análises. Outras escolhas poderiam ter sido feitas.

Fotografia e poema também são signos de objetos "externos"; em um sentido objetivo, são signos que possuem objetos (entidades ou processos) reais, ou signos que possuem objetos que não estão nas páginas do fotolivro – OP (objeto externo do poema) e OF (objeto externo da foto). Esta é outra relação (triádica), que pode ser interpretada como sendo analiticamente "superposta" (concorrente ou simultânea) às relações principais. O poema, que é signo na tríade principal P-F-I, é também signo de outra tríade, P-OP-I. Ele comporta-se, desse modo, como signo em duas relações triádicas distintas – na primeira, em que está relacionado à fotografia que aparece na página do fotolivro (P-F-I), e na segunda, em que é também um signo, e possui um objeto que encontra-se "fora da página" do fotolivro, seu objeto externo (P-OP-I). Da mesma forma, a fotografia, que comporta-se como objeto na tríade principal P-F-I e é, em outra relação, signo da tríade F-OF-I.

Abaixo (figura 4.23), representamos estas relações. Resumidamente, as três relações triádicas representadas são: (1) central (P-F-I), que chamamos de principal, que relaciona o poema (P), a foto (F) e o intérprete (I); (2) tríade inferior (F-OF-I), que relaciona a foto (F), que é o objeto da tríade principal, com outro objeto (OF) "externo" à página; (3) tríade superior (P-OP-I) que relaciona (P), o

signo da tríade principal, com outro objeto (OP) "externo" à página. A foto comporta-se como objeto e signo de relações distintas e o poema como signo de duas relações distintas.

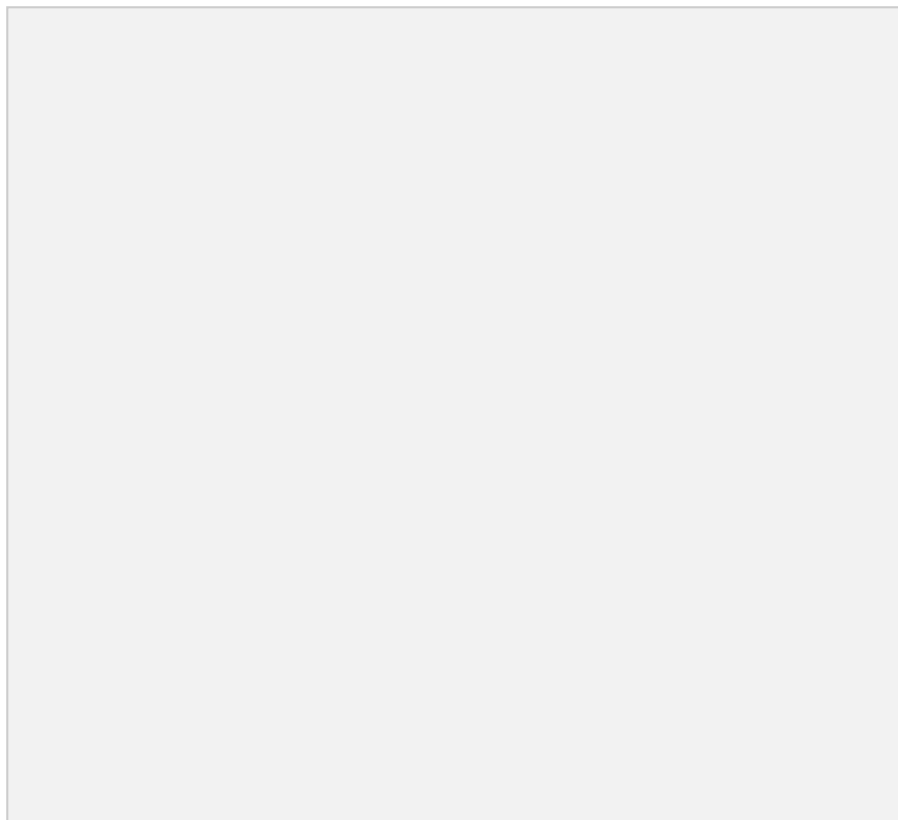


Figura 4.23: Esquema das relações que ocorrem "paralelamente" à relação que chamamos de principal (S-O-I): o poema, signo da tríade S-O-I, é signo de outra relação triádica (essa superior) que possui um objeto externo à prancha (OP). A foto (F), objeto da tríade S-O-I, é signo de outra relação triádica (essa inferior) que possui um objeto externo à prancha (OF).

No fotolivro, o objeto "externo" do poema (signo da tríade P-F-I) e o objeto "externo" da foto (objeto da tríade P-F-I) podem indicar o "mesmo" objeto, ou classe de objeto. Neste caso, dizemos que são análogos, não precisando haver qualquer "compartilhamento" de suas propriedades qualitativas. Dizemos também que os objetos externos OP e OF são "coincidentes".

Em nossas análises, além da relação entre poema e foto (P-F) e da relação entre os objetos externos de poema e foto (OP-OF), há outras duas relações: entre o poema e o objeto da foto (signo da tríade principal com o objeto externo da tríade inferior, P-OF), e entre o objeto externo do poema e a foto (objeto da tríade superior e objeto da tríade principal, F-OP) (figura 4.24 abaixo).

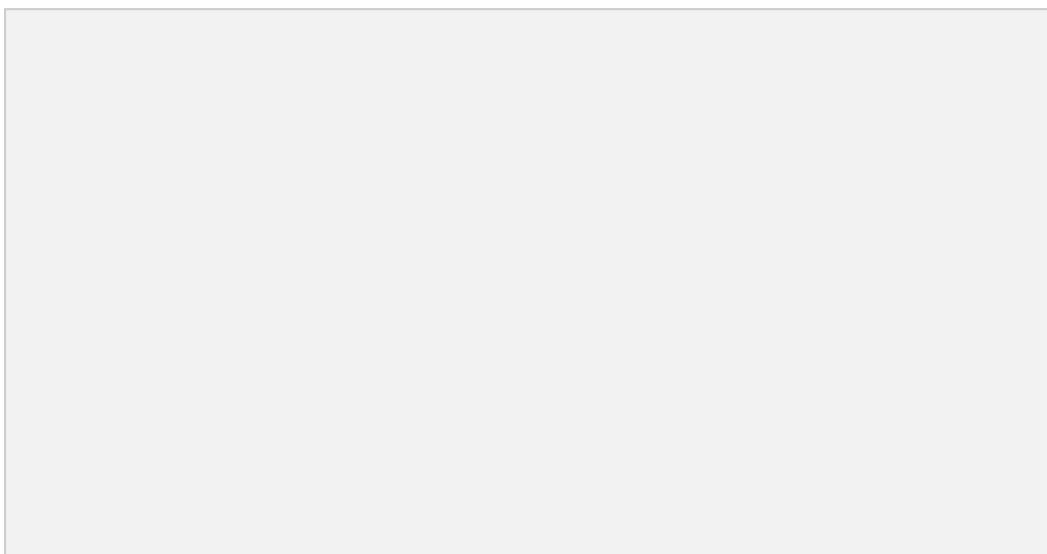


Figura 4.24: O diagrama [A] destaca a relação entre poema e foto (P-F). O diagrama [B] destaca a relação entre os objetos externos de poema e foto (OP-OF). O diagrama [C] destaca a relação entre o poema e o objeto da foto (signo da tríade principal com o objeto externo da tríade inferior, P-OF). O diagrama [D] destaca a relação entre o objeto externo do poema e a foto (objeto da tríade superior e objeto da tríade principal, F-OP).

É demasiado, neste trabalho, realizarmos a análise de todas as relações previstas na teoria, em cada página, de cada fotolivro de literatura selecionado. Mas tentamos não negligenciar as mais importantes. Fizemos escolhas baseadas na "relevância da relação", com atenção para a predominância deste ou daquele tipo (e.g., P-F ou OP-OF ou P-OP), caso a caso, considerando que determinadas relações (P-F ou OP-OF) são mais notáveis ou salientes e melhor estabelecidas que outras. Em alguns dos fotolivros de literatura selecionados, também analisamos a relação PF como signo composto (ver figura 4.25 abaixo), isto é, o acoplamento poema/prosa e foto correspondendo ao signo da tríade principal.

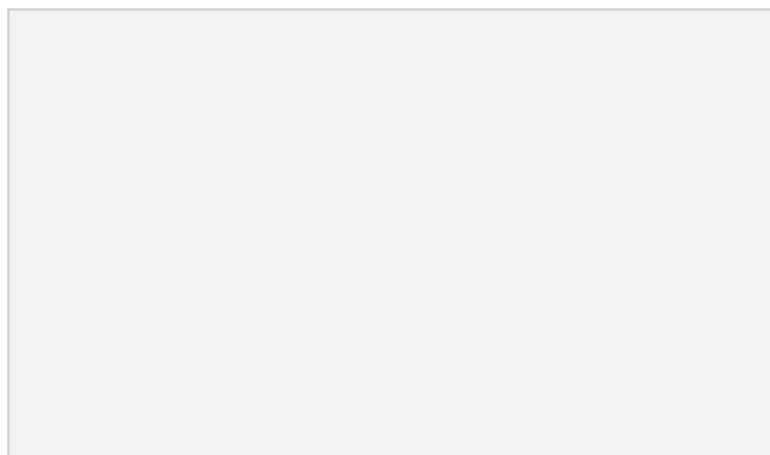


Figura 4.25: Este diagrama destaca poema (ou prosa) e foto como signo composto da tríade principal.

No próximo capítulo (capítulo 5), submetemos os fotolivros de literatura selecionados aos modelos de Barthes e Peirce.

5

Casos — critérios de seleção e exemplos analisados

Devemos alertar que o critério de seleção dos fotolivros não resultou de uma decisão orientada por um esquema conceitual bem definido, por apenas uma teoria, ou por uma razão inequívoca. A escolha das obras para análise deveu-se a, ao menos, três aspectos fundamentais: (i) a importância relativa da obra ou autor; (ii) suas posições históricas, cobrindo largos períodos temporais; (iii) métodos e modelos escolhidos para as análises.

Para começar, e retomando o que já afirmamos no primeiro capítulo, as obras selecionadas aqui fazem parte de um conjunto surpreendentemente negligenciado pela crítica, como é o caso do *Quarenta Clics em Curitiba* (1976), de Leminski e Pires, e *A Pintura em Pânico* (1943), de Jorge de Lima. Algumas, mesmo que consagradas, o caso de *Sertões: Luz & Trevas* (1982), cuja autora, Bisilliat, é uma das fotógrafas mais proícuas da história da literatura brasileira, ainda aguarda uma análise mais detalhada das relações foto-texto verbal. Outras são completamente omitidas pela historiografia canônica, ou aparecem muito distante das classificações usadas para identificar o fenômeno que abordamos (fotolivro de literatura), por exemplo *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha e Flávio de Barros, que é provavelmente a escolha que representa a seleção mais inesperada desta pesquisa. Essas obras ficaram à margem das "antologias críticas" e historiografia.²⁰¹

Afirmamos, no quarto capítulo, que os modelos de Barthes e de Peirce podem ser generalizados para o estudo de quaisquer casos em que se tenha estabelecido uma relação intermediática entre fotografia e texto verbal. Uma maneira efetiva de fazer isso (generalizar os modelos), é submetendo a eles diversas obras para análise. Trata-se de uma estratégia, reconhecida por muitos autores, o "estudo de caso" (Denzin, Lincoln, 2005; Martins, 2008; Stake, 2005;

²⁰¹ Algumas das obras consultadas, nas quais não se encontra qualquer referência às obras selecionadas, são: *Formação da Literatura Brasileira* (2000 [1975]), de Antônio Cândido, *História concisa da Literatura Brasileira* (2015 [1994, 1970]), de Alfredo Bosi, *História da Literatura Brasileira* (2004 [1997]), de Luciana Stegagno-Picchio, *História da Literatura Brasileira* (1982), de Nelson Werneck Sodré.

Gil, 2002) – "no geral, os estudos de caso são a estratégia preferida quando questões 'como' e 'porquê' estão a ser colocadas" (Yin, 1994, p. 10).

Nossas escolhas resultam de uma "análise instrumental",²⁰² onde as decisões sobre as obras auxiliam "no conhecimento ou na redefinição de determinado problema" (Lima, 2013, p. 136), e de uma "análise coletiva", já que estudamos as "características de uma população" (Lima, 2013, p. 136) de fotolivros de literatura. Entre as obras selecionadas encontram-se: *Os Sertões* (1902), com texto de Euclides da Cunha e fotografias de Flávio de Barros; *A Pintura em Pânico* (1943), com texto e fotomontagens de Jorge de Lima; *Quarenta Clica em Curitiba* (1976), com texto de Paulo Leminski e fotografias de Jack Pires; *Sertões: Luz & Trevas* (1982), com fotografias de Maureen Bisilliat e fragmentos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. A apresentação dos fotolivros de literatura analisados pode ser lida neste capítulo, na sequência.

²⁰² Segundo Lima (2013, p. 135), "os critérios de seleção dos casos variam de acordo com os propósitos da pesquisa". Para Stake (2005), há três modalidades de estudos de caso: intrínseco, instrumental e coletivo: "O estudo de caso intrínseco constitui o próprio objeto da pesquisa. O que o pesquisador almeja é conhecê-lo em profundidade, sem qualquer preocupação com o desenvolvimento de alguma teoria. O estudo de caso instrumental é desenvolvido para auxiliar no conhecimento ou na redefinição de determinado problema. O pesquisador não tem interesse específico no caso, mas reconhece que pode ser útil para alcançar determinados objetivos. Já o estudo de caso coletivo é para estudar características de uma população. Os casos são selecionados porque se acredita que, por meio deles, torna-se possível aprimorar o conhecimento acerca do universo a que pertencem" (Lima, 2013, p. 136)

5.1

Os Sertões (1902) — a intervenção de uma "tecnografia" própria

No extenso acervo da literatura crítica de *Os Sertões*, tão saturado que parece deixar pouco espaço para alguma nova vereda, diversos estudiosos chamaram a atenção para os aspectos poéticos da linguagem euclidiana. Resistente às categorizações estilísticas, a obra já foi qualificada como quase tudo, de romance-poema-epopéia (Afrânio Coutinho) a ensaio de crítica histórica (Franklyn de Oliveira), nenhuma classificação logrando definir-lhe cabalmente os contornos.
Augusto de Campos (2010)

Os Sertões, de Euclides da Cunha, "único, no seu gênero, se atender-se à que reúne a uma forma artística superior e original, uma elevação histórico-filosófica impressionante" (Júnior, 1904, p. 33-71). Publicado pela editora Laemmert, em dezembro de 1902,²⁰³ a obra contém "desenhos de paisagens e mapas geológicos, botânicos e geográficos como ilustrações, além de fotografias do conflito feitas por Flávio de Barros" (Ventura, 2002). A que gênero literário pertence *Os Sertões*? Poucos dias após sua publicação, José Veríssimo já sugeria, no *Correio da Manhã*: trata-se de "obra de literatura, história e ciência, iniciando um padrão de interpretação sustentado por muito tempo" (Ventura, 2002).²⁰⁴ Sua resistência a formas ortodoxas de classificação incluem do jornalismo científico ao romance regionalista, romance-poema-epopéia (Coutinho, 1952), ensaio crítico histórico (Oliveira, 1983), sociológico (Freitas, 1904 [1902]), geográfico (Azevedo, 1950), prosa-poética versificada (Queiroz, 2014; Augusto de Campos, 1997 [2010]), panfleto (Sena, 1963), epopéia naturalista (Chaves, 1966), tragédia (Proença, 1971), obra de ficção (Coutinho, 1995), obra de arte verbal (Haroldo de Campos, 1997, p. 55), obra de arte (Zilly, 2002), forma híbrida (Gutiérrez, 2015), entre outras. Para Bosi (2015, p. 245), "é preciso ler esse livro singular sem a obsessão de enquadrá-lo em um determinado gênero literário, o que implicaria em prejuízo paralisante. Ao contrário, a abertura a mais de uma perspectiva é o modo próprio de enfrentá-lo". Segundo Ventura, sua "singularidade advém da aliança incomum entre narrativa, história e ciência" (Ventura, 2003, p. 201). Augusto de Campos (2010) nos lembra que "Franklyn de

²⁰³ Sobre a data suposta de seu lançamento, ver Bragança (1997).

²⁰⁴ Trecho retirado do artigo *Os Sertões: passo a passo* (2002), de Roberto Ventura, publicado no Publifolha <<https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0112200212.htm>>

Oliveira dedica o primeiro capítulo de *Euclydes: A Espada e a Letra* (Rio, Paz e Terra, 1983) à refutação das classificações anteriores de *Os Sertões* como obra de ficção, romance, narrativa heróica, epopéia em prosa, romance-poema-epopéia, narração romanesca e saga, e o faz com fundados argumentos, mas a que ele mesmo propõe – ensaio crítico histórico – afigura-se no mínimo tão insuficiente quanto às demais." Para Haroldo de Campos (1997, p. 53), ele "corporifica" uma "transgressão de gêneros" – "*epos* atravessado de crônica bélica factual e de ensaio antropocultural e mesológico".

Mas a obra de Euclides não resiste apenas a protocolos de categorização sobre o gênero a que pertence. Trata-se, também, de um desafio classificá-la entre os períodos estilísticos conhecidos. Para Merquior (1979, p. 196), "[a] linguagem rutilante, o culto do vocábulo raro aparentam a prosa de Euclides ao parnasianismo". Coelho Neto, "príncipe dos prosadores parnasianos", teria comemorado calorosamente as "ornamentações" de Euclides. Mas esta similitude é apenas superficial – "[a] frase contundente, angulosa, convulsa de Euclides, singularizada pela elasticidade da sintaxe assindética (quase sem conectivos), dos crescendos dramáticos e dos ritmos espasmódicos, supera de longe o decorativismo mecânico do parnasianismo" (Merquior, 1979, p. 196). Sua posição parece mais próxima do fenômeno barroco, razão provável, segundo Haroldo de Campos (1997, p. 51), de uma certa avaliação, "no juízo conjugado de Antônio Candido e Aderaldo Castelo", que vê "propensão para o mau gosto e desequilíbrio, sendo às vezes obscuro por excesso vocabular". Trata-se, para Bosi (2015, p. 246), de um "barroco científico", "se em 'barroco' visualizamos, antes de mais nada, um conflito interior que se quer resolver pela aparência, pelo jogo de antíteses, pelo martelar dos sinônimos ou pelo paroxismo do clímax". Os conflitos, embates e tensões, observados por Bosi, repercutem em muitos níveis – "*Os Sertões* são um livro de ciência e de paixão, de análise e de protesto" (Bosi, 2015, p. 246) –, criando o que Merquior chama de "alta voltagem": "é que a prosa euclidiana é um caso de 'escrita artística' de alta voltagem, um idioma impressionista carregado de explosividade, porque embebido num pathos apocalíptico" (Merquior, 1979, p. 197).

As metáforas para descrição dos efeitos obtidos pela prosa de "alta voltagem" de Euclides são, com frequência, intermediáticas e multimodais. Ela é comparada à escultura, à pintura, ao teatro, ao cinema, e, mais raramente, à fotografia ("mágica fotometria", cf. Oswald de Andrade, 2002 [1943]). Para Bosi (2015, p. 246), "o flagelo das secas propicia ao escritor os momentos ideais para pintar com palavras de areia, pedra e fogo o sentimento do inexorável". Há quem as combine. Segundo Merquior (1979, p. 197), "[a] solenidade de Euclides é monumentalidade dramática; Euclides é de fato 'escultural' – mas escultural à Rodin". Uma dinâmica barroca, e expressionista, entre a "imobilidade tensa" e a "intensa movimentação", é salientada por Zilly, tradutor de *Os Sertões* para o alemão: "em Euclides [...] o movimento é flagrado em quadro imóvel, mas de uma imobilidade tensa, dinâmica, prestes a desatar-se, quase explosiva, como, por exemplo, na descrição dos quadros da natureza morta" (Zilly, 2002, p. 197). Estão combinados, para Zilly, "cenários de intensa movimentação", "flagrantes, chapas batidas em peripécias, de modo que a arte dramática se torna pictórica e a arte plástica, dramática". Segundo Merquior (1979, p. 197), encontramos técnicas proto-cinematográficas – "Repare-se na expressiva posição do sujeito da última frase (o vaqueiro), que a 'câmera' de Euclides só focaliza em close depois de um traveling arrebatador":

E sobre este tumulto, arrodando-o, ou arremessando-se impetuoso na esteira de destroços, que deixa após si aquela avalanche viva, largado numa disparada estupenda sobre barrancas, e valos, e cerros, e galhadas – enristado o ferrão, rédeas soltas, soltos os estribos, estirado sobre o lombinho, preso às crinas do cavalo – o vaqueiro!"

Em nossa argumentação, a obra de Euclides pode ser descrita como um projeto intermediático, e como um fotolivro de literatura. Muitas implicações resultam dessa asserção. *Os Sertões* são um projeto de "literatura híbrida". Associado a aparatos tecno-científicos recém-inaugurados (audácia que tende a ser subestimada pela história e crítica literárias), trata-se de uma experiência intermediática de "literatura expandida". Outros autores já chamaram atenção para esse fenômeno, mesmo que timidamente.

As expansões da literatura (utilizando termo cunhado por Rosalind Krauss para falar da escultura) são variadas e não acontecem apenas a partir dos anos 1950, senão vem acontecendo, em experiências isoladas, desde o início do século XX – a primeira edição de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, de 1902, por exemplo, tinha fotografias da Guerra de Canudos, que em edições posteriores foram suprimidas. (Etcheverry, 2016, p. 497)

Zilly, ao discutir as tensões criadas por Euclides, sugere que

para atingir a sugestividade almejada, o autor, ao se servir de recursos literários, faz também empréstimos a outras artes, principalmente à pintura e ao teatro, evocados através da linguagem, criando quase uma espécie de *Gesamtkunstwerk*, uma obra de arte totalizadora, intermedial, intersemiótica, embora construída com palavras escritas apenas, dentro da literatura cientifizada ou ciência literaturizada. (Zilly, 2002, p. 195)

Algo chama nossa atenção aqui, que está no próprio núcleo de nosso argumento – Zilly ignora as fotografias de Flávio de Barros, como componentes estruturais, e mesmo ornamentais, e sugere que trata-se de uma obra intersemiótica "embora construída com palavras escritas apenas", o que é certamente um equívoco. A obra, além de fotos, possui um desenho, e mapas, que são multi-autorais. Não nos parece surpreendente que a importância dedicada por Euclides aos mapas, tenha sido enfatizada justamente por um geógrafo, Aroldo Azevedo:

Nem mesmo a cartografia foi colocada em plano secundário por Euclides da Cunha, quando muito bem poderia tê-la deixado no esquecimento, sem que os contemporâneos sentissem pela ausência, dado o caráter do livro. Muito pelo contrário, os mapas lá estão testemunhando a profunda seriedade da obra imortal. É o Esboço Geológico, estribado em nada menos de 15 autores, que Euclides menciona com absoluta honestidade. É o Esboço Geográfico do Sertão de Canudos, com a rede hidrográfica e os aspectos essenciais do relevo, representados em hachuras. É a Distribuição da Flora Sertaneja, com a representação das grandes paisagens botânicas do Estado da Bahia e, o que não é desprezível, o traçado dos velhos caminhos do nordeste baiano. É o próprio mapa de Canudos e suas cercanias, repleto de pormenores. (Azevedo, 1950, p. 27)

Se iniciamos a leitura da obra através de um mapa, o "Esboço Geológico", isso não é fortuito. Euclides teria adotado, para Ventura (1998), "o ponto de vista do viajante em movimento, que dá expressão artística ou científica à paisagem",

em diálogo "com a tradição dos relatos de viagem e das expedições científicas".²⁰⁵

Segundo Santana (1998),

[ao] optar pelo mapa como elemento de recepção ao leitor, Euclides da Cunha nos dá a conhecer aqueles que serão seus interlocutores ao longo do livro: os viajantes naturalistas e cientistas, apresentados como autores do mapa. O que vamos encontrar em seguida é um imenso diálogo a muitas vozes, mediado pelo narrador. A apresentação destes viajantes naturalistas e cientistas, e mais outros que aparecerão ao longo do texto; outros três mapas, com ou sem atribuição de autoria; um desenho de trecho das caatingas e três fotografias, encontram-se distribuídos em *Os Sertões*.

As edições supervisionadas por Euclides (1902, 1903, 1905) possuem três fotografias de Flávio de Barros, um desenho de paisagem ("Um trecho das caatingas") de Van-Ingen Snyder (1857), e quatro mapas, de diversos autores. Além de intermediário, Santana (1998) sugere que trata-se de uma obra multi-autoral – "o prof. José Calasans anotou que 'não estaria longe da verdade quem disser que *Os Sertões* são um livro de equipe. Uma obra de muitos colaboradores'. No que diz respeito ao conteúdo geológico, acredito que a afirmativa encontra terreno fértil". Na preparação da série de artigos, "A nossa Vendéia", para o jornal *O Estado de São Paulo*, que antecede e antecipa a elaboração de *Os Sertões*,²⁰⁶ Euclides teria se encontrado, em diversas ocasiões, com Teodoro Sampaio, que teria feito ajustes e correções importantes "em questões de geografia e geologia" (Ventura, 2003, p. 148). Tais encontros têm uma relevância especial aqui – deles resultam familiarização com o mapa geográfico de abertura da obra. Segundo Ventura (2003, p. 187),

[o] engenheiro Teodoro Sampaio, que ajudou a organizar a Escola Politécnica de São Paulo, forneceu a Euclides trabalhos e mapas sobre a região do Vaza-Barris, então desconhecida. É mencionado em *Os Sertões* como autor da carta geológica da Bahia, reproduzida no livro. Teodoro tinha viajado pela Bahia em 1878 como membro da Comissão Milners Roberts, junto com Orville Derby, tendo publicado o diário desta viagem em "O rio São Francisco e a Chapada Diamantina". Foi um dos interlocutores de Euclides durante a escrita de *Os Sertões*, que o visitara aos

²⁰⁵ Sobre o "narrador da prosa de ficção", no século XIX, e sua relação com relatos de viagem e com a visão pictórica dos desenhos dos paisagistas, ver Sússekind (1990).

²⁰⁶ Euclides da Cunha "escreveu, de março a julho de 1897, antes de ser enviado à Bahia, seis artigos para o jornal [*O Estado de São Paulo*], além de dois ensaios sobre Canudos, com o título de *A Nossa Vendéia*" (Ventura, 2003, p. 152).

domingos, quando ainda residia em São Paulo, para ler os capítulos sobre geologia e topografia, com referências aos trabalhos de Harty e Derby.

A importância de Teodoro também é enfatizada por Azevedo (1950, p. 24-25):

A influência de Teodoro Sampaio a respeito do que existe de geográfico em *Os Sertões* parece ter sido realmente notável. Forneceu-lhe mapas inéditos do nordeste da Bahia, transmitiu-lhe numerosos apontamentos de caráter histórico, deu-lhe tudo quanto pudera recolher em sua famosa viagem à Chapada Diamantina e ao vale do São Francisco, como um dos componentes da missão chefiada por Milnor Roberts. Fêz mais: teve a felicidade de ouvir, em primeira mão, dos próprios lábios do escritor, a leitura dos originais, em tertúlias domingueiras, numa atmosfera certamente repleta de cultura, nas quais fez a crítica e discutiu muitos trechos do livro. Não se trata, aqui, de suposições; o próprio Teodoro Sampaio relatou tudo isso, em trabalho publicado na "Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia" (nº 45: 1919).

5.1.1

Fotografias, mapas, desenho — posições e co-localizações

Comparamos as três primeiras edições supervisionadas por Euclides, além da décima segunda edição, de 1933,²⁰⁷ e a edição crítica de Walnice Galvão, de 2016.²⁰⁸ Indicamos as páginas nas quais aparecem mapas, fotos e desenho. As tabelas, (5.1 e 5.2) abaixo, permitem comparar diferenças importantes entre as edições, e o cuidadoso trabalho de construção de um projeto que preserva as posições das imagens na obra. Trata-se de um projeto minucioso, executado com o propósito de preservar as relações texto-imagem.²⁰⁹ Euclides explora relações intermediárias locais, e a principal evidência é a manutenção das posições relativas texto-imagens, na macroestrutura do livro.²¹⁰ Chamaremos essa

²⁰⁷ Com a aquisição da Laemmert pela editora Francisco Alves, "foram incorporados ao fundo da Francisco Alves os direitos autorais de *Os Sertões* (...). Após ter sido lançada a quarta edição, foi encontrado entre os livros de Euclides da Cunha um exemplar da terceira edição, corrigido e alterado pelo autor, e com a seguinte indicação do próprio punho feita na folha de ante rosto: "Livro que deve servir para a edição definitiva (4a)" (Bragança, 1999, p. 339, 341).

²⁰⁸ Em trabalhos futuros, devemos analisar outras edições, brasileiras e estrangeiras, onde: (i) co-localizações foram alteradas, (ii) imagens foram substituídas, sem justificativa aparente, (iii) imagens foram subtraídas.

²⁰⁹ É muito conhecido o cuidado que Euclides dedicou à supervisão das provas – "(...) ia sempre ao Rio a fim de corrigir as provas tipográficas, umas provas que nunca o satisfaziam inteiramente" (Rabello, 1966, p. 163). Não deve nos surpreender que a arquitetura intermediária do livro se submetesse à supervisão rigorosa de Euclides.

²¹⁰ A arquitetura resultante é preservada em muitas edições, especialmente nas primeiras, e negligenciada em muitas outras – "Na 7ª edição (1923), há fotografias, os mapas são

propriedade de "co-localização"²¹¹ – é mais crucial a posição relativa (posição de X em relação a Y) de imagem e texto, do que suas posições "absolutas", em termos de paginação. Evidentemente, a possibilidade de alterar a paginação pode representar uma alteração das relações de co-localização texto-imagens. Esta propriedade é especialmente importante para análise deste fotolivro, uma vez que as diversas edições d'*Os Sertões* foram impressas de maneira variada, muitas vezes alterando a co-localização texto-imagem, ou substituindo as imagens utilizadas na primeira edição por outras, sem justificativa aparente, ou ainda subtraindo simplesmente os mapas, desenho e fotografias.

Galvão está atenta às diferenças de paginação – "há diferenças na numeração das páginas que encartam as ilustrações, entre a 1ª edição, de um lado, e a 2ª e 3ª, de outro. Essas diferenças, [...] mantêm inicialmente a mesma numeração para a 2ª e 3ª, mas distanciando-as da 1ª a partir das três primeiras ilustrações" (Galvão, 2016b, p. 27), – e à motivação que orienta o posicionamento das imagens – "o motivo exclusivo disso é o maior número de páginas da 1ª edição. Na 2ª e 3ª, as ilustrações tiveram numeração cuidadosamente deslocada, de modo a que ficassem exatamente nos mesmos trechos do texto" (Galvão, 2016b, p. 27).²¹² Embora atenta à co-localização texto-imagem, na edição crítica de 2016, os textos que antecedem e que sucedem as imagens (mapas, desenho, fotos) não correspondem àqueles observados nas três primeiras edições. Há deslocamento das imagens, alterando as relações de co-localização. Além disso, todas as imagens dessa edição (Galvão, 2016a) foram impressas nas páginas, um formato distinto das muitas edições consultadas, em que as imagens funcionavam como encartes, situadas entre as páginas.

policromados; os títulos das seções aparecem em folha à parte. Na 27ª edição (1968) não há mapas nem fotografias, porém desenhos de Aldemir Martins; [...] Na 28ª edição há mapas policromados e fotografias" (Simon, 2002, p. 87).

²¹¹ "Co-localização": termo apresentado na introdução desta tese como uma opção tática (uniformização terminológica), para tratar a relação, em cada página do fotolivro, entre fotografia e texto verbal. Neste capítulo, ele adquire novos contornos e permite fazer uma comparação entre diversas edições da obra, no decorrer dos anos.

²¹² A primeira edição d'*Os Sertões* possui 632 páginas. As duas edições seguintes possuem 618 páginas. Da quarta à décima primeira edição, 620 páginas. Da décima segunda, diretamente consultada, até a vigésima primeira, 646 páginas. Segundo Aníbal Bragança (ex-coordenador geral de pesquisa e editoração da Fundação Biblioteca Nacional, em com. pessoal), muitas das "eventuais alterações no número de páginas se devem, em geral, ao projeto gráfico, diagramação, corpo do tipo usado, etc. Não indicam necessariamente alteração de texto".

Galvão (2016b, p. 15, 16, 18, 20), ao analisar o posicionamento das imagens nas primeiras edições, usa o termo "encarte" para se referir ao tipo de impressão utilizada (páginas não numeradas posicionadas entre as páginas com texto d'*Os Sertões*) contendo os mapas, o desenho e as fotografias. Ela utiliza os termos "encarte com mapa", "encarte com desenho", "encarte com fotografia" e "encarte folder com mapa", para designar aqueles em que as páginas se abrem em dípticos. Usamos aqui a mesma nomenclatura.

Desenhos e Mapas	1º edição 1902	2º edição 1903	3º edição 1905	12º edição 1933	edição 2016
mapa Esboço Geológico	entre p. 2-3	entre p. 2-3	entre p. 2-3	entre p. 2-3	p. 16
mapa Esboço Geográfico do sertão de Canudos	entre p. 22-23	entre p. 22-23	entre p. 22-23	entre p. 22-23	p. 40-41
desenho Um trecho das caatingas	entre p. 42-43	entre p. 42-43	entre p. 42-43	entre p. 42-43	p. 55
mapa Distribuição da flora sertaneja	entre p. 72-73	entre p. 72-73	entre p. 72-73	entre p. 72-73	p. 74
mapa Canudos e suas cercanias	entre p. 190-91	entre p. 186-87	entre p. 186-87	entre p. 184-85	p. 200-201

Tabela 5.1: Mapas e desenho d'*Os Sertões*, das edições de 1902, 1903, 1905, 1933 e 2016, conforme Walnice Galvão (2016b: 15-16-18-20).

Fotografias (Barros) Legendas (Barros e Euclides)	1º edição 1902	2º edição 1903	3º edição 1905	12º edição 1933	edição 2016
Divisão Canet Monte-Santo: Base de operações	entre p. 546-47	entre p. 526-27	entre p. 526-27	entre p. 528-29	p. 475
7º Batalhão de Infantaria nas trincheiras Acampamento dentro de Canudos	entre p. 564-65	entre p. 542-43	entre p. 542-43	entre p. 544-45	p. 489
400 jagunços prisioneiros As prisioneiras	entre p. 626-27	entre p. 604-05	entre p. 604-05	entre p. 604-05	p. 545

Tabela 5.2: As três fotografias d'*Os Sertões*, edições 1902, 1903, 1905, 1933 e 2016, conforme Walnice Galvão (2016b: 15-16-18-20).

As tabelas exibem, como mencionamos, a posição das imagens. Nas próximas seções, introduzimos cada uma, individualmente, destacamos sua

importância no projeto euclidiano, e a propriedade mais relevante de co-localização texto-imagem, em cada caso.

5.1.2

A Terra e O Homem — sobre os mapas e o desenho

Três imagens (dois mapas e um desenho), das oito encontradas nas primeiras edições do livro, aparecem na primeira parte, "A Terra". A primeira é o mapa "Esboço Geológico" (figura 5.1), que abre o livro.



Figura 5.1: "Esboço Geológico", encarte com mapa, edição de 1933.

Esse encarte com mapa situa-se entre as páginas 2 e 3, na primeira, segunda, terceira e décima segunda edições. Na edição crítica de 2016, o mapa está impresso na página 16. Sobre ele, Santana (1998) afirma: "Antecedendo o texto encontra-se um encarte contendo um mapa do estado da Bahia, intitulado Esboço Geológico, com autoria atribuída a autores diversos, correspondendo a uma síntese feita por Euclides da Cunha a partir de informações daqueles". Resultado da compilação de diversos mapas, de muitos geógrafos, ele é multi-autoral – "É o Esboço Geológico, estribado em nada menos de 15 autores,

que Euclides menciona com absoluta honestidade" (Azevedo 1950, p. 27). Santana nos informa, em nota de rodapé (Santana 1998, nota 4), sobre seus autores:

Os nomes do príncipe de Neuwied, Spix e Martius, Ayres de Casal, Gardner e Burton podem ser relacionados com a fase de implantação das ciências no Brasil que Dantes (1988: 265-75) considera marcada pelo iluminismo e pela tradição naturalista, que teria prevalecido até meados do século XIX. Halfeld, Hartt, Allen, Bulhões, Rathbun, Derby, Wells e Teodoro Sampaio, por sua vez, estariam relacionados à fase de introdução das ciências experimentais, que teria atravessado a segunda metade do século XIX e se estenderia até por volta da década de 1920.

Sobre os textos que antecedem e sucedem o primeiro mapa, suas co-localizações são as mesmas em todas as edições consultadas, logo após a abertura de "A Terra" (Galvão, 1985, p. 89):

O planalto central do Brasil desce, nos littoraes do Sul, em escarpas inteiriças, altas e abruptas. littoraes do Sul, em escarpas inteiriças, altas e abruptas. Assoberba os mares; e desata-se em chapadões nivelados pelos visos das cordilheiras marítimas, distendidas do Rio Grande à Minas. Mas ao derivar para as terras septentrionaes diminue gradualmente de altitude, ao mesmo tempo que descamba para a costa oriental em andares ou repetidos socalcos, que o despem da primitiva grandeza afastando-o consideravelmente para o interior". (Cunha, 1902, p. 3; 1903, p. 3; 1905, p. 3; 1933, p. 3; 2016, p. 17)

A segunda imagem (figura 5.2), "Esboço Geográfico do sertão de Canudos", situa-se entre as páginas 22 e 23, na primeira, segunda, terceira e décima segunda edições, e nas páginas 40 e 41 na edição crítica de Galvão (2016a). O mapa detalha o complexo hidrográfico e relevo da região – "É o Esboço Geográfico do Sertão de Canudos, com a rede hidrográfica e os aspectos essenciais do relevo, representados em hachuras" (Azevedo, 1950, p. 27).

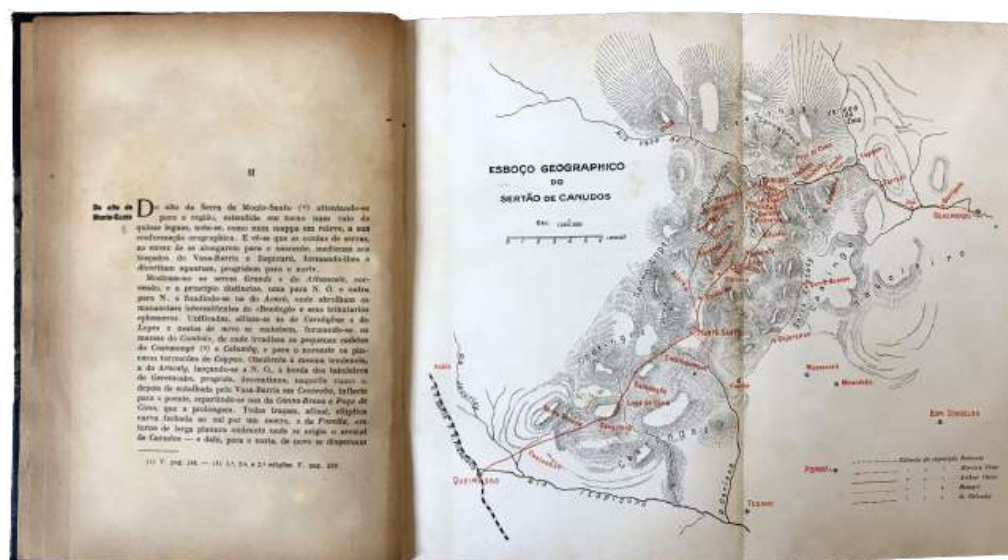


Figura 5.2: "Esboço Geográfico do sertão de Canudos", encarte folder com mapa, edição de 1933.

Nas primeiras edições consultadas (1902, 1903, 1905, e na edição de 1933), a imagem é um encarte folder com mapa, abrindo em díptico, extrapolando os limites do livro. Na edição de Galvão (2016a), o mapa está impresso ocupando páginas par e ímpar. Na primeira, segunda, terceira e décima segunda edições, o encarte folder com mapa é posicionado logo após o início da subparte II. Em co-localização, no início da subparte II (Do alto de Monte-Santo), lemos:

Do alto da Serra de Monte Santo attentando-se para a região, dilatada em torno num raio de quinze leguas, nota-se, como num mappa em relevo, a sua conformação orographica. E vê-se que as cordas de serras ao envez de se alongarem para o nascente, medianas aos traçados do Vasa-Barris e Itapicuru, cujo divortium aquarum formam, progridem para o norte". (Cunha, 1933, p. 22; 1905, p. 22; 1903, p. 22; 1902, p. 22)

Na edição de 2016, o mapa é impresso no meio da subparte III, não preservando a co-localização texto-imagem estabelecida nas primeiras edições.

O encarte com desenho, "Um trecho das caatingas" (figura 5.3), é uma xilogravura de Van-Ingen Snyder. Ela aparece entre as páginas 42 e 43 na primeira, segunda, terceira e décima segunda edições, e na página 55 na edição de Galvão (2016a). O desenho foi publicado, originalmente, no livro *Brazil and the Brazilians portrayed in historical and descriptive sketches*, de Kidder e Fletcher,

em 1857.²¹³ Sobre a co-localização desenho-texto, ela é preservada nas edições consultadas, diferindo apenas na edição de 2016.

A dureza dos elementos cresce, entretanto, em certas quadras, ao ponto de os desnudar: é que se enterroaram há muito os fundos das cacimbas, e os leitões endurecidos das ipueiras mostram, feito enormes carimbos, em moldes, os rastros velhos das boiadas; e o sertão de todo se impropriu à vida" (Cunha, 1933, p. 42; 1905, p. 42; 1903, p. 42; 1902, p. 42).

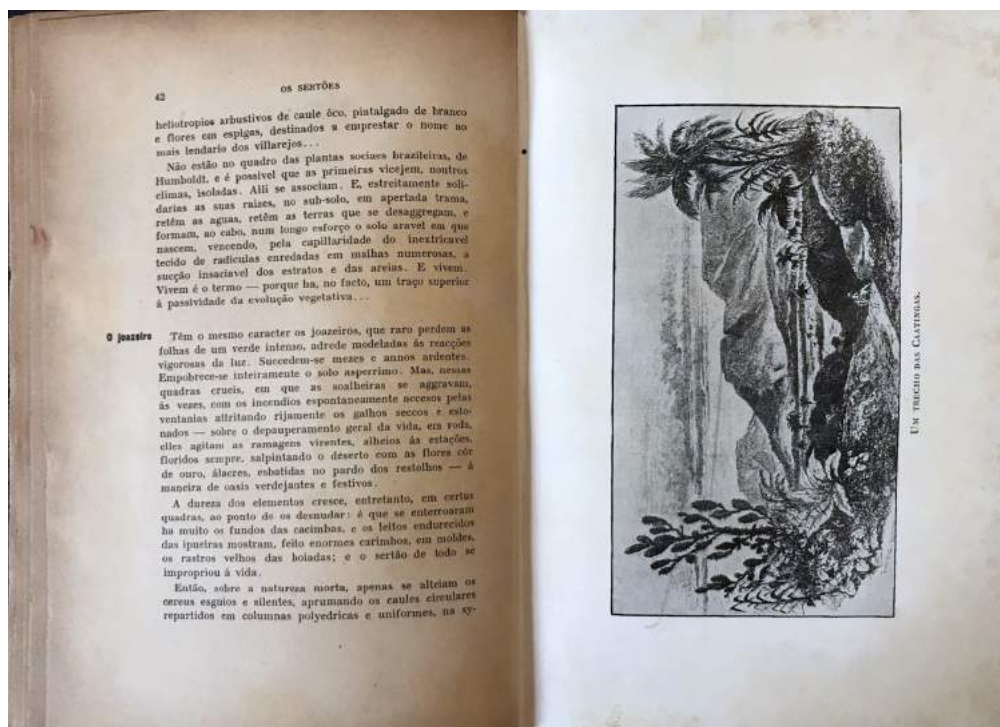


Figura 5.3: "Um trecho das caatingas", encarte com desenho, edição de 1933.

Na segunda parte, "O Homem", há dois mapas. O primeiro, "Distribuição da Flora Sertaneja" (figura 5.4), é um encarte com mapa que aparece entre as páginas 72 e 73, na primeira, segunda, terceira e décima segunda edições, e na página 74 da edição crítica de 2016 – "é a Distribuição da Flora Sertaneja, com a representação das grandes paisagens botânicas do Estado da Bahia e, o que não é

²¹³ A xilogravura foi publicada no livro de Kidder e Fletcher (1857) com a legenda "View in the province of Piauh". O livro ganhou novas edições, a segunda ainda em 1857, e as demais em 1866 e em 1879. Segundo Felipe Rissato (com. pessoal), "a obra não aparece na listagem da biblioteca de Euclides da Cunha, então não é possível saber que edição ele [Euclides] pode ter consultado, caso a escolha da imagem tenha sido dele ou mesmo de seus editores. Se foi ele, pode ter sido um exemplar emprestado ou caso pertencesse à sua biblioteca, pode ter sido extraviado entre a sua morte e o inventário, algo que ocorreu infelizmente com vários volumes". A obra foi digitalizada pela Biblioteca Pública de Boston e está disponível para consulta <<http://ia800304.us.archive.org/2/items/brazilbrazilians00kidd/brazilbrazilians00kidd.pdf>>.

desprezível, o traçado dos velhos caminhos do nordeste baiano" (Azevedo, 1950, p. 27). É preservada a co-localização texto-imagem, nas edições comparadas (1905, 1933).

Revela-o curta viagem para o occidente, a partir de um ponto qualquer daquela costa. Quebra-se o encanto de illusão bellissima. A natureza empobrece-se; despe-se das grandes mattas; abdica o fastigio das montanhas; erma-se e deprime-se – transmutando-se nos sertões exsiccados e bárbaros, mal recortados de rios ephemeross, e desatados em chapadas nuas, succedendo-se, indefinidas, formando o palco desmedido em que se desenrolam os quadros dolorosos das seccas. O contraste é empolgante. Distantes menos de cincoenta léguas, se apresentam regiões de todo oppostas, creando oppostas condições à vida. Entra-se, de surpresa, no deserto." (Cunha, 1933, p. 72; 1905, p. 72; 1903, p. 72; 1902, p. 72)

Na edição de Galvão (2016a), o mapa abre a segunda parte, "O Homem", antecedendo o início do texto.

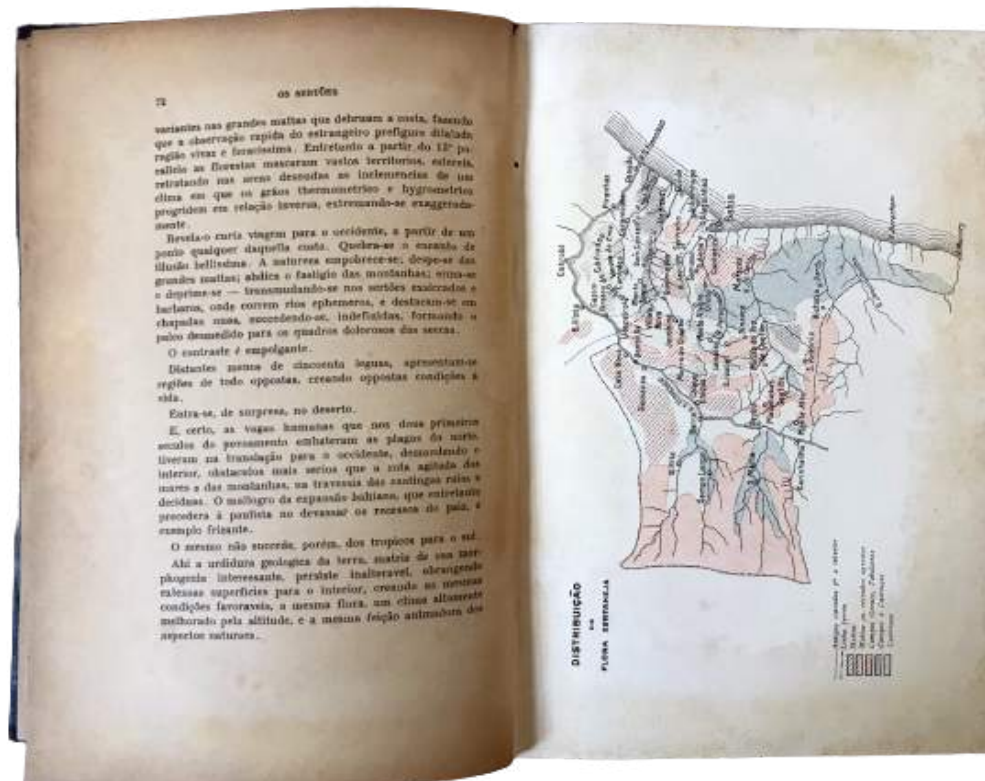


Figura 5.4: "Distribuição da flora sertaneja", encarte com mapa, edição de 1933.

"Canudos e suas cercanias" (figura 5.5) é um encarte folder com mapa – "É o próprio mapa de Canudos e suas cercanias, repleto de pormenores" (Azevedo, 1950, p. 27). Sua autoria é atribuída, por Euclides (1905, p. 185), à

Comissão de Engenharia da Quarta Expedição – "De acordo com a planta levantada pela Comissão de engenharia junto à última expedição". Quanto à paginação, ela oscila nas diversas edições. Na primeira edição (1902), o mapa aparece entre as páginas 190 e 191; na segunda (1903) e terceira (1905) edições, entre as páginas 186 e 187; na décima segunda (1933), entre as páginas 184 e 185. Por fim, na edição crítica (2016), o mapa é impresso ocupando duas páginas, 200 e 201.

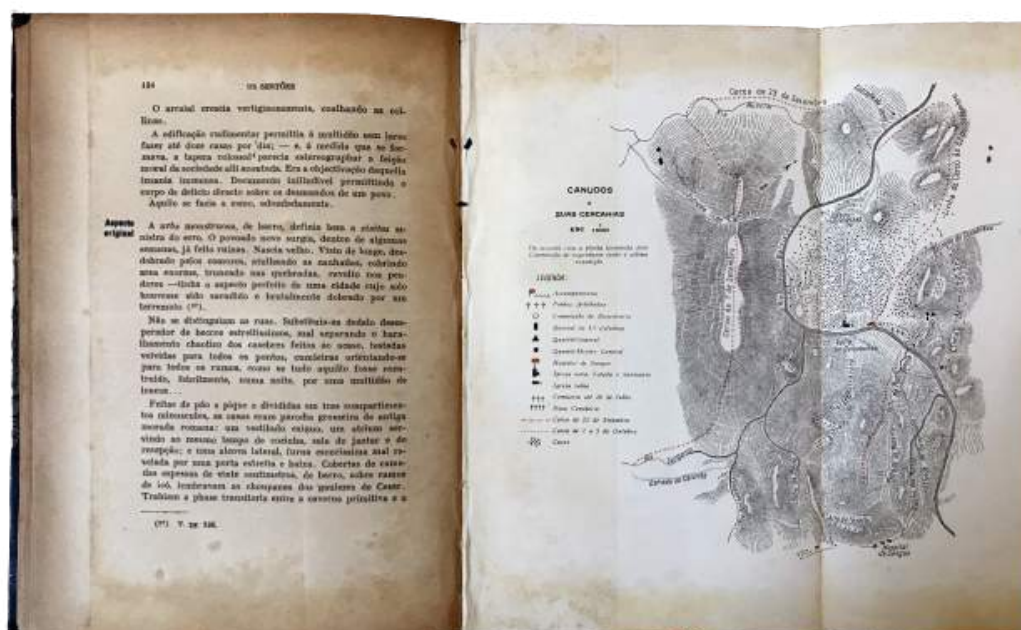


Figura 5.5: "Canudos e suas cercanias", encarte folder com mapa, edição de 1933.

Sobre sua co-localização, há variações importantes entre as edições comparadas. Na edição de 1905, lemos – "A um lado, perto e dominante, um contraforte, o morro dos Pellados, termina de chofre em barranca apumada sobre o rio e este, dalli por diante progredindo numa inflexão forte para montante, [...]" (Cunha, 1905, p. 186). Na edição de 1933, foi deslocado o mapa em duas páginas, antecipando sua leitura, posicionando-o depois de Canudos "visto de longe": "A urbs monstruosa, de barro, definia bem a civitas sinistra do erro. O povoado novo surgia, dentro de algumas semanas, já feito ruínas. Nascia velho. Visto de longe, desdobrado pelos comoros, atulhando as canhadas, [...]" (Cunha, 1933, p. 184).

5.1.3

A Luta — sobre as fotografias de Flávio de Barros

Não só o olhar do autor científico era aguçado e direcionado
por esse modo de ver, como ele até parece ter escrito algumas cenas
lembrando e interpretando fotos de Flávio de Barros
Berthold Zilly (1998)

A fotografia foi popularizada nos anos 1880s e 1890s. Segundo Silva-Fath (2016, p. 122), "só nas últimas duas décadas do século XIX, que a fotografia ganha inovações determinantes para sua existência como suporte para difusão e democratização da imagem no mundo ocidental". Muitos dos avanços mais importantes, permitindo seu uso em expedições de campo, incluíram o advento de câmeras de pequeno porte, lentes mais leves, e emulsões mais sensíveis, aliviando o fotógrafo do peso do equipamento anterior – foi "a descoberta do filme de rolo de celulóide, pela Kodak, em 1889, que viabilizou a redução do tamanho e o peso dos equipamentos fotográficos" (Silva-Fath, 2016, p. 123). Como um artefato móvel, de fácil manipulação em expedições, mais barato que seus pesados antecessores, a "máquina fotográfica" é capaz de transformar, de forma inédita, fatos e eventos em registro estável, duradouro. Ao mesmo tempo, seus resultados podem se associar a outros sistemas e processos, por exemplo, impressos, através de novas técnicas litográficas, como no "jornalismo ilustrado" (Kittler, 2002, p. 175). Como tecnologia documental, a fotografia torna-se, no final do século XIX, imprescindível no relato jornalístico (Hicks, 1952), e de guerra (Andrade, 2004). Entre as guerras documentadas fotograficamente, no século XIX, estão a guerra da Criméia (1853-1854),²¹⁴ a guerra civil norte-americana (1861-1865), e a guerra do Paraguai (1864-1870),²¹⁵ além da Revolta da Armada, deflagrada em 1893, no Rio de Janeiro.²¹⁶ Segundo Toral (2001, p. 2003), "até a Guerra do Paraguai, nunca se tinha visto imagens de tropas do Brasil combatendo, muito menos no exterior".

²¹⁴ A primeira fotografia obtida em um *front* de batalha aconteceu durante a Guerra da Criméia (1853-1856), de acordo com o *Historical Dictionary of War Journalism* (1997). Roger Fenton foi o autor das imagens do conflito (Rodrigues, 2008, p. 1).

²¹⁵ Ver <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=8034>>.

²¹⁶ De acordo com George Ermakoff (2001), o fotógrafo Juan Gutiérrez de Padilla foi contratado pelo Exército para registrar a vitória sobre a insurreição comandada pelo vice-almirante Custódio de Melo contra o presidente Floriano Peixoto. São 77 fotografias registrando cenários de destruição, e homens em posição de combate.
ver: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=revolta-da-armada>

É difícil ter uma ideia precisa, hoje, do impacto produzido pela popularização da fotografia, no fim do século XIX, como tecnologia (social, cognitiva, semiótica) de suporte à documentação histórica. Para Almeida (2002, p. 271),

a fotografia, ao mesmo tempo que era um dos emblemas da modernidade, uma das descobertas que afirmavam o progresso das ciências, também foi fetichizada enquanto olho da história, condicionante fundamental para compreendermos seu uso social no período, especialmente sua utilização visando o registro de eventos sociais variados ao longo da segunda metade do século XIX. Apelar para o realismo fotográfico foi, por exemplo, uma das soluções apontadas por Machado de Assis diante do que considerava uma perseguição contra Antônio Conselheiro e sua gente, fundada em notícias ainda pouco confiáveis.

Na coluna *A Semana*, Machado de Assis duvidava das ameaças de Canudos, e protestava contra uma "perseguição ao grupo de Antônio Conselheiro".²¹⁷ Em sua coluna de 31 de janeiro de 1897, ele alertava sobre a necessidade de uma cobertura intermediária de Canudos – "nenhum jornal mandou ninguém aos Canudos", alguém como "um repórter paciente e sagaz, meio fotógrafo ou desenhista, para trazer as feições do Conselheiro, e dos principais subchefes, podia ir ao centro da seita nova e colher a verdade inteira sobre ela". Euclides satisfazia todos os critérios sugeridos por Machado – engenheiro-escritor "meio fotógrafo ou desenhista". Autor de desenhos e croquis (Andrade, 2009), ele havia adquirido uma Kodak portátil, que levou à expedição e que utilizou, como sabemos através de sua *Caderneta de Campo* (Andrade, 2009, p. 76) – "Fotografei esse lugar insípido. Flora jasmim dos tabuleiros e Mandacaru (Tamarineiro)" –, e do jornalista Alfredo Silva, correspondente do jornal *A Notícia* – "Durante a subida [à igreja de Monte Santo], Euclides tirou, com uma máquina portátil, fotografia de alguns pontos de Monte Santo". Infelizmente, "as fotografias tiradas por Euclides da Cunha na região de Canudos nunca foram encontradas" (Ventura, 2003, p. 168).

²¹⁷ Os artigos foram publicados na *Gazeta de Notícias*, nos dias 22 de julho de 1894, 13 de setembro de 1896, 6 de dezembro de 1896 e 31 de janeiro de 1897, na coluna *A Semana*.

É através de Flávio de Barros que conhecemos imagens de Canudos. Sabe-se pouco sobre Barros, um dos fotógrafos expedicionários,²¹⁸ e o único a produzir um acervo fotográfico do confronto. Sabemos que ele possuía um estúdio de retratos em Salvador (Rua do Lyceu, 3), e que era proprietário do estabelecimento Fotografia Americana (Rua da Misericórdia). Também sabemos que havia se dedicado à pintura (Burgi, 2015). Não são conhecidos os negativos de Canudos. Barros provavelmente usou "placa seca", ou negativos de vidro de gelatino-brometo de prata que, diferente do colódio úmido, podia ser preparado com antecedência, facilitando seu transporte e manuseio. A produção de cópias foi feita em papel albuminado, proporcionando uma extensa gradação de tons. Ele trabalhava com modelos-padrão de negativos, especialmente 18cm x 24cm, e 12cm x 18cm. As fotos de Canudos foram finalizadas em Salvador (Almeida, 2002, p. 278).²¹⁹ A instalação de um laboratório de campanha, em Monte Santo ou Canudos, teria sido um complicado empreendimento, devido às variações bruscas de temperatura, entre o dia e a madrugada, e a grande quantidade de equipamento exigido. Os resultados, conservados até hoje no Museu da República, no Rio de Janeiro, foram obtidos por Barros em dois formatos: 17,5cm x 23,8cm (quinze imagens) e 12,2cm x 17,1cm (cinquenta e quatro imagens).

Flávio de Barros foi contratado pelo Exército para registrar a quarta expedição, sob comando do general Artur Oscar de Andrade Guimarães. Barros parte de Salvador, em 30 de agosto de 1897, e chega a Canudos em 26 de setembro, onde permanece até 12 de outubro. Suas fotos resultam de arranjos quase cenográficos, com personagens que posam imóveis, não havendo sequer uma foto do confronto. Isso deve-se a razões técnicas e a exigências militares.

²¹⁸ Outro fotógrafo contratado para cobrir a Guerra de Canudos foi Juan Gutierrez. Gutierrez era proprietário da Companhia Photographica, no Rio de Janeiro (Rua Gonçalves Dias, 40) e havia fotografado a Revolta Armada, em 1893. O fotógrafo morreu durante os confrontos em Canudos. Segundo Ermakoff (2001, p. 30-31), Gutierrez faleceu no campo de batalha no dia 28 de junho de 1897 e não se conhece qualquer imagem de sua autoria (ver também Ventura, 2003, p. 169). Nos *Sertões*, Euclides refere-se a ele como um "Oficial honorário, um artista que fora até lá atraído pela estética sombria das batalhas".

²¹⁹ Em coluna do jornal *Paiz*, de 30 de outubro de 1897, é informado que Barros planejava uma exposição, no Rio de Janeiro, dos registros do conflito (Wanderley, 2015). Em 24 de dezembro de 1897, no *Jornal do Brasil*, e em 2 de fevereiro de 1898, na *Gazeta de Notícias*, é comunicada a exibição das fotos, por "projeção elétrica", na rua Gonçalves Dias, 46 – "Curiosidade! Assombro!! Horror!!! Miséria!!!! Tudo representado ao vivo em tamanho natural por projeção elétrica. HOJE. Cenas de toda a guerra de Canudos tiradas no campo da ação pelo fotógrafo expedicionário Flávio de Barros, por consenso do comandante em chefe das tropas"; "crianças não pagam" (Almeida, 1997, p. 26).

Utilizando placas secas, o tempo necessário de exposição, em boas condições de luminosidade, diminuiu de 10 a 20 segundos, quando baseado em colódio, para cerca de 1 segundo. Ainda assim, dificilmente seria possível obter imagens nítidas de movimento neste intervalo de exposição.

Tanto em Canudos quanto no Contestado, a tecnologia militar impedia a captação de instantâneos de guerra. Logo, era preciso aguardar o momento de calmaria, solicitar autorização do oficial responsável pela tropa e contar com a colaboração dos soldados e oficiais para posicionar-se adequadamente e fazer o registro fotográfico. Não é por acaso, portanto, que todas as imagens de guerra mencionadas até o momento (Paraguai, Armada e Canudos) foram captadas após a vitória militar. (Rodrigues, 2014, p. 393)

Quase todas as imagens de Barros são laudatórias – oficiais e praças posam orgulhosos nas fotos, jagunços e aldeãs são tratados respeitosamente. Não se vê os horrores dos confrontos, prisioneiros e prisioneiras mortos, violentamente capturados, ou executados depois de rendidos. Entre os mortos, vemos Conselheiro exumado – "importava que o país se convencesse bem de que estava, afinal extinto, aquele terribilíssimo antagonista" (Cunha, 1905, p. 610). A fotografia de Conselheiro²²⁰ não integra *Os Sertões*.

A primeira (figura 5.6) das três fotografias que compõem a última parte, "A Luta", é intitulada por Flávio de Barros de "Divisão Canet".²²¹ No livro, ela recebe o título de "Monte-Santo (Base de operações)". Na foto, vemos a Divisão de Artilharia Canet, que encontra-se na base de operações em Monte Santo, e o "canhão de tiro rápido Canet 150mm [...] peça de artilharia que não chegou a Canudos" (Oliveira, 2002, p. 72). Na primeira edição, esse encarte com foto situa-se entre as páginas 546 e 547 (ver tabela 5.2). Na segunda e terceira edições, entre as páginas 526 e 527, e na décima segunda edição, entre as páginas 528 e 529. Lemos, antes da foto, na terceira edição (1905):

A comitiva penetrando-as repousava envolta num coro silencioso de impropérios e pragas. Versos cambeteantes, riçados de rimas duras, enfeixando torpezas incríveis na moldura de desenhos pavorosos; imprecações revolteando pelos cantos numa choréa phantastica de letras tumultuarias, em que cahiam, violentamente, pontos de admiração rígidos como estocadas de sabre; vivas!

²²⁰ Ver <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4863>>.

²²¹ Ver <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4839>>.

morras! saltando por toda a banda em cima de nomes illustres, infamando-os, esbarrando-se discordes; trocadilhos ferinos; convícios desfibradores; allusões atrevidas; zombarias lobregas de caserna. E a empreza perdia repentinamente a feição heróica, sem brilho, sem altitude. Os narradores futuros tentariam em vão vela-la em descrições gloriosas. Teriam em cada pagina, indestructiveis, aquelles palimpsestos ultrajantes. (Cunha, 1905, p. 526)

Esse trecho também antecede a fotografia na edição de 1933. A co-localização texto-imagem é, portanto, preservada. Na edição de 2016, a foto está impressa na página 475, e o texto acima não antecede a foto, situando-se na página anterior, 473.

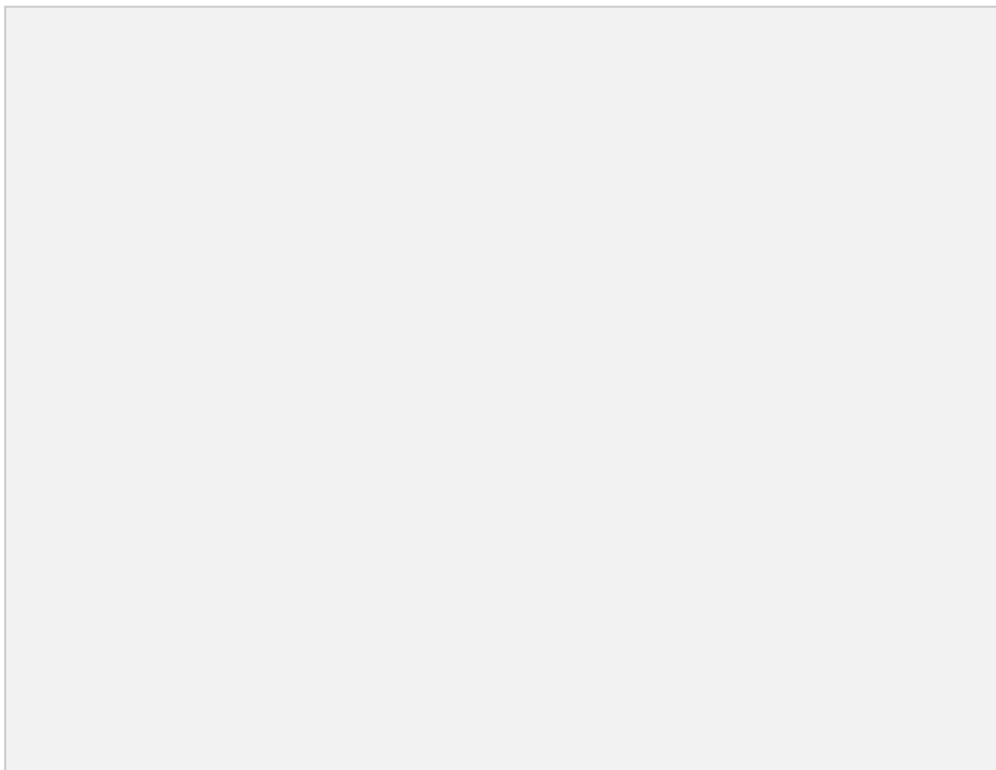


Figura 5.6: "Monte-Santo (Base de operações)", encarte com fotografia, edição de 1933. Na figura, o quadrado vermelho destaca o texto utilizado para a análise de co-localização.

A segunda foto, intitulada por Flávio de Barros "7º Batalhão de Infantaria nas trincheiras",²²² aparece no livro como "Acampamento dentro de Canudos" (figura 5.7). Na primeira edição, é um encarte com foto situado entre as páginas 564 e 565. Na segunda e terceira edições, entre as páginas 542 e 543, e na décima segunda edição, entre as páginas 544 e 545. Na edição de 2016, a foto está

²²² Ver <<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4819>>.

impressa na página 489 (ver tabela 5.2). O texto que antecede a fotografia na terceira edição é o mesmo que lemos na décima segunda (1933, p. 542; 1905, p. 544), mesmo diferindo a paginação:

Avezados às proporções exíguas das cidades sertanejas, tolhiças e minúsculas, assombrava-os aquella Babylonia de casebres, avassallando collinas. Canudos tinha naquela occasião — foram uma á uma contadas depois — cinco mil e duzentas vivendas; e como estas, cobertas de tectos de argilla vermelha, mesmo nos pontos em que se erigiam isoladas mal se destacavam, em relevo, no solo, acontecia que as vistas, accomodadas em princípio ao acervo de pardieiros compactos em torno da praça, se illudiam, avolumando-a desproporcionadamente. A perspectiva era empolgante. Aggravava-a o tom mysterioso do logar. Custava admittir-se que houvesse alli em baixo tantas vidas. A observação mais afincada, quando transitório armistício a permittia, não lograva distinguir um vulto único, a sombra fugitiva de um homem; e não se escutava o rumor mais fugaz. Lembrava uma necrópole antiga ou então, confundidos todos aquelles tectos e paredes no mesmo esboroamento, — uma cata enterroada e enorme, roída de erosões, abrindo-se em vossorocas e pregueando-se em algares. (1933, p. 542; 1905, p. 544)

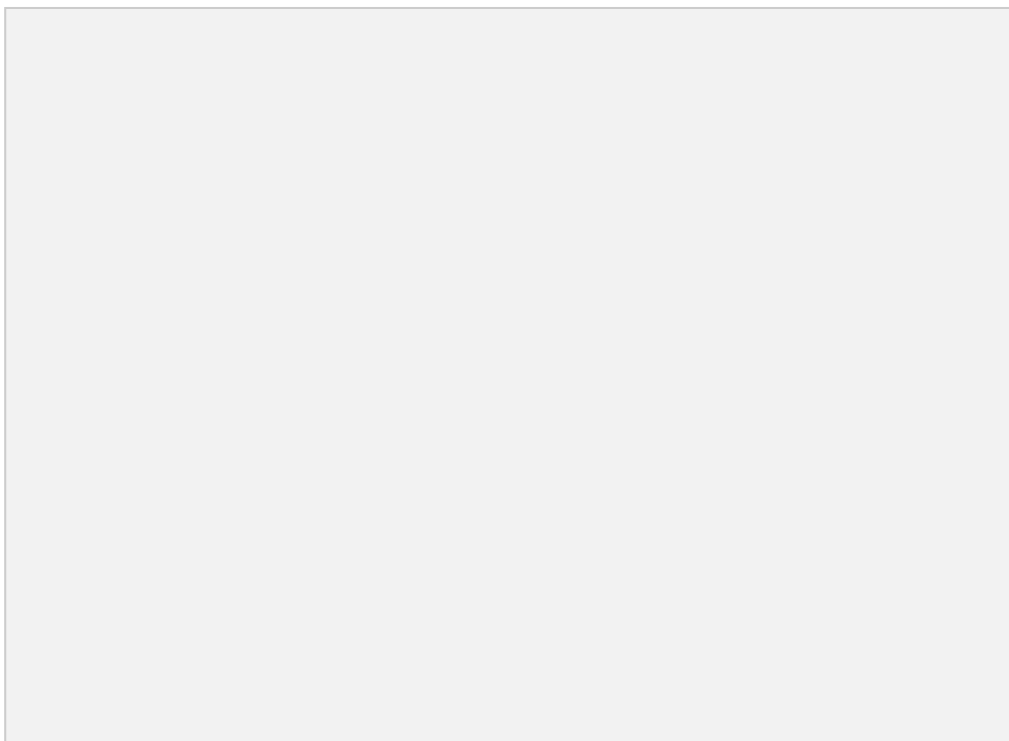


Figura 5.7: "Acampamento dentro de Canudos", encarte com fotografia, edição de 1933. Na figura, o quadrado vermelho destaca o texto co-localizado.

A última das três fotografias (figura 5.8), feita no dia 3 de outubro de 1897 (Galvão 2001, p. 97) é "um dos registros mais emblemáticos dos conflitos e

contradições da sociedade brasileira na passagem do Império para a República" (Burgi, 2015). Ela diverge significativamente das outras imagens de Barros, em sua totalidade – "ao contrário das imagens oficiais e posadas de diversos destacamentos do Exército [...], essa imagem é o registro de um evento não antecipado nem pelo Exército nem pelo fotógrafo Flávio de Barros" (Burgi, 2015). Vemos mulheres, velhos, velhas, e crianças, entregues ao Exército, na "foto mais conhecida e mais marcante da Guerra de Canudos" (Galvão, 2001, p. 94).

No dia 3, Antônio Beatinho [conselheirista] com dois companheiros deixa o arraial e procura o comandante em missão de paz, para negociar uma rendição. Após o acordo, torna a penetrar no arraial e volta acompanhado por cerca de 300 pessoas, entre mulheres, crianças e velhos, todos esqueléticos, doentes, famintos e feridos, como se pode verificar pela fotografia que documentou a ocasião. (Galvão, 2001, p. 93)

Beatinho, e seus dois companheiros, foram degolados, sob a suspeição de terem enganado as tropas do exército – "após a entrega dos prisioneiros, o tiroteio vindo do arraial recrudesceu" (Galvão, 2001, p. 93). Mesmo destino tiveram centenas de prisioneiros, segundo Horcade, que teria presenciado "a chegada de 800 prisioneiros no dia 5, inclusive mulheres e crianças, atestando que quase todos foram degolados" (Galvão 2001, p. 93). A foto antecede a chacina das prisioneiras – "Sua força decorre de seu caráter essencialmente frontal e direto e seu valor histórico e documental se amplifica também em função do trágico desfecho desse momento da Guerra de Canudos: a chacina dessas mulheres, homens e crianças pelas forças regulares" (Burgi, 2015).

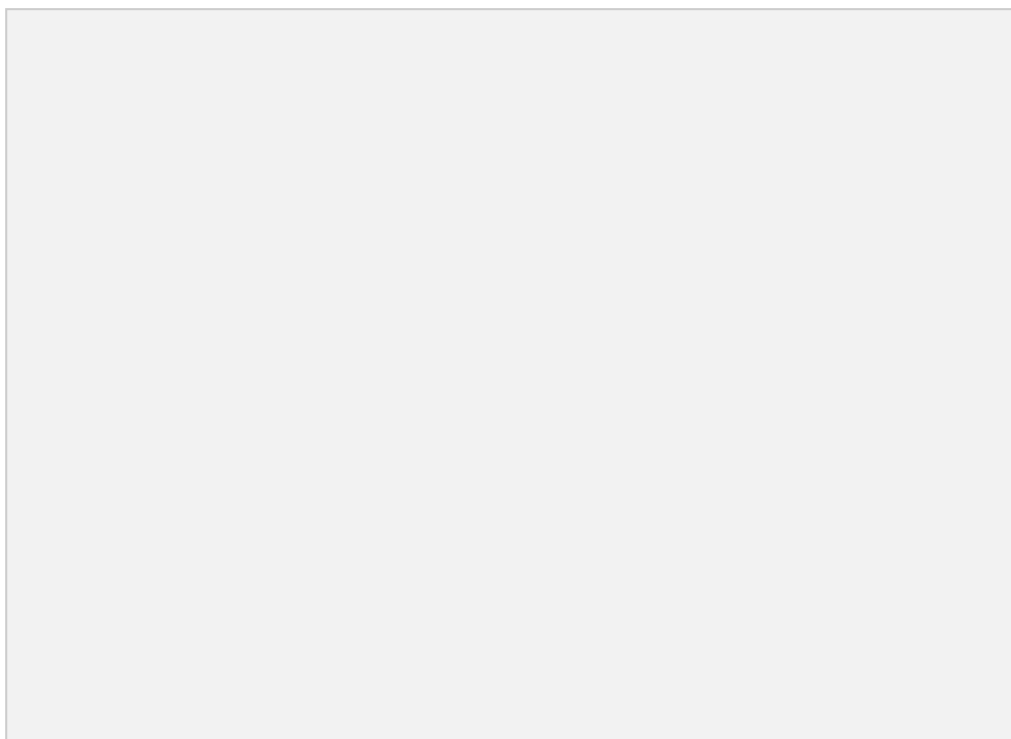


Figura 5.8: "As prisioneiras", encarte com fotografia, edição de 1933. Na figura, o quadrado vermelho destaca o trecho mencionado abaixo.

Na primeira edição, é um encarte com foto situado entre as páginas 626 e 627. Na segunda, terceira e décima segunda edições, está situada entre as páginas 604 e 605. Na edição de 2016, na página 545 (ver tabela 5.2). O texto que antecede a fotografia na terceira edição é o mesmo que lemos na edição de 2016 (2016, p. 544; 1905, p. 604). É precisa, portanto, a co-localização texto-imagem, mesmo diferindo a paginação:

Nem um rosto viril, nem um braço capaz de suspender uma arma, nem um peito resfolegante de campeador domado: mulheres, sem número de mulheres, velhas spectraes. moças envelhecidas, velhas e moças indistinctas na mesma fealdade, escaveiradas e sujas, filhos escanchados nos quadris desnalgados, filhos encarapitados às costas, filhos suspensos aos peitos murchos, filhos arrastados pelos braços, passando; creanças, sem número de creanças; velhos, sem número de velhos; raros homens, enfermos opilados, faces tumidas e mortas, de cera, bustos dobrados, andar cambaleante. Pormenorizava-se. Um velho absolutamente alquebrado, soerguido por alguns companheiros, perturbava o cortejo. Vinha contrafeito. Forçava por se livrar e volver atraz os passos. Voltava-se, braços trêmulos e agitados, para o arraial onde deixara certo os filhos robustos, na ultima refrega. E chorava. Era o único que chorava. Os demais proseguíam impassíveis. Rígidos anciãos, aquelle desfecho cruento, culminando-lhes a velhice, era um episódio somenos entre os transe da vida nos sertões. Alguns respeitosaemente se desbarretavam ao passarem pelos grupos de curiosos. Destacou-se, por momentos, um. Octogenário, não se lhe dobrava o tronco. Marchava devagar e de

quando em quando parava. Fitava por instantes a igreja e reatava a marcha; para estacar outra vez, dados alguns passos, voltar-se lançando novo olhar ao templo arruinado e prosseguir, intermitentemente, à medida que se escoavam pelos seus dedos as contas de um rosário. Rezava. Era um crente. Aguardava talvez ainda o grande milagre prometido. (Cunha, 1905, p. 604)

O texto que antecede a edição de 1933 é outro, situado na página 602 da edição de 1905. É um diálogo entre Beatinho e o general do exército brasileiro.

- E os homens não estão dispostos a se entregarem?
 - Batalhei com uma porção delles para virem e não vieram porque ha um bando lá que não querem. São de muita opinião. Mas não agüentam mais. Quasi tudo mette a cabeça no chão de necessidade. Quasi tudo está secco de sede
 - E não podes trazel-os? •
 - Posso não. Elles estavam em tempo de me atirar quando sahi.
 - Já viu quanta gente ahí está, toda bem armada e bem disposta.
 - Eu fiquei espantado!
- A resposta foi sincera ou admiravelmente calculada. O rosto do altareiro desmanchou-se numa expressão incisiva e rápida, de espanto.
- Pois bem. A sua gente não pôde resistir, nem fugir. Volte para lá e diga aos homens que se entreguem. Não morrerão. Garanto-lhes a vida. Serão entregues ao governo da República. E diga-lhes que o governo da República é bom para todos os brasileiros. Que se entreguem. Mas sem condições; não acceito a mais pequena condição.
- O Beatinho, porém, recusava-se, obstinado, á missão. (1933, p.604)

5.1.4

Prosa e fotografia — análise do fotolivro de literatura *Os Sertões*

Os Sertões são um projeto intermediático e um fotolivro de literatura. A "tecnografia" própria d'*Os Sertões*, como Euclides o projeta em carta a José Veríssimo (Galvão, Galotti, 1997, p. 143), "corporifica-se" numa "transgressão de gêneros" (Haroldo de Campos, 1997, p. 53), e requer o uso de dispositivos intermediáticos e multimodais (desenho, mapas, fotos). Como fotolivro de literatura brasileira, trata-se de nosso mais notável experimento de "literatura expandida", híbrida. Há, em *Os Sertões*, ao menos dois níveis de descrição que não devem ser confundidos nas análises. Sua macroestrutura, concebida como um projeto intermediático, intercala, ao longo de mais de 600 páginas, imagens de cartógrafos-engenheiros, um desenho de paisagem, e fotos do acervo de Flávio de

Barros. Ela depende da microestrutura de interações locais (texto-imagem), uma propriedade que chamamos aqui de co-localização.

A obra de Euclides resulta da "combinação" de mídias convencionalmente distintas: fotografia, mapas, desenho e texto verbal (ver seção 2.2), podendo ser classificada como um caso de "combinação de mídias" (Rajewsky, 2012, p. 48). Além dessa classificação, outras podem ser usadas. Conforme os subtipos propostos por Clüver, o fotolivro de Euclides pode ser classificado como (i) intermídia, quando o examinamos como um padrão geral de relações, sobretudo relações foto-texto verbal e (ii) multimídia, quando examinamos texto verbal, e fotografia, separadamente, e ambos parecem "coerentes" quando interpretados de maneira isolada. Na primeira interpretação, os sistemas não podem ser separados. Sua natureza depende de um padrão geral de relações (fotos-texto) observado. A segunda interpretação permite intervenções que a primeira interpretação deveria impedir. Como já vimos (seção 2.2), diversas edições de *Os Sertões* foram publicadas sem as fotografias de Flávio de Barros, muitas edições foram ilustradas com outros desenhos, outras fotos, e algumas foram impressas sem qualquer imagem. Se Zilly (1998) estiver correto ("não só o olhar do autor científico [Euclides] era aguçado e direcionado por esse modo de ver, como ele até parece ter escrito algumas cenas lembrando e interpretando fotos de Flávio de Barros") *Os Sertões* são um exemplo de "interação trans-mídia", onde "palavra e imagem são conectadas por meio de transposição ou substituição, uma é essencialmente o suplemento da outra" (cf. Morley 2020, p. 171-172). Nesse tipo de interação, "o linguístico e o visual se mantêm claramente distintos, tanto no tempo quanto no espaço, e também com relação à divisão de funções. Isso implica uma hierarquia na qual o texto se mantém subordinado à imagem (ou vice-versa)" (Morley 2020, p. 171-172). Outra possibilidade é interpretar *Os Sertões* como multi-mídia, com palavra e imagem coexistindo de uma maneira mais próxima porém mantendo-se segregadas espacial e cognitivamente – "compartilhando o mesmo espaço, apesar de permanecerem nitidamente distintas em termos de relações espaciais, tipos de inteligibilidade e, frequentemente, na divisão de funções" (Morley, 2020, p. 172). *Os Sertões* também pode ser considerado um livro-obra, (cf. Clive Philpott, ver

capítulo 3), já que o trabalho dos autores (Euclides e Flávio de Barros) é dependente dessa estrutura de livro (Silveira, 2008, p. 46).

Sobre as relações locais (texto-imagem), podemos extrair mais implicações aplicando os modelos de Peirce e Barthes. É o que fazemos nesta seção. Segundo o modelo de Peirce, o que observamos pode ser descrito como um conjunto de relações de "determinação", relações que não podem ser decompostas em estruturas mais simples (por exemplo, diádicas) – uma interpretação da obra de Euclides resulta de uma "combinação" entre o texto, o evento, fotos de Barros, ela própria signo de um objeto (OF), ou objetos, que estão na obra (mapas, desenho, outras fotos), e lhes são externas. Ao exibir as tríades (S-O-I), combinadas em estruturas maiores, deve ficar claro que o tipo de simplificação exercido pelo modelo, em termos analíticos, pode ser continuamente complicado, ou ampliado, para incluir "novas tríades", em diversas camadas e direções. Esta é uma acusação muito facilmente encontrada, em diversas comunidades, de que o modelo peirceano, ou baseado na teoria do signo de Peirce, exclui, das descrições e análises, contexto e história. Parece-nos que a questão deve ser outra – porque não deve haver restrições ao fato de que o "objeto externo" da foto da segunda tríade, em nosso exemplo, é, ou pode ser, a tensão entre um grupo de insurgentes, liderados por Conselheiro, e a república "recém-constituída", caracterizando o que Euclides chamou de "nossa *Vendéia*". E podemos seguir examinando as relações em muitas escalas. Quando afirmamos (acima) que não deve ser fortuito que iniciamos a leitura da obra através de um mapa ("Esboço Geológico"), em diálogo direto "com a tradição dos relatos de viagem e das expedições científicas", estamos sugerindo que uma macroestrutura, intermediática, que pode atuar como um signo, tem, por objeto, o "Esboço Geológico", cujo efeito Süsserkind chamou de "livro de viagem", e que, Ventura (1998), define como "o ponto de vista do viajante em movimento, que dá expressão artística ou científica à paisagem". Podemos, também, examinar prosa e foto como signo composto, cujo objeto é o confronto, em Canudos, ou a denúncia do massacre. O que a análise peirceana permite fazer é examinar algumas relações entre os "componentes" (ou processos) da experiência intermediática que é *Os Sertões*, e explicar tais relações no interior de uma teoria do significado. A irreduzibilidade das relações sugere que um efeito

obtido (significado) não depende apenas do texto, ou de um segmento de texto, mas da combinação foto-texto-efeito (interpretante, ou efeito em um intérprete, ou comunidade de intérpretes), em uma certa co-localização. Essa é outra forma de afirmar que o "significado" do texto é triadicamente dependente, situado historicamente, e que resulta de uma combinação (irredutível) entre imagem-texto-efeito(s). No diagrama abaixo (figura 5.9), destacamos algumas relações entre prosa (P) e foto (F).

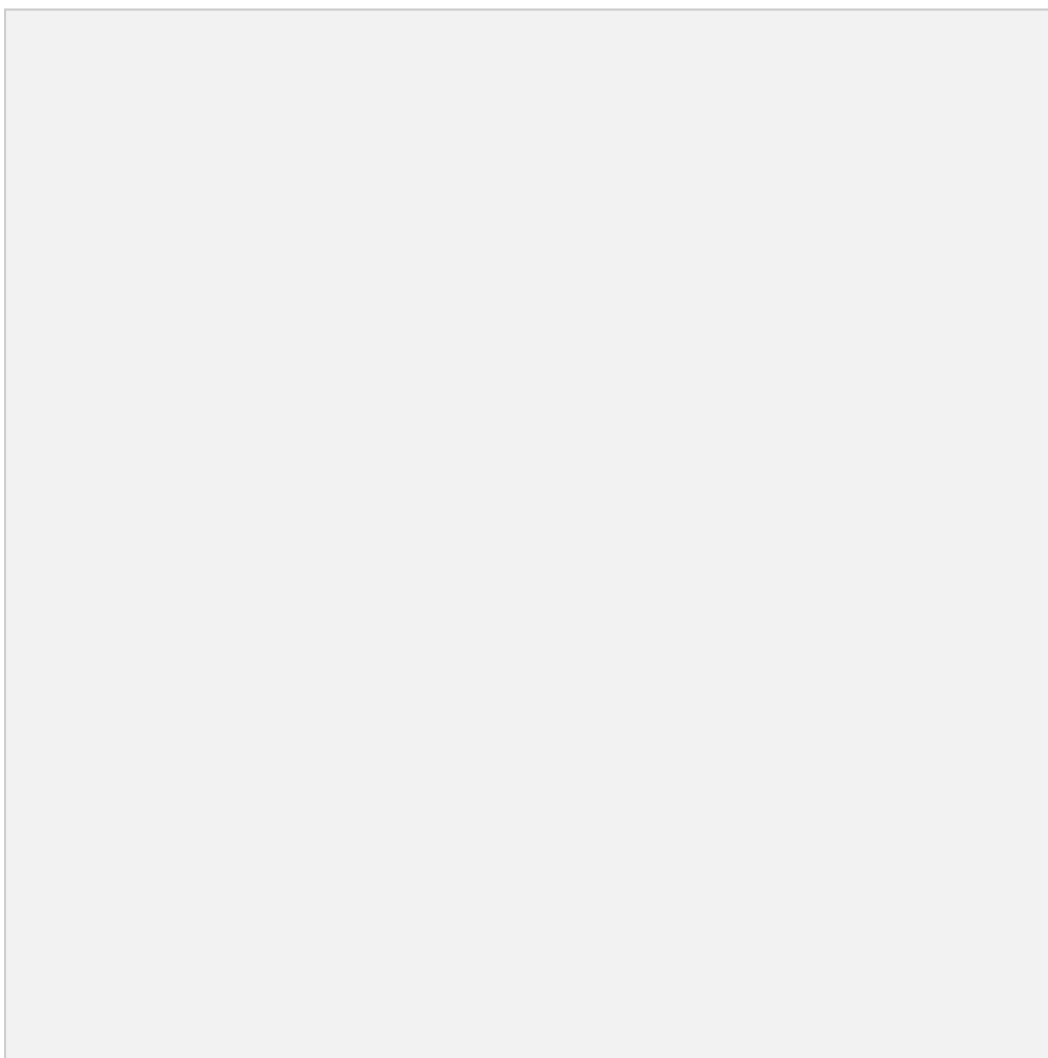


Figura 5.9: S equivale ao texto verbal da página 604, cujo objeto (O) é a fotografia (F) de Flávio de Barros, e cujo interpretante (I) é um efeito, ou efeitos, produzido em um intérprete.

O trecho da prosa de Euclides, co-localizado com "As prisioneiras", da edição consultada (1905), diretamente "indica" ("aponta para") o que vemos na fotografia – "mulheres, sem número de mulheres, velhas spectraes. moças

envelhecidas, velhas e moças indistintas na mesma fealdade, escaveiradas e sujas, filhos escanchados nos quadris desnalgados, filhos encarapitados às costas, filhos suspensos aos peitos murchos..." (Cunha, 1905, p. 604). A prosa (P), signo da tríade principal, é um índice da fotografia (F), seu objeto. É claro que ela é também um ícone, ou possui aspectos icônicos relevantes, e informa ao leitor sua atmosfera dramática através deles. Mas é a relação indexical que parece fornecer à co-localização aquilo que Machado de Assis sugeriu como uma expedição intermediária confiável – "duvide... que existe". A foto, como já afirmamos, diverge significativamente das outras imagens de Flávio de Barros e pode ser interpretada, também, como uma denúncia do massacre – "essa imagem é o registro de um evento não antecipado nem pelo Exército nem pelo fotógrafo" (Burgi, 2015), e captura não um inimigo ameaçador, mas mulheres, velhos e crianças rendidas. O trecho de Euclides, "aquelle desfecho cruento" (1905, p. 604), combinado (co-localizado) à denúncia de Barros.

Como um parêntese, notem o contexto em que tais fotografias foram usadas. Baudelaire (1999, p. 229-233), em seus escritos sobre o Salão de 1859, descreve a capacidade da fotografia de "magnificar e precisar o que já se via, dando o parecer, em tom ferozmente crítico, de que o novo meio tinha como selo característico sua precisão e exatidão materiais". Essa observação, para Brizuela (2014, p. 35), "resume a postura mais comum de sua época face ao novo meio de reprodução mecânico: a fotografia não era arte, mas uma ciência que podia e devia ser posta a serviço de variadas disciplinas e instituições". Segundo Brizuela (2014, p. 37), "a partir de fins do século XIX, a credibilidade da fotografia – até a chegada da era digital nas últimas décadas do século XX – estaria ancorada em seu caráter de índice, ou seja, um traço do real".

Conforme o modelo de Barthes (figura 5.10, abaixo), no signo primário (E1R1C1), vemos uma fotografia em tom sépia, fora de foco, com uma mancha gráfica densa cobrindo quase toda a imagem, deixando somente uma área de respiro em sua parte superior. No plano de conteúdo, Euclides (1905, p. 604) escreve – "nem um rosto viril, nem um braço capaz de suspender uma arma, nem um peito resfolegante de campeador domado", "mulheres, sem número de mulheres", "creanças, sem número de creanças; velhos, sem número de velhos;

raros homens, enfermos opilados, faces tumidas e mortas". O signo semiológico, composto pelos dois planos (expressão e conteúdo), é a rendição dos conselheiristas ou, como o próprio título da fotografia sugere, as prisioneiras capturadas.

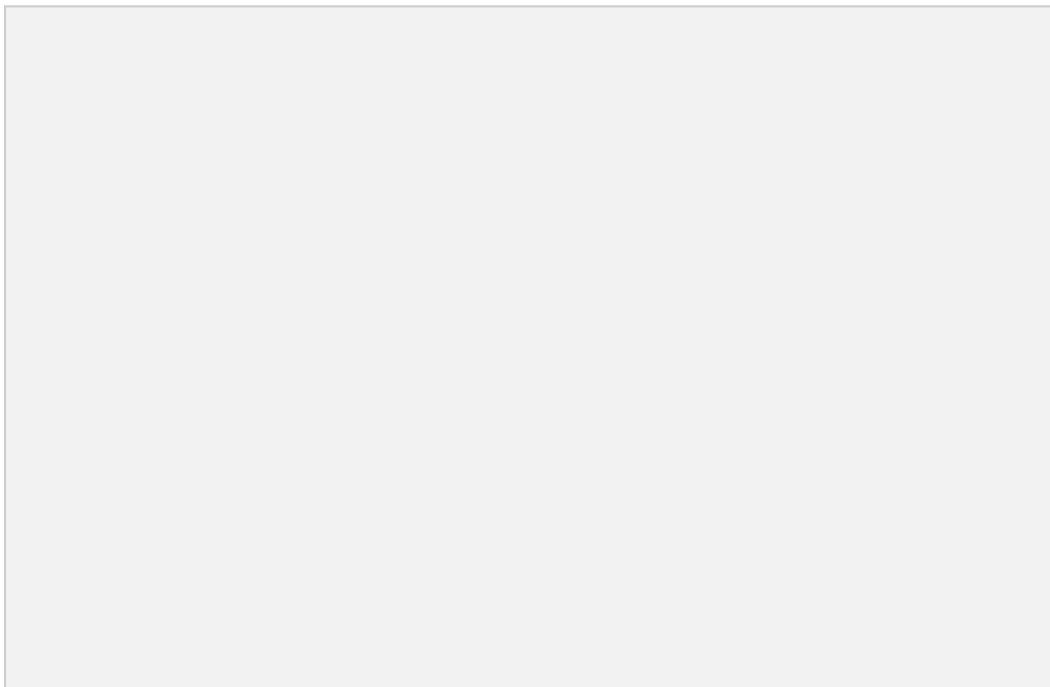


Figura 5.10: O modelo barthesiano destaca as três mensagens contidas na relação palavra-imagem: a mensagem denotada, a conotada e a linguística. No signo primário examinamos a mensagem denotada. No signo secundário examinamos a mensagem conotada, as técnicas fotográficas utilizadas, e a mensagem linguística, no qual o texto conota a imagem, com duas funções bem estabelecidas, ancoragem ou revezamento.

No signo secundário ((E1R1C1)R2C2), examinamos as técnicas. Na foto, a "trucagem" (Barthes, 1990, p. 16) é empregada, e "utiliza a credibilidade inerente à fotografia (...), para apresentar como simplesmente denotada uma mensagem que, na verdade, é fortemente conotada" (Barthes, 1990, p. 16). A foto, um documento da rendição dos insurgentes ao exército, pode também ser interpretada como uma denúncia do massacre. Outra técnica é a "pose" (Barthes, 1990, p. 16), "uma estrutura dupla, denotada-conotada" (Barthes, 1990, p. 16-17), na qual as personagens da cena posam com olhar fixo para a objetiva, para fora do quadro, para o espectador. A "sintaxe" (Barthes, 1990, p. 19) é observada quando analisamos as três fotografias "encadeadas", formando uma "sequência supra-segmental" (ver figura 5.11 abaixo).

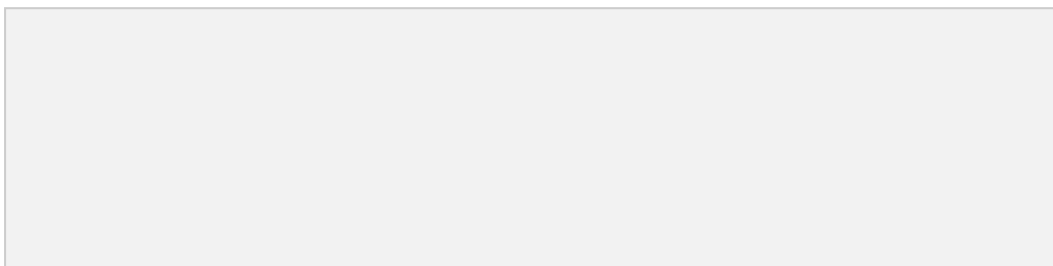


Figura 5.11: As três fotografias de Flávio de Barros "encadeadas", segundo Barthes, formando uma "sequência supra-segmental" (Barthes, 1990, p. 19).

A foto das prisioneiras encerra a sequência fotográfica que se inicia com a foto da divisão ("Divisão Canet", título de Barros, ou "Monte-Santo: Base de operações", título de Euclides) seguida pela foto da tropa ("7º Batalhão de Infantaria nas trincheiras", título de Barros, ou "Acampamento dentro de Canudos", título de Euclides). Em sequência, vemos: a foto que antecede a batalha, no local que reúne o exército, a foto da tropa, e os prisioneiros capturados.

No plano de conteúdo, no signo secundário, é analisada a mensagem linguística. A prosa, nesta relação, assume a função de complemento, ou de "revezamento" (Barthes, 1990, p. 33). Segundo Barthes (1990, p. 34), em casos de revezamento o texto verbal "complementa" a imagem fotográfica.

JORGE DE LIMA

A PINTURA EM PÂNICO



RIO DE JANEIRO
1943

5.2

A Pintura em Pânico (1943) — e a fotomontagem de Jorge de Lima

Jorge de Lima é um autor de difícil definição e, com frequência, fala-se de "múltiplos" autores – "artista de múltiplas dimensões, a social, a religiosa, a onírica" (Bosi, 2015, p. 349). Para Rodrigues (2010, p. 7), trata-se de "um temperamento inquieto e uma vocação para o experimentalismo [que nos apresenta uma] produção híbrida e multifacetada, lançando difíceis desafios à análise crítica que busca descobrir um sentido de unidade, ou de continuidade e coerência estilística em sua obra". A versão mais religiosamente orientada de sua poesia é "contraditória" e "surrealista" – "o cristianismo de Jorge de Lima é caótico e contraditório, visionário e alucinado, surrealista: e afunda as suas raízes numa Bíblia reeditada e revivida em primeira pessoa, como história exemplar da humanidade, floresta de símbolos" (Stegagno-Picchio, 2004, p. 546). Lima pode, a um só tempo, ser considerado um poeta "canhestro", de exacerbado conservadorismo artesanal, associado ao parnasismo-academicismo mais dedicado de uma época, e, de outro lado, alinhar-se a experimentações pouco convencionais, praticadas no núcleo da segunda fase do modernismo brasileiro – "[Jorge de Lima] defendia-se com o argumento de que em todas as modalidades de experiências artísticas buscava sempre outras formas de fazer poesia: 'o que eu não quero é me repetir'" (Rodrigues, 2010, p. 7). Segundo Stegagno-Picchio (2004, p. 544), Lima é autor de uma das "obras mais complexas de toda a poesia moderna, e não só brasileira, na qual o regional e o universal, o antigo e o moderno, a tradição e a inovação, o trivial e o sublime, estão tão intimamente ligados de forma a tornar banal qualquer juízo analítico baseado no particular, no aspecto, no gênero literário, no nível estilístico".

Atento a essa multiplicidade, Schwartz, para se referir a Jorge de Lima, e a outros como Ismael Nery, Cícero Dias, Vicente do Rego Monteiro, Tarsila do Amaral, e Flávio de Carvalho, sugere o termo "impulsos surrealizantes". Para Schwartz, esses artistas não foram surrealistas, mas artistas de "impulsos surrealizantes", já que nenhum deles "foi exclusivamente surrealista, em absoluto. A maior parte passou pela experiência parisiense dos anos 1920, e a produção

pictórica está marcada por várias fases, nas quais o surrealismo nunca é exclusivo" (Schwartz, 2013, p. 50). Para Bosi (2015, p. 349), Lima "ensaiou, algo canhestramente aliás, o romance surrealista e, com maior felicidade, a pintura de inspiração onírica e a fotomontagem voltada para o realismo mágico". Sua fotomontagem é aquilo que mais particularmente nos interessa aqui. Jorge de Lima "foi o primeiro artista brasileiro a se dedicar à pesquisa das possibilidades únicas oferecidas pelo novo gênero de arte que então surgia na Europa – a fotomontagem" (Rodrigues, 2010, p. 8). Ele, e o também poeta e grande amigo Murilo Mendes, iniciaram, na década de 1930, experimentos com esse "novo gênero" no Brasil.

O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos. Aplicado ao desenho e ao ballet, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dalí. O livro de Max Ernst inspirava-me. Faltavam-me, porém, a paciência, a perseverança. Jorge de Lima tem tudo isto, e mais ainda. Começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho. O anti-técnico abandonava o técnico. (Mendes, 1943, prefácio *Pintura em Pânico*)

A *Pintura em Pânico* (1943), como sugere Schwartz (2013), integra este acervo de "impulsos surrealizantes", baseado na fotomontagem.

5.2.1 Fotomontagem

Sabemos ainda muito pouco sobre as experiências fotográficas dos modernistas brasileiros. Segundo alguns pesquisadores, este fenômeno foi aparentemente sufocado por sua "corrente hegemônica"²²³ que, interessada em

²²³ Chiarelli (2003, p. 67), entende por "corrente hegemônica" do modernismo brasileiro, "aquela que, encabeçada por Mário de Andrade no terreno da crítica de arte, constituiu um projeto para a produção visual brasileira, projeto este aceito e levado adiante por intelectuais, artistas plásticos e arquitetos, obtendo o apoio do governo federal, entre a década de 1930 e a seguinte". Segundo Chiarelli (2003, p. 67), "no campo das artes visuais, a corrente hegemônica do modernismo visou constituir um imaginário nacional, pautado na glorificação do homem brasileiro. Esta tomada de posição de caráter ético e político, imediatamente determinou um posicionamento estético que alijou do debate artístico local duas questões que marcaram as vanguardas européias do início do século XX, retirando do modernismo brasileiro a possibilidade de ser estudado como um simples desdobramento das mesmas, aqui abaixo do Equador. Em primeiro lugar, a necessidade de constituição de um imaginário nacional, onde o 'homem brasileiro' fosse o protagonista, deixou imediatamente de lado toda possibilidade de ser desenvolvida no país qualquer poética que se desprendesse da necessidade de figurar esse 'homem brasileiro', sempre de maneira positiva. (...)

criar um imaginário brasileiro, não permitiu o uso de "modalidades artísticas [até então] não consagradas" (Chiarelli, 2003, p. 67). Segundo Chiarelli (2003, p. 67), para o artista ser aceito, ou "autorizado", pelo modernismo hegemônico "era necessário que ele, além de enaltecer a paisagem humana brasileira dentro de moldes 'aceitáveis' de deformação expressiva se valesse, para tanto, das modalidades tradicionais: desenho, gravura, escultura e pintura". Tal posicionamento, de acordo com Chiarelli, que retirou das possibilidades artísticas "o uso de modalidades artísticas ainda não consagradas", teve um "caráter [especialmente] ético e político" e visou constituir "um imaginário nacional, pautado na glorificação do homem brasileiro" (Chiarelli, 2003, p. 67).

A "modalidade pouco consagrada" também não interessou nossos principais críticos e historiadores da arte e da literatura – "fica bastante difícil saber se, de fato, houve algum tipo de produção mais consistente neste campo, ou se o uso da fotografia pelos protagonistas do modernismo não passou de mera atividade de lazer, sem maiores conseqüências no campo de suas preocupações estéticas" (Chiarelli, 2003, p. 69).

Em diversas manifestações artísticas posteriores à Semana [de 1922], a fotografia manterá uma presença nula ou inexpressiva. Situação que apresentará sinais de alteração significativa apenas no segundo pós-guerra. Em 1939, tentando alterar esse quadro Benedito Duarte, no artigo *O Salão de Maio e a photographia*, reivindica a participação de fotógrafos no evento. Duarte, no entanto, não desenvolve propriamente uma argumentação em torno do valor artístico do meio. Pelo contrário, o texto evidencia uma atitude estratégica que procura estimular o interesse pela fotografia. O quadro de aversão e desinformação quanto à fotografia é o foco do artigo. Nem por isso o Salão, em nenhuma das três edições, aceitaria essa participação. Idealizado por Quirino da Silva, a quem se reuniria no primeiro momento o crítico Geraldo Ferraz e, por fim, em 1939, Flávio de Carvalho, o Salão procurava divulgar, como promoções anteriores, a produção de "arte moderna". (Camargo, 1992, p. 47)

Entre os artistas e escritores modernistas, Mário de Andrade é um dos primeiros a se interessar pela fotografia. Mário, que começa a fotografar a partir de 1923 (cf. Telê Ancona Lopez), tem "a produção fotográfica mais conhecida do

Em segundo lugar, nessa opção de criar tal imaginário brasileiro, não cabia o uso de modalidades artísticas ainda não consagradas".

grupo" (Chiarelli, 2003, p. 69). Sua produção tem um caráter mais documental, de "suas viagens pelo interior do Brasil" (Chiarelli, 2003, p. 69), porém muito influenciada por fotógrafos autorais alemães, "preocupados não apenas em documentar o real mas, igualmente, na constituição de uma linguagem fotográfica autônoma, pautada no corte, no close, na ênfase nos contrastes de preto e branco, etc" (Chiarelli, 2003, p. 69).

Um tratamento pouco ortodoxo, dissociado de funções referenciais-indexicais da fotografia, é antecipado por outro brasileiro, Vicente do Rego Monteiro – "outro artista modernista que parece ter se dedicado com maior afinco à fotografia" (Chiarelli, 2003, p. 70). No livro *Vicente do Rego Monteiro: Artista e Poeta* (1997), Walter Zanini, "o melhor crítico" do artista (Schwartz, 2013, p. 54), "apresenta algumas fotos feitas por Monteiro nos anos 1920, em Paris, entre elas, uma fotomontagem" (Zanini, 1997; Chiarelli, 2003, p. 70). Para Chiarelli (2003, p. 70), "excetuando esses exemplos bastante frágeis para configurar um corpus de real significação, o uso da fotografia por artistas e intelectuais modernistas ficou confinado, até muito recentemente, a duas contribuições muito específicas, ligadas à fotomontagem". A pesquisadora menciona as fotomontagens realizadas por Jorge de Lima "entre os anos 1930 e 1940" e "àquelas do artista plástico Athos Bulcão, cujas produções remontam à primeira metade dos anos 1950" (Chiarelli, 2003, p. 70).

A fotomontagem escapa da função canônica da fotografia como dispositivo de registro documental, indexical, de captura do real. Aqui, faremos uma breve descrição da técnica e das realizações mais conhecidas. O termo "fotomontagem" é usado para se referir a um procedimento que relaciona duas, ou mais, imagens fotográficas, com o propósito de gerar uma nova imagem. Diversos procedimentos podem ser usados. Um dos mais citados, muito explorado por dadaístas, surrealistas, e cubofuturistas, é a colagem, que associa imagens positivas em uma mesma superfície, permitindo gerar negativos para novas ampliações. Também podem ser usados "sanduíches" de dois ou mais negativos, ou diapositivos, para produzir uma nova imagem, que pode ser projetada (*slides*), ou gerar ampliações positivas sobre papel. A fotomontagem pode, ainda, ser executada diretamente na câmera, através de dupla ou múltipla exposição do

mesmo negativo. Segundo Rodrigues (2010, p. 10-11), "uma enumeração simples das diversas expressões usadas pela imprensa para nomear [a fotomontagem] é suficiente para demonstrar a dimensão da sua novidade [à época]: composição fotográfica, *decoupage*, poesia foto-plástica, imagem foto-poética, composição pictural, gravura surrealista, fotografia supra-realista, etc". Essa novidade causou "um misto de fascínio e escândalo junto ao público da época" (Rodrigues, 2010, p. 10-11). Mário de Andrade, no artigo *Fantasia de um poeta*, publicado em 1939, menciona a técnica como um "processo novo de criação lírica" (Andrade, 1987 [1939], p. 9-10) que, segundo Fabris (2002, p. 144), "permitia uma revelação do inconsciente, pois fazia vir à tona as tendências recônditas, os instintos e os desejos recalcados, os ideais e a cultura de uma pessoa". Tristão Ribas, em *Fotomontagem de imoralidades*, publicado no jornal *A Notícia*, é um dos críticos vorazes da nova técnica – "ele se refere às fotomontagens como 'divertimentos pictóricos em estilo de criança', uma 'exibição de maluquices' com 'simpatia pelo pornográfico', que contribuem para a 'corrupção dos costumes e dos gostos' com suas 'monstruosidades contra a beleza e contra a moral'" (*apud* Rodrigues, 2010, p. 10-11). Para Fabris (2002, p. 144), "a trivialização da fotomontagem, reduzida a uma técnica primária e ao alcance de qualquer criança, [respondeu] ao objetivo preciso de denegrir a arte moderna" e a avaliação de uma das imagens do conjunto, "colocada sob o signo da pornografia, [pretendeu], antes de tudo, desmoralizar a figura de Jorge de Lima". Lima nos conta: "quando meu livro de fotomontagens foi publicado [1943], atacaram-no várias vezes, pela imprensa, chamando-o de comunista, dissolvente, até de imoral" (*apud* Rodrigues, 2010, p. 11).²²⁴

Os procedimentos de Jorge de Lima são apresentados por Mário de Andrade e Murilo Mendes. Segundo Mário, a técnica "consiste apenas na gente se

²²⁴ Relato concedido em entrevista a José Queiroz Júnior, *Exposição de pinturas do poeta Jorge de Lima*, 1945. Lima, na entrevista: "Isto se dava por ocasião da exposição do grande Lasar Segall e os ataques a ele sempre se acompanharam de furiosas descomposturas a mim". O poeta refere-se à campanha do jornal carioca *A Notícia* contra a exposição de Segall no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1943, campanha essa que visava igualmente o então ministro da educação Gustavo Capanema. Entre 13 de maio e 11 de junho daquele ano, "o jornal abriu espaço para todos os tipos de manifestações contra Segall, incluindo desde protestos rancorosos de simpatizantes da pintura acadêmica pela introdução dos trabalhos de Segall num espaço consagrado aos 'mestres da pintura antiga'" (Tristão Ribas, *A Notícia*, 18 de maio de 1943), até artigos xenófobos e anticomunistas, de inspiração evidentemente nazista".

munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras e reorganizá-las numa composição nova que a gente fotografa ou manda fotografar” (Andrade, 1987, p. 9). Para Mendes, os "elementos de organização são pobres e simples: figuras recortadas de velhas revistas, gravuras imprestáveis, uma tesoura e goma arábica” (Mendes, 1943, nota liminar). Mário afirma que Lima é "o maior criador de fotomontagens no Brasil", embora o rótulo talvez não seja grande elogio já que que "estes ainda são tão poucos que não é grande mérito ser o maior deles" (Andrade, 1987 [1939]; ver Chiarelli, 2003).²²⁵

Embora tenha se tornado mais popular com as vanguardas do início do século XX, fazendo "parte de importantes inovações [inclusive] literárias" (Silva, 2013, p. 08), os procedimentos são muito anteriores. Atribui-se ao fotógrafo francês Hippolyte Bayard, a primeira fotomontagem conhecida, elaborada nos anos 1850.



Figura 5.12: Fotomontagem de Hippolyte Bayard.

"Impressões combinadas", como foram chamadas por Oscar Gustave Rejlander, também foram produzidas em meados da era vitoriana (1837-1901). Rejlander trabalhou com retratos, e criou obras eróticas com modelos de circo e

²²⁵ Trecho retirado do artigo *Fantasia de um poeta*, de Mário de Andrade, publicado pela primeira vez no Suplemento em Rotogravura n.146, O Estado de São Paulo, em 1939. Republicado em *O Poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*, de Ana Maria Paulino, no ano de 1987, nas páginas 9-10.

prostitutas – "[...] queria produzir uma imagem equilibrada em que o tema fosse sobreposto em um fundo que unisse os dois em um cenário idealizado".²²⁶

Experiências com "colagem" ficaram especialmente conhecidas depois de Picasso e Braque, "que começaram a adicionar às pinturas fragmentos de materiais impressos, simulacros de texturas, etc., colando-os na superfície da tela" (Rodrigues, 2010, p. 8). Artistas das vanguardas subsequentes exploraram, extensivamente, esta técnica e diversas variações – "os resultados obtidos dessa apropriação de objetos heteróclitos foram radicalizados no experimentalismo dos artistas dadaístas e construtivistas na Alemanha, Suíça e União Soviética logo após a Primeira Guerra Mundial" (Rodrigues, 2010, p. 8).

Diferenciando-se da colagem cubista, a fotomontagem consiste numa composição feita exclusivamente com recortes de fotografias, ilustrações e tipografias extraídas de materiais gráficos de todo tipo (jornais, revistas, material publicitário, etc.) que nessa época já compunham a nova fisionomia da moderna cultura de massa. O termo "foto-colagem" foi inicialmente adotado pelos dadaístas Raoul Hausmann e Hannah Hoch para distinguir esse tipo de arte da colagem do cubismo sintético. Já os construtivistas russos, por seu lado, como John Heartfield e Rodchenko, preferiram a denominação de fotomontagem, que acabou se generalizando. (Rodrigues, 2010, p. 8)

Raoul Hausmann, Hannah Hoch, John Heartfield, Rodchenko, Kurt Schwitters e Moholy-Nagy são alguns dos artistas que se dedicaram às colagens fotográficas, ou fotomontagens.

5.2.2

A Pintura em Pânico — o fotolivro de literatura surrealizante

Liberdade poética: este livro respira, a infância dá mão à idade
madura, a calma e a catástrofe descobrem parentesco próximo ao
folhearem um álbum de família.
Murilo Mendes (1943)

Mário de Andrade antecipa para o público, no artigo já citado, *Fantasia de um poeta*, publicado no Suplemento em Rotogravura, Estado de São Paulo

²²⁶ "(...) in order to produce a balanced image with a proper exposition of both the subject matter and the background" <<https://www.widewalls.ch/magazine/photomontage-art>>.

(1939), algumas fotomontagens de *A Pintura em Pânico* (1943). No artigo, Mario aconselha o leitor sobre a técnica:

Leitor, ouve este conselho: se jamais fizeste fotomontagens, nunca te metas neste processo novo de criação lírica. Ou de brincadeiras, se quiseses. É tão empolgante, que em pouco tempo vira vício mais pegajoso que outro qualquer, perderás tempo e dinheiro, brigarás com a esposa, discutirás com os filhos, etc. Pior que futebol ou religião. É a coisa mais apaixonante do século. (Andrade, 2010, p. 19)

O experimento de Jorge de Lima, elaborado com "moderníssimas fotomontagens surrealistas"²²⁷ (Stegagno-Picchio, 2004, p. 547), é o primeiro exemplo, até onde sabemos, de fotolivro de literatura brasileira baseado nesta técnica – "da série de fotomontagens produzidas por Jorge de Lima entre os anos 1930-1940 surgiu *A Pintura em Pânico*, publicação independente impressa na Tipografia Luso-Brasileira em 1943, que a despeito da despretenção do seu criador tornou-se a primeira obra do gênero realizada no Brasil" (Rodrigues, 2010, p. 9-10). O fotolivro, de uma única edição, com uma tiragem de apenas 250 exemplares, "numerados de 1 a 250 e rubricados pelo autor" (Rodrigues, 2010, p. 11), reúne quarenta e uma fotomontagens co-localizadas com pequenos textos, ou sentenças, ou versos, "que, longe de terem uma função descritiva ou explicativa, são mais um elemento da charada apresentada pela imagem, estabelecendo uma relação orgânica entre a linguagem verbal e visual" (Rodrigues, 2010, p. 11). De acordo com Rodrigues (2010, p. 11), "o conjunto das imagens e textos configura uma unidade complexa, um mosaico de referências fragmentadas e contraditórias, cujo objetivo declarado era 'provocar uma sensação poética'". (Essa "unidade complexa" resulta do que chamamos aqui de acoplamento, ou combinação, entre texto verbal e fotografia.) Para Sacchettin (2018, p. 92), "a relação entre imagem e

²²⁷ Mas, ao mesmo tempo, para Sacchettin (2018, p. 11), a obra parece também não estar bem alinhada a certas tendências de sua época – "*A Pintura em Pânico*" (1943) tampouco parece estar em casa no contexto mais amplo da produção brasileira de artes visuais daquele período. Colocado sobre esse pano de fundo, o álbum de Jorge de Lima situa-se equidistante de todas as tendências ao seu redor, distinguindo-se do que estava sendo feito, por exemplo, no Rio de Janeiro (Núcleo Bernardelli, a pintura de Portinari) ou em São Paulo (Grupo Santa Helena, Clube dos Artistas Modernos - CAM, Sociedade Pró-Arte Moderna - SPAM). Dada essa situação, o modo possível de relacionar as fotomontagens de Lima com a produção artística brasileira seria via surrealismo. Ou, melhor dizendo, 'um certo' surrealismo, pois a recepção dessa vanguarda europeia no Brasil conferiu-lhe características peculiares, sendo uma delas – talvez a mais intrigante – a associação com o catolicismo redivivo dos anos 1930, do qual Jorge de Lima participou".

texto envolve a noção surrealista de imagem poética"²²⁸ e a "aproximação fortuita desses elementos produz o efeito de absurdo, ocasionando analogias pouco habituais e surpreendentes, estabelecidas no interior da imagem, fazendo surgir daí uma 'faísca' poética" (Sacchettin, 2018, p. 92).

Mendes, em sua "nota liminar" publicada nas páginas anteriores aos dísticos²²⁹ de Lima, afirma que Max Ernst serve de modelo à experimentação de *A Pintura em Pânico*, devido a um aspecto que alguns caracterizam como "narrativa surrealista" (Mendes, 2010, p. 20; ver Assunção, 2003, p. 55). Para Chiarelli (2003, p. 74), Jorge de Lima segue de perto "o espírito das fotomontagens surrealistas, sobretudo aquelas criadas por Ernst: cenas insólitas ocorrendo em espaços quase sempre contínuos, oníricos, povoados de seres mutantes, misto de mulher e máquina, mulher e animal, mulher e manequim". Ernst, desde suas primeiras colagens produzidas entre 1919-1921, já se baseava na combinação de texto e imagem – "a relação entre fotomontagem e poesia está claramente sinalizada na obra de Max Ernst" (Sacchettin, 2018, p. 84). Em suas obras, "as palavras conjugadas às imagens constroem inscrições cada vez mais longas, coligadas em frases insólitas e provocantes, em legendas de teor poético" (Sacchettin, 2018, p. 92). Em *A Pintura em Pânico*, os autores se revezam sobre a estrutura fragmentária da "narrativa surrealista" construída por Jorge de Lima, cujos modelos de referência são especialmente os livros *La femme 100 têtes* (1928), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934). Mas, diferente de Ernst, que organiza tematicamente suas fotomontagens em blocos distribuídos como episódios em uma sintaxe narrativa facilmente identificável, a obra de Lima possui um "bloco" único, que pode ser narrativo a depender das associações tópicas (temáticas) tentadas – "quando entramos em contato com *A Pintura em Pânico* uma questão se coloca logo de saída: a de saber se o livro conta ou não

²²⁸ A noção surrealista de "imagem poética" foi formulada em 1924 no *Manifesto do Surrealismo*: "A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá" (Pierre Reverdy, Nord-Sud, março de 1918. Apud BRETON, Manifesto do Surrealismo, p. 35).

²²⁹ Dístico é um termo utilizado pelo próprio Jorge de Lima para referir-se à combinação dos pequenos textos às fotomontagens. Ele evita termos como "legendas" ou "títulos", frequentes na bibliografia a respeito das fotomontagens limianas.

uma história que se possa decifrar, elucidar, compreender" (Rodrigues, 2010, p. 12). Sobre a organização e a suposta "inexistência de uma sequência narrativa", Assunção (2003, p. 56) afirma:

Um signo externo que confirma a inexistência de uma sequência narrativa é o fato de as páginas não estarem numeradas. Pensamos que imaginar uma estória, mesmo desconexa, seria neste caso trair a natureza do material que se apresenta antes como uma coleção de fotomontagens legendadas onde cada qual constitui uma totalidade e guarda, portanto, sua autonomia. Se o que unifica a coleção é apenas um estilo reconhecível de montar e legendar, este livro de fotomontagens funciona como um livro de poemas autônomos em que se reconhece porém uma autoria única através da maneira de compor. A absoluta autonomia destas fotomontagens permite, assim, pensar na inexistência de uma ordem necessária de leitura ou em uma ordem aleatória e maravilhosa que – como diz André Breton no prefácio a (*Avis au lecteur pour*) *La femme 100 têtes* – "salta as páginas como uma menina salta corda (...)" (Breton, 1992, p. 304).

Contudo, quando examinamos mais cuidadosamente a obra, e subtraímos todas as suas fotomontagens como exercício de leitura, não é uma "inexistência de sequência narrativa" o que observamos. Ao contrário, não há apenas um desenvolvimento contíguo de sentenças (muitas das quais são versos livres), que parecem ordenadas até pela pontuação, mas os tópicos temáticos também estão distribuídos em sequências facilmente identificadas.

E entre o mar e as nuvens foram surgindo as primeiras formas (p. 40)
e as primeiras fecundações (contra todas as ordens). (p. 42)
Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas. (p. 44)
Idem. (p. 46)
Possivelmente pelo terror das futuras hecatombes. (p. 48)
A poesia em pânico. (p. 50)
A criação pelo vento. (p. 52)
Caim e Abel. (p. 54)
Vêm pássaros da estratosfera visitar-me. (p. 56)
Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só! (p. 58)
A poesia abandona a ciência à sua própria sorte. (p. 60)

Para Sacchettin (2018, p. 79), "sugere-se ao leitor que percorra a sequência de imagens das mais diferentes maneiras, sem compromisso com uma ordem linear, sugestão essa dada pela não paginação do volume". Segundo Rodrigues (2010, p. 13), trata-se, claramente, de uma narrativa fantástica:

Simbólica e hermética, trata-se de uma narrativa fantástica que nos convida a experimentar um mundo de imagens arquetípicas e forças em constante tensão. As histórias que *A Pintura em Pânico* conta subvertem o tempo e o espaço da realidade humana ordinária e nos projetam em um outro tempo - a atemporalidade ou o tempo cíclico dos mitos - e em um outro espaço - transcendente, utópico. O início dessa história confunde-se com a própria Gênese, a criação dos seres, a nostalgia da unidade perdida; no fim fundem-se o Armagedon, o juízo Final, a mutilação dos corpos, a morte e sua consequente transmutação em outras formas híbridas de vida; e no meio, a aventura mística do homem-poeta- herói, este visionário que só pode expressar sua experiência extraordinária do mundo através de uma linguagem afeita aos mistérios.

Sobre a relação intermediática foto-poema, como temos insistido, é preciso enquadrar a discussão de acordo com as ferramentas teóricas disponíveis. Por razões diversas (históricas, técnicas, semióticas, sociais), afirmamos que não é possível tratar o processo (ou sistema) verbal como uma "explicação" ou "legenda" da fotomontagem, embora alguns autores ainda insistam nessa interpretação – "inútil recorrer à imagem para clarificar o sentido global da inscrição, e vice-versa, pois o que predomina na legenda é o estilhaçamento do sentido, como se se tratasse apenas de dar significações parciais" (Arbex, 1999, p. 87). A ideia de que o texto verbal, descrito (sem uma definição muito precisa) como uma "legenda", possui "autonomia relativa" à fotomontagem é bem caracterizada por Assunção, que nos parece um dos mais cuidadosos trabalhos publicados sobre *A Pintura em Pânico*. Para Assunção (2003, p. 61), as "legendas" ("relativamente prosaicas") são capazes de "[adquirir] um sentido surpreendente (e muitas vezes irônico) ao iluminarem discursivamente e por contraste uma imagem ou cena monstruosa e incongruente (como, por exemplo, 'A paz das famílias' ou 'O criminoso lega sua impressão digital')".

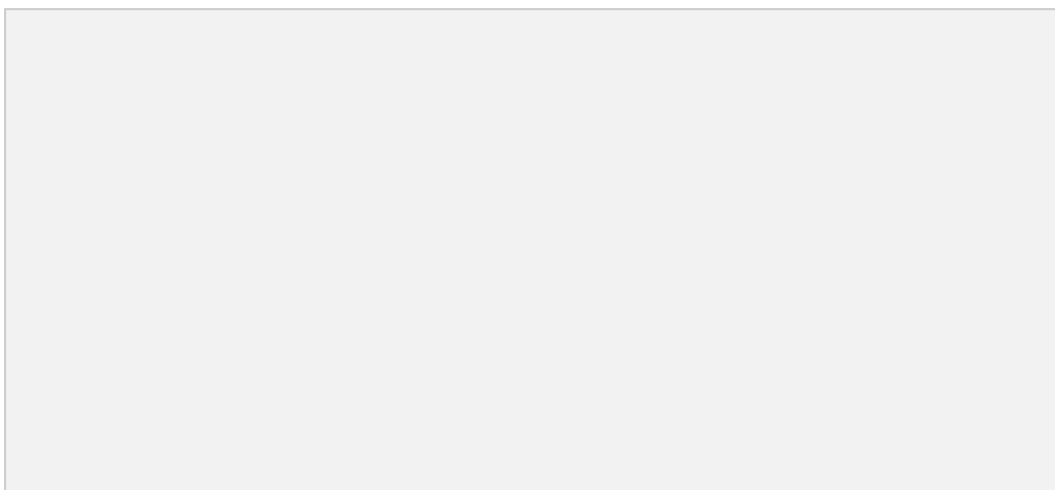


Figura 5.13: A Pintura em Pânico (1943). Trecho: A paz das famílias

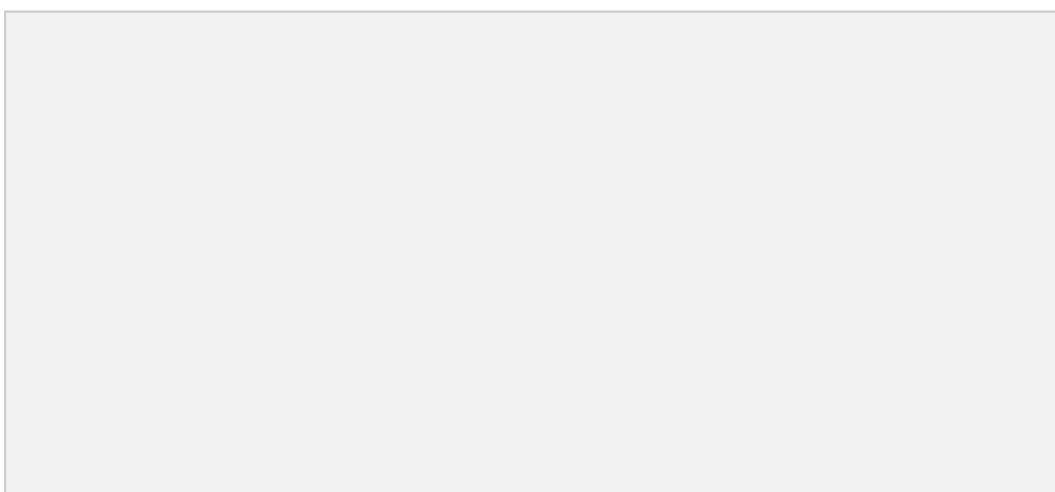
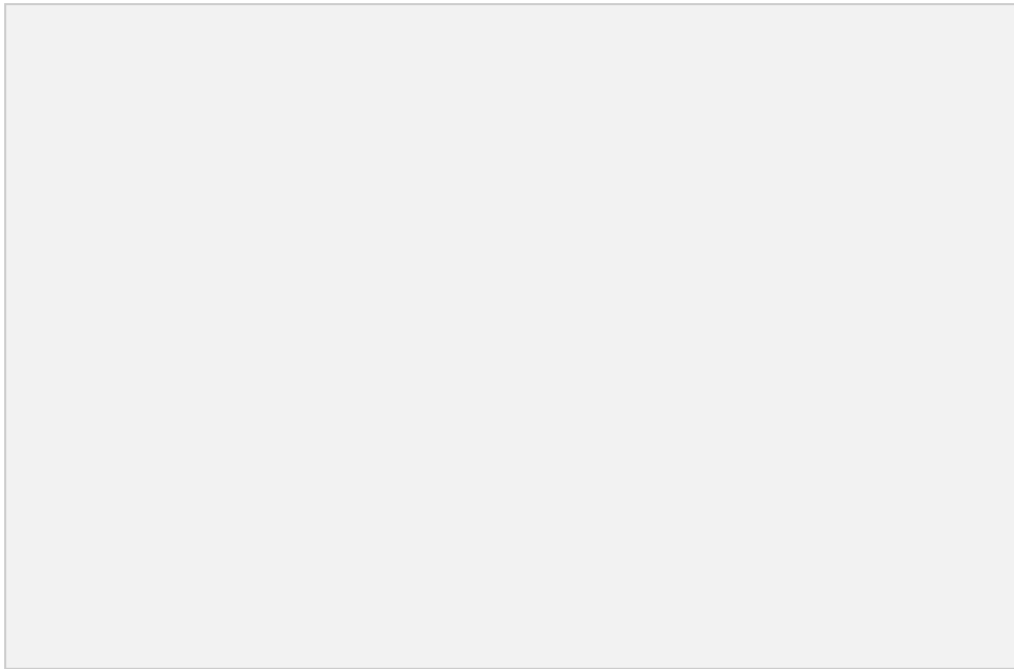


Figura 5.14: A Pintura em Pânico (1943). Trecho: O criminoso lega sua impressão digital

A relação ("legenda-imagem"), para Assunção, baseia-se no "contraste e deslocamento irônicos", num modo de relação entre texto verbal e fotomontagem que atua "como indicativo ou guia de uma leitura cujo sentido só se forma na súbita faísca da unidade resultante da colagem entre imagem e legenda" (Assunção, 2003, p. 61). Essa ideia de "faísca da unidade" apoia-se numa propriedade que descrevemos como "correlação interpretativa" (cf. nossa interpretação do subtipo intermídia, de Clüver, no segundo capítulo desta tese), isto é, texto verbal e fotografia são componentes relacionais interpretados como interdependentes e, nesse caso, sequer podem ser analisadas separadamente, porque um não subsiste sem o outro:

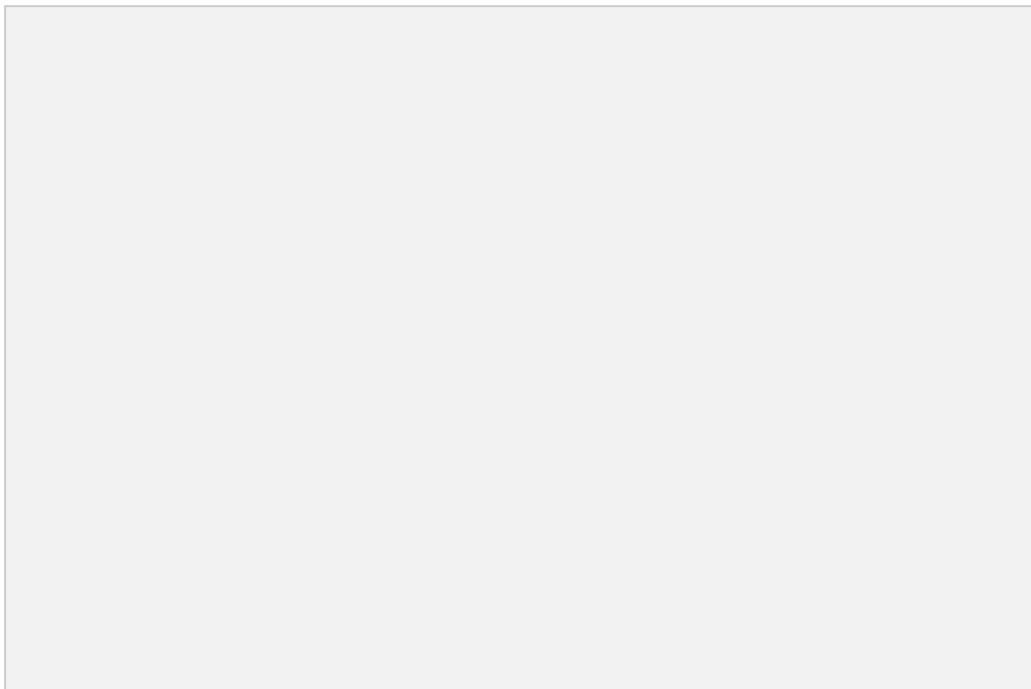
[...] fotomontagem e legenda em Jorge de Lima se referem manifestamente e mesmo se demandam um ao outro no ato da recepção, e, nos poucos casos em que coubesse pensar na autonomia poética da legenda ou plástica da imagem, o que se perderia com a abstração de um dos elementos é precisamente a relação entre eles, ou seja: a nova unidade ou conjunto formado por sua junção – a obra de arte enquanto tal. (Assunção, 2003, p. 62)

A Pintura em Pânico é um experimento intermediático. Trata-se de um livro-obra (Silveira, 2008, p. 46), e de um fotolivro de literatura, em que os "díísticos" combinam-se página a página. Para Rajewsky (2010 p. 55), a relação entre a fotomontagem e o texto verbal pode ser caracterizada como um caso de "combinação de mídias" (ver seção 2.2). Segundo Clüver, ele pode ser considerado (i) um caso intermídia e (ii) multimídia, dependendo da escala de observação – intermídia quando examinado como um padrão de relações e multimídia quando, como mencionamos no primeiro capítulo, é considerado o fato das fotomontagens terem sido utilizadas em outros trabalhos, anteriores. A fotomontagem apresentada abaixo, à direita (ver figura 5.16), por exemplo, foi capa do livro *A Poesia em Pânico*, de Murilo Mendes – "originalmente, Lima executou essa imagem para a capa do livro homônimo escrito por Murilo Mendes e publicado em 1937" (Sacchettin, 2018, p. 35). Anos mais tarde, a mesma fotomontagem volta a ser publicada, "dessa vez no livro de fotomontagens, e o dístico que a acompanha é alterado e escolhido como título de todo o conjunto" (Sacchettin, 2018, p. 35). Para Sacchettin (2018, p. 35), deve-se destacar "o jogo de referências e apropriações, manifestado na fotomontagem intitulada, não por acaso, *A poesia em pânico*".



Figuras 5.15 e 5.16: Fotomontagem feita por Jorge de Lima e apresentada em *A Pintura em Pânico* (1943). Ao lado a capa do livro *A Poesia em Pânico* (1937), de Murilo Mendes.

Lima apropria-se da reprodução de uma gravura antiga (figura 5.17, à esquerda), exclui dela um elemento (cabeça da personagem feminina) e o substitui por outro elemento (figura astronômica do planeta Saturno).



Figuras 5.17 e 5.18: Reprodução de uma gravura antiga (à esquerda) utilizada por Lima em sua colagem, apresentada ao lado.

Há também diversas apropriações em seu texto verbal – "nota-se a analogia, no título do livro escrito pelo amigo, *A Poesia em Pânico*" (Sacchettin, 2018, p. 35). Lima faz colagens verbais, por exemplo quando retira a palavra "poesia" do título do livro *A Poesia em Pânico* e a substitui pela palavra "pintura" e "batiza seu próprio livro" (Sacchettin, 2018, p. 35).

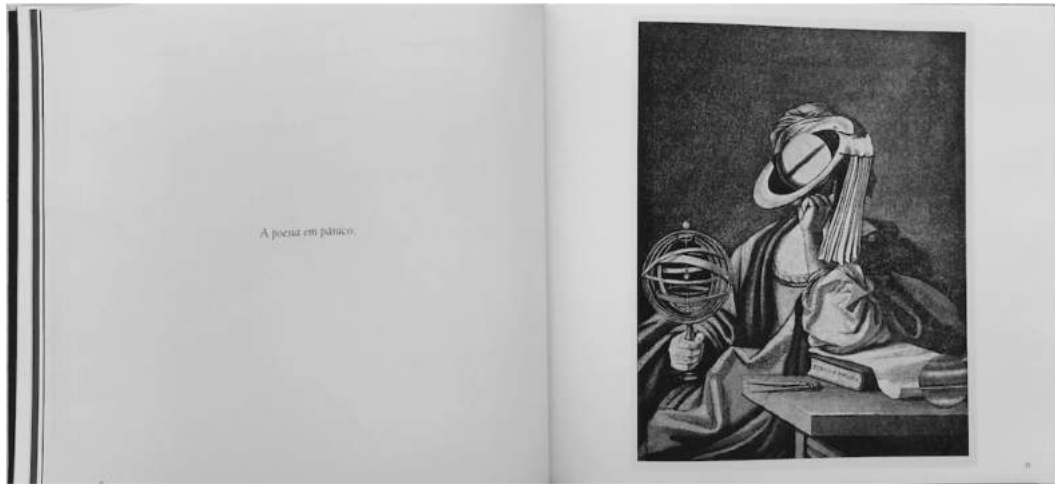


Figura 5.19: Página aberta do livro *A Pintura em Pânico* (1943). Texto: A poesia em pânico

Feito um exame introdutório e inicial de sua estrutura macroscópica, e alguma contextualização histórica, devemos examinar o fenômeno mais microscopicamente, de acordo com os modelos de Peirce e Barthes.

5.2.3 Análise do díptico

Na figura abaixo (figura 5.20), vemos texto verbal e fotografia combinados, lado a lado.

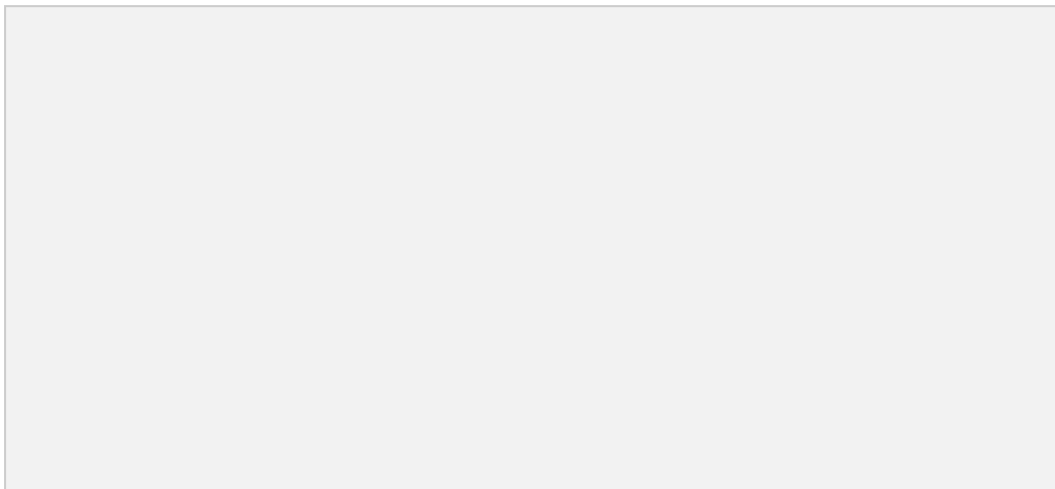


Figura 5.20: A Pintura em Pânico (1943). Trecho: Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!

O dístico possui o texto: "Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!". Ele está centralizado e posicionado em página par, à esquerda da imagem. Este padrão organizou todos os dísticos da obra.

No diagrama abaixo (figura 5.21), observamos o modelo de Barthes. No signo primário (E1R1C1), examinamos a fotomontagem de Lima. Trata-se de uma imagem em preto e branco, com uma mancha gráfica equilibrada que ocupa toda a página. No plano de conteúdo, ao centro, vemos um rosto e um colo femininos superpostos por uma peruca que ocupa o lado esquerdo do rosto, parte da testa e maçã do rosto. À frente da peruca, o recorte de uma mão apoiada sobre um pote cilíndrico com tampa. Na testa da figura feminina, uma semi-roldana no primeiro plano divide a parte superior da imagem ao meio. À direita, vemos uma planta em um vaso, com suas folhas espinhosas. No primeiro plano, na parte inferior da imagem, dois ovos, um sendo quebrado pelo bico de um pássaro que está nascendo, ao lado da imagem de uma pomba branca. O segundo plano, na parte inferior da página, é ocupado pelo busto da figura feminina. O signo semiológico, composto pelos dois planos (expressão e conteúdo), é uma fotomontagem, capaz de múltiplas interpretações, desde a escolha de elementos representativos de uma vida renascendo e em constante movimento (ovo chocando, roldana girando, planta na terra, pomba branca), até o "estranhamento produzido por uma unidade aparentemente desconexa e heteróclita composta pela justaposição casual de múltiplos elementos díspares" (Assunção, 2003, p. 68). Segundo Fabris (2002, p.

148), nesta fotomontagem "o artista utiliza o acúmulo de elementos para acrescentar o sentido enigmático da composição". Sobre essa composição, podemos lembrar de Breton, sobre a produção de imagens no surrealismo:

Pode-se mesmo dizer que as imagens aparecem, nessa corrida vertiginosa, como os únicos guilhões do espírito. O espírito convence-se, pouco a pouco, da realidade suprema dessas imagens. Limitando-se, a princípio, a suportá-las, apercebe-se logo que elas lisonjeiam sua razão, aumentam outro tanto seu conhecimento. Toma consciência das extensões ilimitadas onde se manifestam seus desejos, onde o pró e o contra se reduzem incessantemente, onde sua obscuridade não o trai. (Breton, 1971, p. 52)

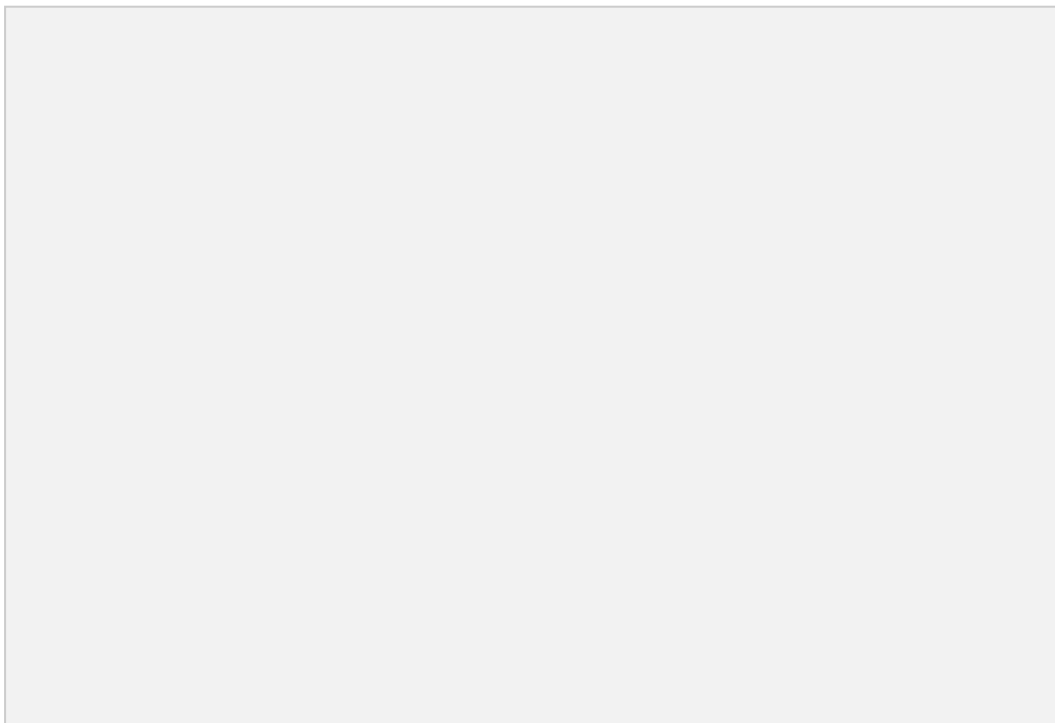


Figura 5.21: Diagrama com as substituições funcionais do modelo de Barthes. A foto, signo primário, está na primeira "ordem de significação" e podemos interpretar dela a mensagem denotada e a mensagem conotada. O texto verbal, e as técnicas fotográficas, formam o signo secundário, ou segunda ordem de significação.

No signo secundário ((E1R1C1) R2C2), examinamos as "técnicas fotográficas". Sabemos que não trata-se de uma fotografia tradicional, logo, as técnicas destacadas por Barthes devem ser analisadas com alguma parcimônia. Na fotomontagem, a "fotogenia" é empregada quando observamos "técnicas de iluminação, impressão e tiragem" (Barthes, 1990, p. 18) – "a fotografia, sempre

presente na fase final da elaboração, garante a reprodutibilidade da imagem e sua possível divulgação em massa" (Assunção, 2003, p. 57).

Outra técnica observada, de "objetos" (cf. Barthes), consiste "no fato de que esses objetos são indutores comuns de associações de ideias (biblioteca = intelectual) ou, de maneira menos evidente, verdadeiros símbolos (...)" (Barthes, 1990, p. 17). Em geral, as fotomontagens utilizam, em seu processo de justaposição e colagem, das associações das diversas imagens, ou objetos – "ainda que aparentemente fácil enquanto processo, o poder artístico do resultado dependerá da capacidade de escolher e combinar as imagens" (Assunção, 2003, p. 57-58). Assim, as "associações de ideias" surgem da combinação dos elementos escolhidos para compor a fotomontagem.

No plano de conteúdo, signo secundário, é analisada a "mensagem linguística". O texto verbal, neste dístico, assume a função de complemento, ou "revezamento" (Barthes, 1990, p. 33). Para Barthes, a função de revezamento sugere uma relação de complementariedade palavra-imagem. O texto ("Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!") atua complementando a fotomontagem – "mesmo o contraste e o deslocamento irônicos, enquanto necessariamente modos de relação entre legenda e imagem, atuam como indicativos ou guias de uma leitura cujo sentido só se forma na súbita faísca da unidade resultante da colagem entre imagem e legenda" (Assunção, 2003, p. 62). Sobre o mecanismo "fotomontagem = contraste ('encontro')", o próprio Ernst descreve:

(...) a exploração do encontro fortuito de duas realidades distantes em um plano não pertinente (que isto seja dito parafraseando e generalizando a célebre frase de Lautréamont: Belo como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e de um guarda-chuva) ou, para usar um termo mais curto, a cultura dos efeitos de um estranhamento sistemático segundo a tese de André Breton: "A surrealidade será aliás função de nossa vontade de estranhamento em relação a tudo (...)". (Ernst, 1970, p. 253-254).

O texto verbal pode ser interpretado, também, como ancoragem, ou controle, e o verbo utilizado, "fundir", deve restringir a polissemia da imagem,

conduzindo o leitor à observação da "fusão" artificial entre duas (ou mais) imagens.

No diagrama abaixo (figura 5.22), podemos observar a relação triádica, de texto verbal, fotografia (fotomontagem) e interpretante.

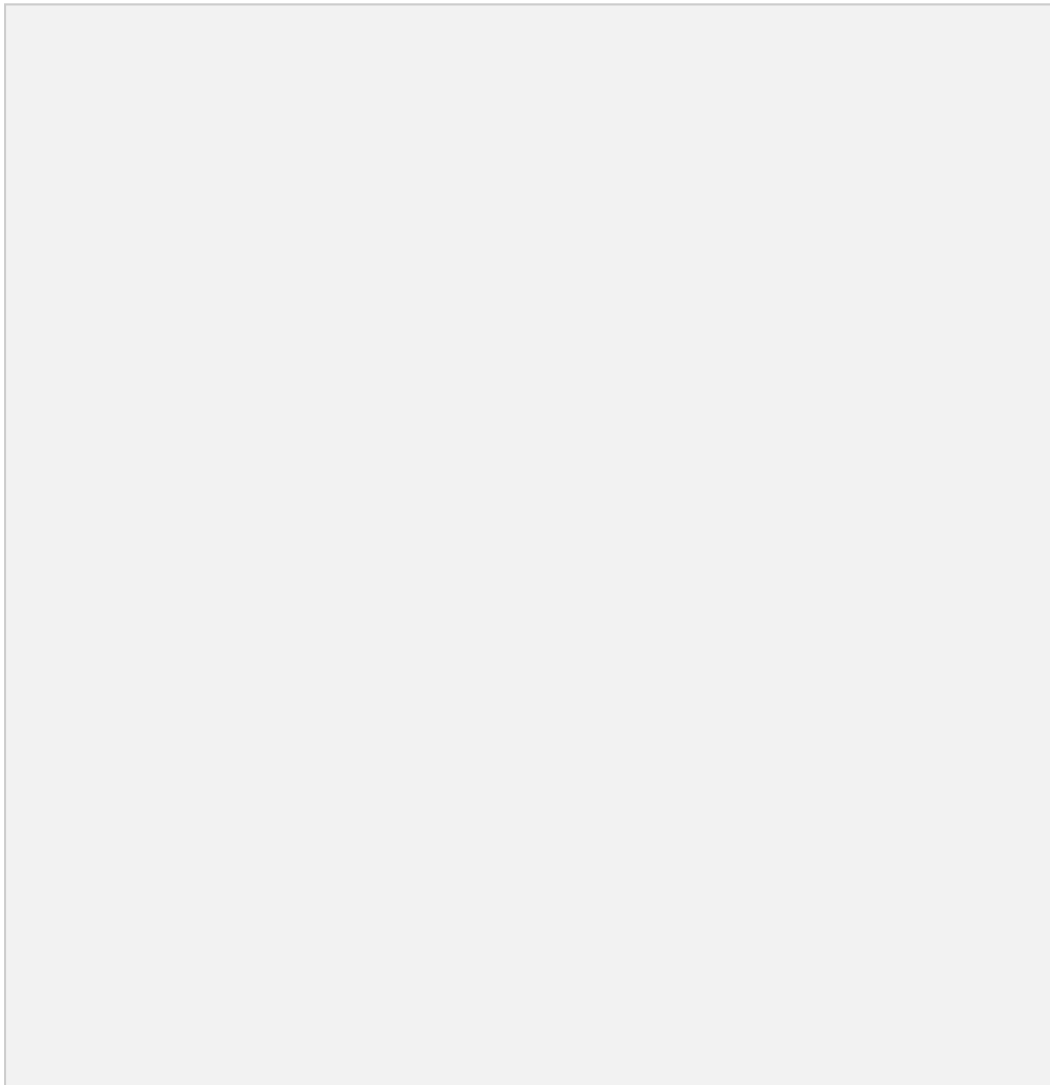
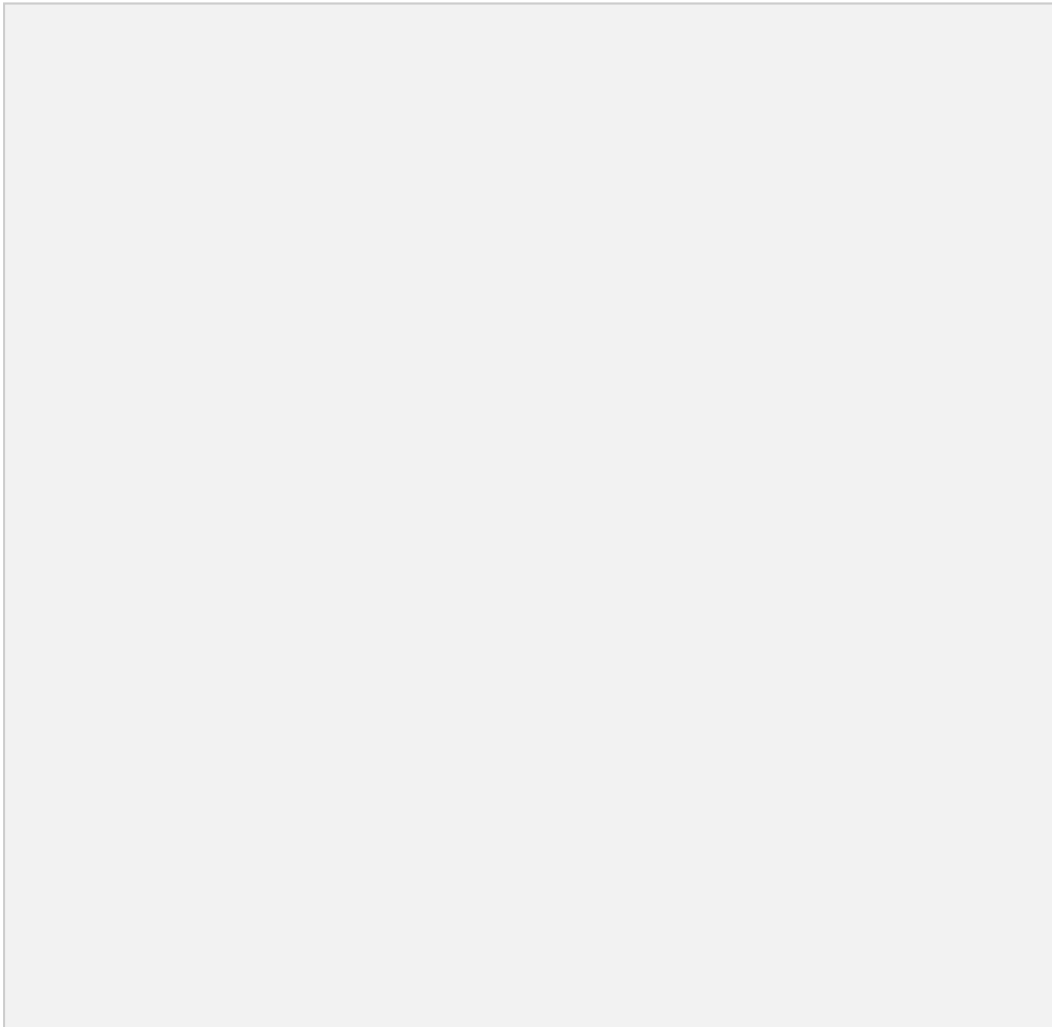


Figura 5.22: Neste diagrama exibimos três relações com as substituições funcionais em S-O-I. A relação principal P-F-I, e as relações "paralelas": o poema, signo da tríade P-F-I, é signo de outra relação triádica (superior) que possui um objeto externo à prancha (OP). A foto (F), objeto da tríade P-F-I, é signo de outra relação triádica (inferior) que possui um objeto externo à prancha (OF).

O texto que compõe o dístico ("Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!"), examinado na tríade como signo da fotomontagem, atua como índice de seu objeto. Isto é, o texto verbal (P), signo da tríade principal, "aponta" para a fotomontagem, seu objeto (F). O verbo "fundir" representa, "está para", a

fotomontagem como método, incorporado no objeto, as diversas imagens justapostas, coladas, montadas. É claro que, ao afirmar que o verbo representa o método utilizado na composição da fotomontagem, também observamos aspectos icônicos, qualitativos. Contudo, destacamos aquela relação, que nos parece mais precisa e que faz do acoplamento algo mais notável.



5.3

Quarenta clics em Curitiba (1976)

Um poeta Maior curitibano, louco para botar seu bloco na rua, apenas com uma hermética obra na praça por ele próprio editada (Catatau - 1974). Um famoso fotógrafo do eixo Rio/São Paulo - Jornal do Brasil, Manchete, etc - vindo morar em Curitiba, por obra do destino. Um editor/em projeto, louco pela obra dos amigos tresloucados, que se propõe a divulgá-los, a qualquer custo. (Mello, 1990)

Quarenta clics em Curitiba é um surpreendente fotolivro de literatura. A obra é composta por pranchas²³⁰ soltas de idênticas dimensões – quarenta fotografias de Jack Pires e quarenta poemas de Paulo Leminski distribuem-se no interior de um livro-objeto. Na diversificada produção artística e literária do escritor, considerado um dos mais importantes da segunda metade do século XX, é seu único exemplar de fotolivro de literatura e sua primeira experiência como *haijin*.²³¹ No *Quarenta clics*, Leminski experimenta, pela primeira vez, haicais, gênero poético extraído e adaptado de uma longa tradição literária japonesa. O escritor será reconhecido como o principal representante dessa tradição em língua portuguesa (Leite, 2012; Nakaema, 2011; Franchetti, 2008).²³²

Publicado um ano depois da prosa experimental *Catatau*, em 1976, *Quarenta clics em Curitiba* teve uma tiragem de trezentos, hoje raros, exemplares. Sua reimpressão aconteceu apenas uma única vez, patrocinada pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, em data comemorativa, no ano de 1990, com uma tiragem de três mil exemplares, segundo consta na apresentação do editor Garcez Mello. Quase sem precedentes, a obra não aparece em qualquer antologia dedicada a "fotolivros" nem é mencionada como projeto de "livro de artista" (*artistic book*) em publicações especializadas (e.g. Fernández, 2011). Pior, ela

²³⁰ O termo "prancha" aparece no texto de apresentação da obra, *Quarenta clics em Curitiba*, escrito pelo editor Garcez Mello para referir-se às páginas soltas e sem numeração. Nesta seção utilizamos o termo dos autores para tratar das páginas do fotolivro.

²³¹ Haijin, aquele que escreve haicais, "praticante do haikai" (Guttilla, 2009, p. 9).

²³² Leminski encontra no haikai a principal moldura estético-filosófica para suas experimentações, 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), aspectos que fizeram dele o principal representante da tradição literária japonesa em língua portuguesa. Testemunha precoce disso é sua estreia nacional, na revista *Invenção* n.º 4, dirigida por Décio Pignatari e vinculada ao movimento Concretista, onde publica quatro poemas "ligeiros, com a marca da surpresa e grande aproveitamento espacial" (Vaz, 2001, p. 73).

segue, até hoje, quase inteiramente negligenciada pela historiografia e crítica literárias.

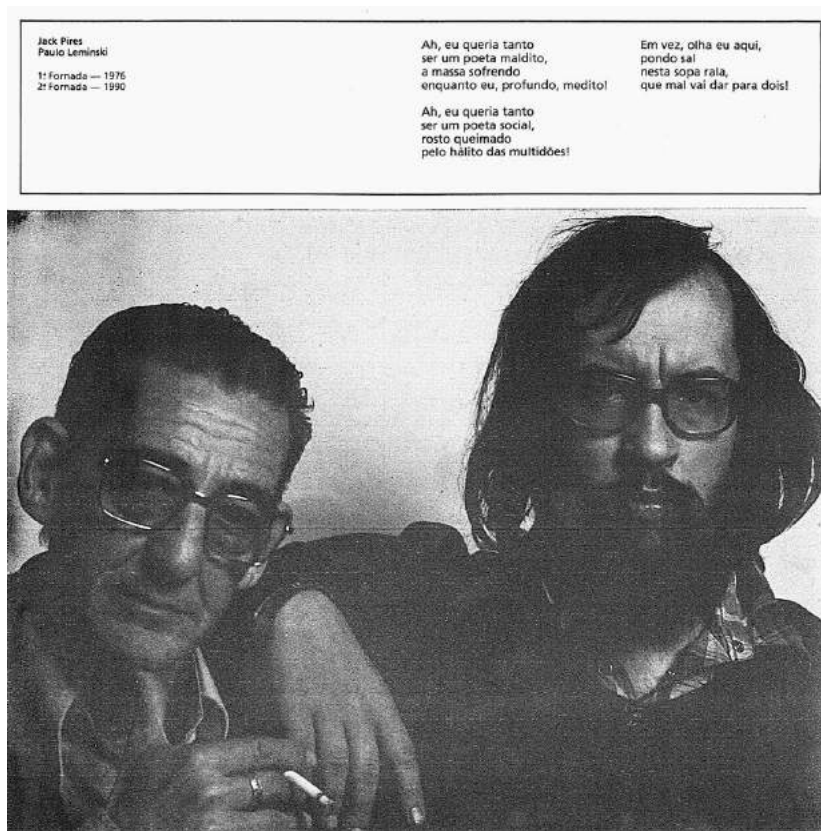


Figura 5.23: Reprodução de uma das pranchas de *Quarenta Clica em Curitiba* (Leminski, Pires 1990 [1976]). Haikai: Ah, eu queria tanto / ser um poeta maldito, / a massa sofrendo / enquanto eu, profundo, medito! / Ah, eu queria tanto / ser um poeta social, / rosto queimado / pelo hálito das multidões! / Em vez, olha eu aqui, / pondo sal / nesta sopa rala, / que mal vai dar para dois!

Vimos (seção 2.2, sobre Estudos da Intermidialidade) que o *Quarenta clica em Curitiba* pode ser classificado como um caso paradigmático de combinação de mídias (Rajewsky, 2012, p. 48) porque resulta da combinação de ao menos duas mídias convencionalmente distintas, poesia verbal e fotografia. De acordo com a categorização em subtipos proposta por Clüver, o fotolivro satisfaz duas das três classes. Porque há, ao menos, duas mídias relacionadas, ele pode ser caracterizado como um caso (1) intermídia, quando examinamos o fenômeno como um padrão geral de relações, sobretudo relações entre foto e texto verbal, e como um caso (2) multimídia, quando, por exemplo, ocorrem texto verbal ou fotografia, separadamente, e ambos são "coerentes" quando interpretados de maneira isolada.

²³³ De acordo com as definições de Philpott sobre tipos de livros (ver capítulo 3 | fotolivros), *Quarenta clics* pode ser considerado um livro-objeto, por possuir um formato de uma caixa, quadrangular (24cm x 24cm), onde as pranchas, soltas, são depositadas sem indicação de ordem de leitura. Pode, também, ser considerado um livro-obra, já que o trabalho dos autores é dependente dessa estrutura de livro, e um livro de artista, uma vez que poeta e fotógrafo são seus autores (Silveira, 2008, p. 46).

A arquitetura, com pranchas soltas e sem numeração, de *Quarenta clics*, impede uma sequência linear de leitura e cria o que pode ser interpretado como um deslocamento por ruas sem endereço, numa Curitiba sem centro, des-hierarquizada. Impedido de criar focos de atenção privilegiados, ou sequências narrativas, o fotolivro "recria" a experiência de deslocamento entre momentos triviais, pela cidade, ou o que pode ser interpretado como deslocamento por instantes independentes da cidade. As pranchas, tomadas conjuntamente, intensificam, ou iconizam, a experiência descentralizada de um trajeto pela capital paranaense. Leminski escreve no prefácio:

Jack Pires me convidou para sua festa e nessa festa havia pipoqueiros, menores abandonados, gente do êxodo rural jogada pelas praças pensando no destino, vagabundos, mendigos, biscateiros. Uma Curitiba popular, cotidiana, cômica, dramática, trágica. "Fotografia" quer dizer "escrever com a luz". Fotos. Grafeim. É o que Pires faz. Um poeta que escreve com a luz. Logo vi. Aproximamos fotos e poemas como ideogramas japoneses. Entre foto e poema — a faísca de uma nova poesia. Nenhum texto foi escrito para uma foto. Foi buscada a relação/contradição texto/foto. Os poemas estavam prontos já. E deu certo. Esperamos Pires e eu, que tenha dado certo (Leminski, 1990 [1976]; Vaz, 2001, p. 215).

Quarenta clics em Curitiba é constituído por haicais da vertente "zenista". Esta vertente surge na década de 1960, quando Leminski ganha destaque no cenário nacional. De acordo com Franchetti e Doi (2014), esta linha nasce da "convergência da difusão do zen e da aproximação tecnicista de Haroldo de Campos" (Franchetti; Doi, 2014, p. 52) e possui "a concisão, a condensação, a intuição e a emoção – concepções geradas pela inspiração no zen-budismo"

²³³ Como vimos na seção 2.2, os poemas-haicais de Paulo Leminski, que compõem o *Quarenta clics em Curitiba*, foram publicados posteriormente, sem as fotografias de Jack Pires e sem qualquer menção à obra original, na antologia *Toda Poesia* (2013)

(Goga, 1988, p. 37), além da preocupação com a técnica da poesia concreta. Para Perrone-Moisés (2000), a lírica leminskiana caracteriza-se por uma dialética entre dois importantes aspectos: (i) aplicação formal rigorosa, interessada na cultura oriental, onde a poesia é elaborada através de tênues jogos formais e efeitos de sentido; (ii) aplicação de uma linguagem coloquial e efeitos palatáveis ao gosto médio, como o humor e a auto-ironia. A autora chama essa dicotomia de "samurai-malandro" (Perrone-Moisés, 1994, p. 55-56) – samurai, a imagem máxima da disciplina; malandro, o anti-disciplinado típico (Leminski, e.g.: "acabou a farra / formigas mascam / restos da cigarra").²³⁴ Perrone-Moisés (1994, p. 56) sugere que, por tratar-se de uma divisão que não é estática ou estanque, pode-se constituir uma dialética em que características enquadradas num aspecto se confunde com as de outro: "a coloquialidade cuidadosamente deliberada e uma aparente sofisticação formal" (Leminski, neste exemplo: "coisas do vento / a rede balança / sem ninguém dentro"). 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*²³⁵ ou o ideal zen budista de iluminação.

Leminski relaciona sua poética à forma japonesa de uma maneira particular – o haikai é para ele uma experiência de simplicidade sensorial. Para Leite (2012, p. 141), "uma das peculiaridades do autor é sua capacidade de percepção sensorial e de síntese intelectual". Além disso, uma intensa "afinidade com a estética zen, centrada nas fases da natureza, no tempo presente e nas descobertas do acaso, [dando] um tom ora enigmático ora humorístico às suas composições" (Leite, 2012, p. 141). O haikai funciona para Leminski, segundo

²³⁴ Poema extraído do livro *La Vie en Close*, de Paulo Leminski (1995, p. 174).

²³⁵ O "tema da estação", que em japonês recebe o nome de *kigô*, é uma referência sazonal ligada ao tema das estações do ano, "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, 2013; Leminski, 1983; Paz, 1976; Campos, 1972).

Haroldo de 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, e sucinto. O poeta, que utiliza elementos básicos da técnica de Matsuo 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" (Kaneoya, 2008). Leminski torna o seu haikai uma prática para a obtenção do *satori*²³⁶ ao mesmo tempo que incorpora recursos das vanguardas ocidentais – "o concretismo, a contracultura dos anos 1960, a tropicália e a poesia marginal" (Ribeiro; Coelho; Rosa, 2011, p. 227). Seu haikai representa um importante momento de adaptação da forma e do gênero poético do Japão à língua portuguesa. Para Franchetti (2008, p. 266),

Muitos dos seus poemas têm, inconfundível, um claro "sabor de haikai" e, quanto à forma, uma grande liberdade, que ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida, ora monta o poema visualmente, tirando partido do espaço e da forma física das letras e palavras.

Os haicais de Leminski possuem grande variedade de estruturas. Eles são feitos, quase em sua totalidade, com o acentuado tom de coloquialidade que também é observado nas fotografias de Pires, podendo ser diretamente comparados às cenas, e/ou às capturas dos acontecimentos, em instantâneos cuja trivialidade mundana assemelha-se aos instantes fotografados. Segundo Leminski, (2012, p. 141), o gênero poético japonês estabelece "paralelos profundos com a estética fotográfica". Para o escritor, "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" (Leminski, 2012, p. 140-141), sendo justamente "esses traços característicos do haikai [aqueles que] podem ser transpostos sem nenhuma dificuldade para a fotografia" (Leminski, 2012, p. 140-141). Nas fotografias de Pires, os eventos são tratados com notável preocupação técnica na construção da

²³⁶ Satori é um termo utilizado na filosofia zen para indicar 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).

sintaxe visual, composição de luz, planos, e jogo de sombras. Mas há, nessas fotos, também um 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.

No fotolivro, haikai e fotografia estão submetidos à captura do momento decisivo bressoniano²³⁷ – "o poeta *haijin* não descreve, mas 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" (Fontanari, 2011, p. 32). O instante como elemento de combinação intermediática, fotografia-haikai, em cada prancha e entre as pranchas; des-hierarquizada pela capital paranaense, a experiência da cidade paratática²³⁸ numa imersão em "mínimas ações" coordenadas. As cenas triviais – refeições servidas em horários fixos e em lugares tradicionais, frutas colhidas e expostas em feiras, pessoas em praças, pássaros mantidos presos em gaiolas, a visita ao zoológico, a hora do café... –, as pranchas como reconstrução de um espaço, ou de um trajeto, sem roteiro, ou hierarquia.

Para Fontanari (2011, p. 32), "há, tanto no haikai quanto na foto, uma brevidade, no sentido de que tudo está posto no horizonte apresentado (...). Essas formas de arte, ou sistemas semióticos, (haikai e fotografia) são objetos onde a linguagem cessa, a consciência cala e solta só um grito: é isso!". Como afirma Barthes (2005, p. 144), "a forma de arte que permite conceber o haikai = [é] a fotografia". Mas, como estão irredutivelmente relacionados foto e poesia no fotolivro? Como descrever a indecomponível relação entre foto e signo verbal no *Quarentena clics*? O próprio Leminski parece, teórica e metodologicamente, atento ao problema:

²³⁷ Sobre "momento decisivo" ver 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" (1952).

²³⁸ Parataxe em Gramática, parataxe, em oposição a hipotaxe, significa uma sequência de frases justapostas, sem conjunção coordenativa. Em Literatura, corresponde ao uso preferencial, em linguagem falada ou escrita, de frases curtas e simples, normalmente sem conjunções coordenativas ou subordinativas.

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 processos predominantemente indexicais de seus objetos, que podem ser *feelings*, instantes e eventos; como "sistemas de significação" consistem em denotações e conotações existentes na relação entre planos de expressão e planos de conteúdo. Uma análise dos procedimentos usados para explicar o acoplamento, ou a combinação, de fotos e haicais é certamente parte desta agenda.

Abaixo, apresentamos três pranchas do *Quarenta Clics* e, na sequência, uma análise de acordo com os dois modelos. Na prancha (figura 5.24), foto-haikai capturam um instante bastante trivial. Na foto, um menino, só, está agachado na calçada, brincando ou recolhendo pedaços de madeira ou papelão, ao lado de dois tambores de lixo circulares, em frente a um ônibus. O poema-haikai é um terceto elaborado com palavras repetidas entre as linhas, /aula/ /sala/, provendo uma leitura rítmica bem cadenciada. 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 última linha, a surpresa: "eu e a sala".

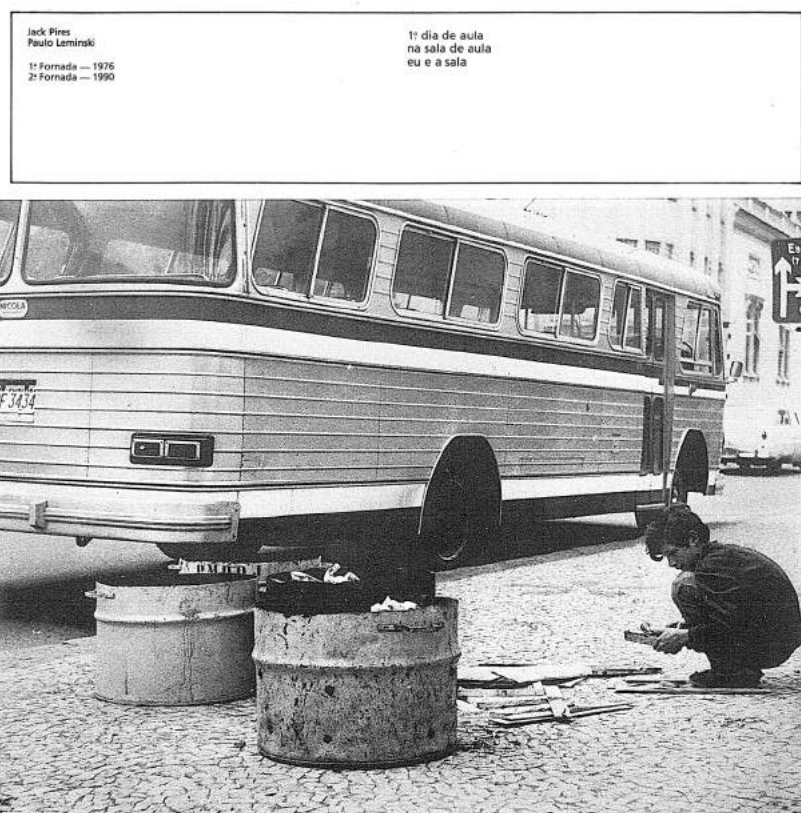


Figura 5.24: Reprodução de uma das pranchas de *Quarenta Cliques em Curitiba* (Leminski, Pires 1990 [1976]). Haikai: 1• dia de aula / na sala de aula / eu e a sala

Na prancha abaixo (figura 5.25), a foto de uma senhora de pé, ao lado de um balcão ou banca de jornais, e um jovem sentado ao lado, encostado na banca. O poema-haikai é uma sequência de eventos e coisas que se acumulam fragmentariamente: refeições em horários fixos, em lugares tradicionais da cidade. O quarteto contém rimas finais na primeira e terceira linhas /gente/ /quente/ e na segunda e quarta linhas /horas/ /caçarolas/, e paralelismos sonoros em /ruas/ /cheias/ e /horas/ /caçarolas/.

Haikai e foto comportam-se como coincidências tempo-espaciais de acontecimentos aparentemente independentes e sem importância. Segundo Suzuki (2005, p. 126), a prancha "é um flash da cidade. Particularmente, uma fotografia do centro, onde o movimento é maior. No entanto, a presença das 'caçarolas' nos chama a atenção para a possibilidade do bairro, onde as famílias, às 'seis horas', realizam o preparo do jantar".



Figura 5.25: Reprodução de uma das pranchas de *Quarenta cliques em Curitiba* (Leminski, Pires 1990 [1976]). Haikai: Ruas cheias de gente. / Seis horas. / Comida quente. / Caçarolas

Na terceira prancha (figura 5.26), o poema-haikai possui um paralelismo²³⁹ rítmico-sonoro em /é lugar/ /para jogar/ na terceira e quarta linhas. Há outros em /isso/ /sombras/ e /aqui/ /acaso/. O quarteto descreve um acontecimento, e é uma indagação.

²³⁹ Não é propósito deste trabalho detalhar cada figura de linguagem utilizada por Leminski em seus haicais. Contudo vale destacar que notamos a constante presença de paralelismos (semântico e sintático), além de aliterações, assonâncias e paronomásias. Paralelismo é o nome dado 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 paronomásia consiste na aproximação de palavras semelhantes pelos sons, mas de sentidos diferentes, ou seja, é o emprego de palavras parônimas.



Figura 5.26: Reprodução de uma das pranchas de *Quarenta clics em Curitiba* (Leminski, Pires 1990 [1976]). Haikai: isso aqui / acaso / é lugar / para jogar sombras?

5.3.1

Haikai e fotografia — análise da prancha

Como vimos, na apresentação do modelo peirceano (ver seção 4.4), é fornecida uma estrutura para descrição dos sistemas combinados ou acoplados no fotolivro. A propriedade de acoplamento entre foto e poesia resulta de uma relação irreduzivelmente triádica observada entre foto, poesia e interpretante, ou o efeito em um intérprete. A relação é irreduzivelmente triádica, porque não pode ser decomposta em estruturas mais simples, e é interpretante-dependente, porque não pode ser concebida sem um intérprete.

Sobre a relação entre poemas-haicais e fotos, podemos dizer que ela baseia-se em várias 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, rítmico, fonológico, etc). Em uma das análises, o poema comporta-se como signo de seu objeto, a fotografia, para seus intérpretes, que podem ser os leitores de *Quarenta clics*. Trata-se de uma decisão, baseada no modelo triádico peirceano, de acordo com o qual os termos da tríade S-O-I tem suas naturezas funcionalmente determinadas na análise. No diagrama abaixo (figura 5.27), vemos o modelo.

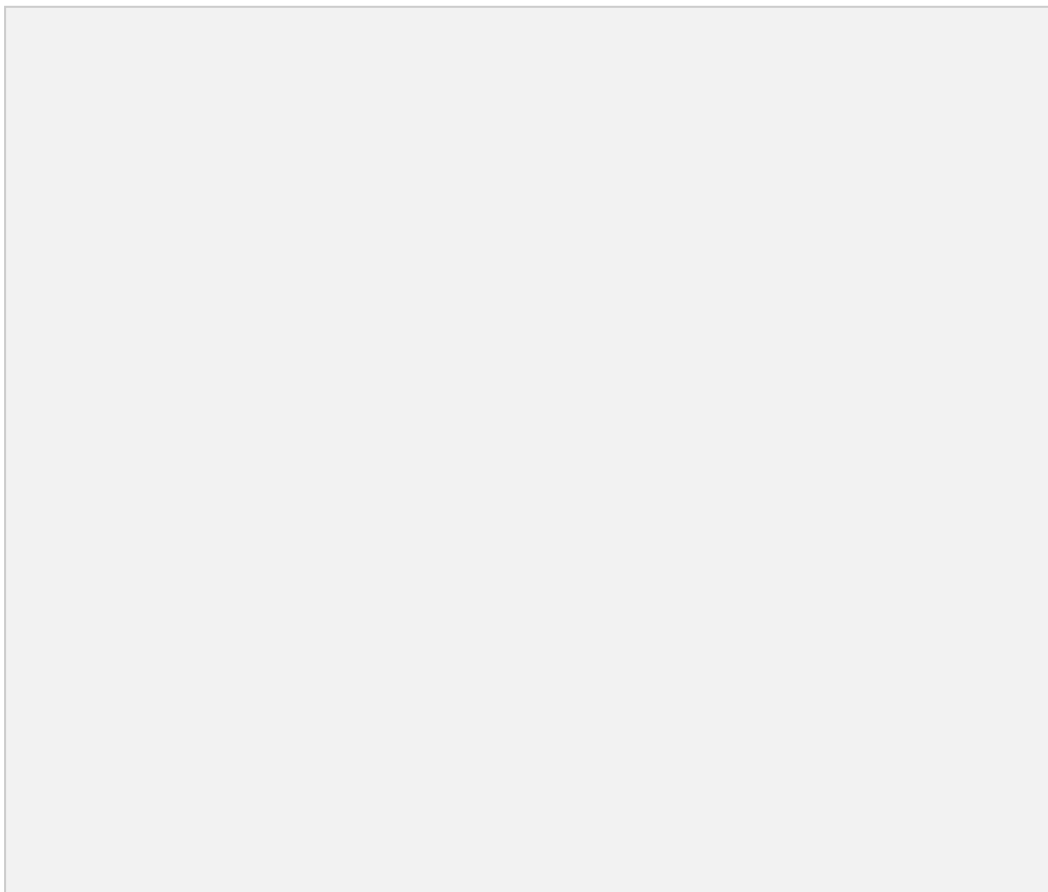


Figura 5.27: Modelo S-O-I, onde S equivale, ou corresponde, ao poema-haikai de Leminski; O corresponde à fotografia (F) de Jack Pires; I corresponde ao interpretante, ou os efeitos produzidos em um intérprete, que pode ser um indivíduo (leitor), uma comunidade de indivíduos (críticos e historiadores da literatura), ou outro signo. Podemos observar as "relações paralelas" (ver capítulo 4, seção 4.4) à relação principal P-F-I. A primeira relação paralela acontece entre P, seu objeto externo (OP), no mundo real (um suposto evento historicamente situado em 1897), e interpretante, P-OP-I. A segunda "relação paralela" acontece entre F, seu objeto externo (OF), no mundo real, e interpretante, F-OF-I.

Optamos por destacar a relação entre os objetos externos do poema-haikai e da fotografia nesta prancha. Trata-se da relação mais notável, a similaridade de OP e OF. F é objeto de P em uma relação icônica, ou hipoicônica, 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. O objeto externo do poema (OP) 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 (OF) é um menino que investiga coisas no chão, próximas às latas de lixo, um acontecimento trivial em grandes centros urbanos. O poema é uma metáfora da fotografia, e a rua é interpretada como um análogo do "primeiro dia de aula". Se a fotografia é considerada uma metáfora do poema, então OP e OF são análogos. A sala de aula do poema "transforma-se" em rua, quando o leitor interpreta a foto, e o 1• dia de aula, a iniciação da vida na rua do menino.

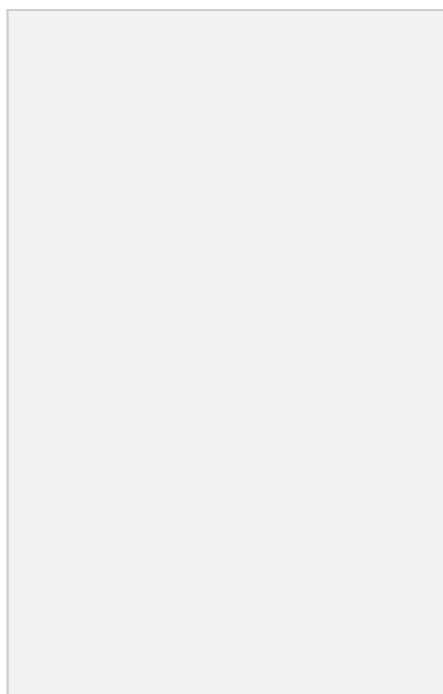


Figura 5.28: Modelo S-O-I, onde S equivale, ou corresponde, ao signo composto por poema (haikai) e fotografia (S = PF).

Também podemos analisar a prancha como um signo composto. Poema (P) e foto (F) equivalem, nesse caso, a um signo (S = PF), tendo como objeto o deslocamento por uma Curitiba sem centro. Destacam-se dois aspectos para

salientar o passeio sem hierarquia – o fotolivro não possui vinco, tendo suas pranchas soltas agrupadas num livro-caixa, e essas pranchas não possuem numeração, não permitindo uma ordenação prévia de leitura. O objeto (O) é, nesse sentido, as qualidades ou propriedades da obra, sendo portanto um ícone diagramático do signo composto (PF).

De acordo com o modelo denotação-conotação (figura 5.29), examinamos as três "mensagens" propostas por Barthes (denotada, conotada e linguística). Examinamos cada componente da relação, fotografia e texto verbal, separadamente, e identificamos, no diagrama, cada técnica empregada na fotografia e a função do texto. Segundo Martoni (2020, p. 45),

A natureza indexical da fotografia acaba projetando sobre o texto o seu caráter ontológico cediço entre o mimético e o artifício. Como nos mostrou Roland Barthes (2012), a indexicalidade impõe, inexoravelmente, à fotografia, caráter de documento, um isto foi; uma câmera esteve ali, produziu uma escrita de luz em um tempo e um espaço. Ou seja, o lugar da foto existe, independentemente de sua relação com a tessitura da narrativa. Contudo, o modo como ela está inserida na página impressa aponta menos para uma suposta construção de um fundo de veracidade à história, e mais para a possibilidade de ampliar potencialidades imaginativas no processo de leitura a partir de processos de apropriação e ressignificação [do] texto.

Analisamos, abaixo (figura 5.29), a mesma prancha analisada acima. No signo primário (E1R1C1), observamos no plano de expressão a fotografia em preto e branco, as três manchas gráficas destacadas no primeiro plano, suas linhas e contornos bem marcados. O equilíbrio bressoniano das partes que compõem a fotografia, numa organização sintática equilibrada. No plano de conteúdo, como já falamos, observamos um menino, só, mexendo em pedaços de madeira ou papelão no chão. O signo semiológico, composto pelos dois planos (expressão e conteúdo), pode ser sintetizado na ideia de mendicância, de uma criança em situação de rua.

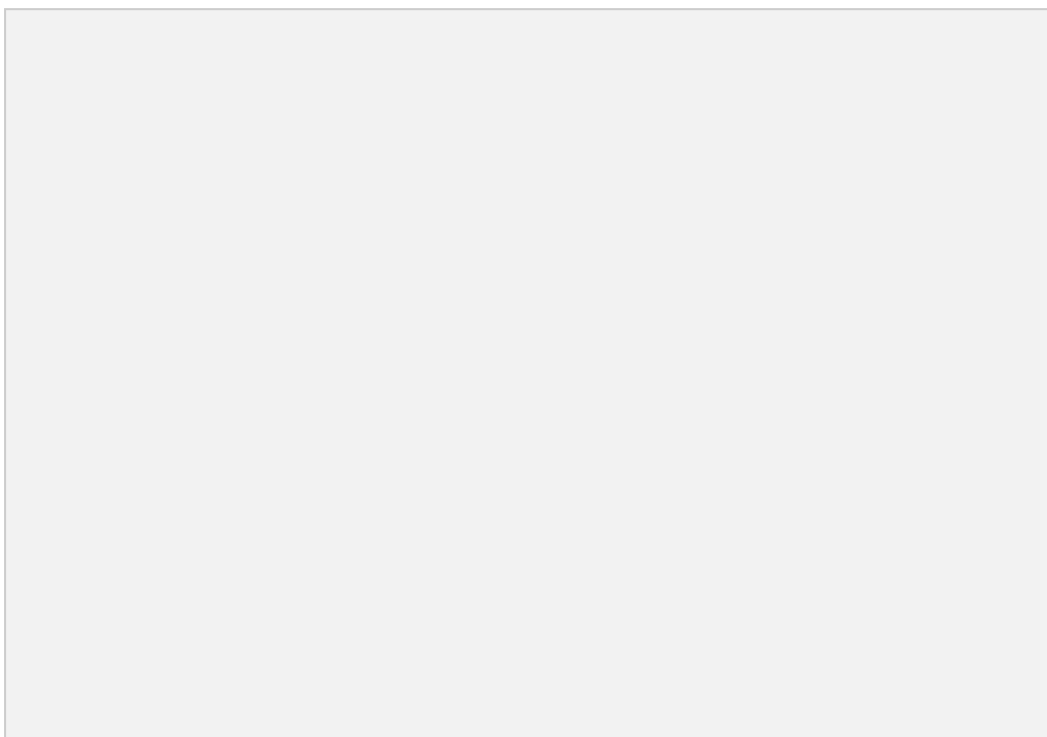
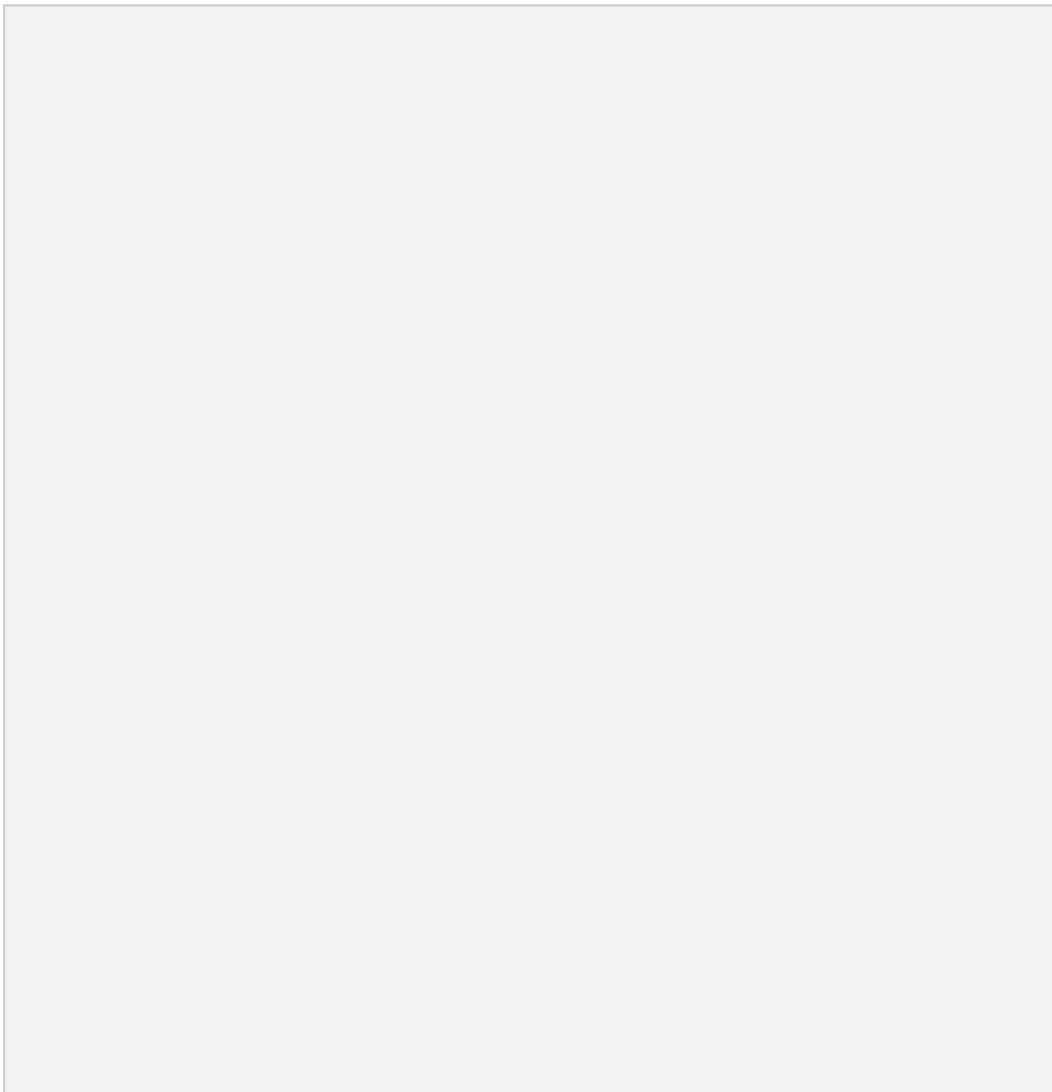


Figura 5.29: Na prancha, o modelo barthesiano destaca as três mensagens: mensagem denotada, mensagem conotada e mensagem linguística. No signo primário, examinamos a mensagem denotada (planos de expressão e de conteúdo). No signo secundário examinamos a mensagem conotada, as técnicas fotográficas utilizadas – a fim de conotar tanto o plano de expressão quanto o plano de conteúdo –, e a mensagem linguística, no qual o texto também conota a imagem, com duas funções bem estabelecidas, ancoragem ou revezamento.

No signo secundário ((E1R1C1)R2C2), examinamos as técnicas empregadas. No plano de expressão observamos a "fotogenia" (Barthes, 1990, p. 18), na qual "a mensagem conotada está na própria imagem, 'embelezada' (isto é, em geral, sublimada) por técnicas de iluminação (...)" (Barthes, 1990, p. 18). Pires, como mencionamos, elabora imagens com notável preocupação técnica, nas quais os eventos corriqueiros capturados "estão à serviço" de uma construção da sintaxe visual, composição de luz, planos, e jogo de sombras. A "sintaxe" (Barthes, 1990, p. 19) é percebida quando o fotolivro de literatura é examinado como projeto, conforme afirma Barthes (1990, p. 19), "várias fotografias [formando] uma sequência (...); o significante de conotação, neste caso, não se encontra mais ao nível de qualquer dos fragmentos da sequência, mas ao nível supra-segmental do encadeamento". No *Quarenta Clics*, a sintaxe salienta o passeio des-hierarquizado pela cidade de Curitiba. Podemos afirmar que tal "técnica" é uma recriação icônica do deslocamento pela cidade.

No plano de conteúdo, é analisada a mensagem linguística, onde o texto assume a função de complemento, uma vez que ele não restringe polifonia nem diminui taxa de liberdade interpretativa; ao contrário, ele oferece uma nova e surpreendente possibilidade de interpretação – mendicância "transforma-se" na metáfora "sala de aula como rua".



5.4

Sertões: Luz & Trevas (1982)

Bisilliat é uma das fotógrafas mais profícuas da história da literatura brasileira.²⁴⁰ Seis fotolivros de literatura são publicados por ela entre meados da década de 1960 e 1990, "baseados" em Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Jorge Amado, Adélia Prado – "Maureen Bisilliat oferece uma visão incontornável da alma brasileira" (Castillo, 2019),²⁴¹ e cria, para os textos, "equivalências fotográficas", termo utilizado pela fotógrafa para referir-se "à conversa de suas imagens com a literatura" (Castillo, 2019).

Sertões: Luz & Trevas, "experimental e ao mesmo tempo um clássico" (Esteves, 2019), baseia-se²⁴² em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Segundo Seráfico (1982, p. 11), este fotolivro de literatura é um "equivalente iconográfico do mundo sertanejo (...), uma publicação [que] contrapõe imagens intimistas do cotidiano, captadas pela autora ao longo de sua vivência nos sertões do nordeste brasileiro, com a palavra eloquente de Euclides da Cunha, expressão de uma visão de mundo monolítica e monumental". Na versão da própria Bisilliat, em trecho que abre o fotolivro, as "imagens foram tiradas nos ermos, aldeias e lugares santos do nordeste brasileiro – Juazeiro do Norte, Canindé, Bom Jesus da Lapa – de 1967 a 1972, e sequenciadas sob forma de livro no ano de 1982" (Bisilliat, 1982, p. 13). Para Walnice Galvão (posfácio edição 2019),²⁴³ "a imaginação artística da

²⁴⁰ Apenas o fotógrafo Miguel Rio Branco parece ter uma produção ainda maior, tendo publicado ao menos nove fotolivros de literatura ao longo de sua carreira – *Dulce sudor amargo* (1985), textos de Jean-Pierre Nouhaud e fotos de Miguel Rio Branco; *Nakta* (1996), textos de Louis Calaferte (poemas: nuit close) e fotos de Miguel Rio Branco; *Pele do tempo* (2000), textos de Paulo Sérgio Duarte e fotos de Miguel Rio Branco; *Entre os olhos: o deserto* (2001), textos de David Levi Strauss e fotos de Miguel Rio Branco; *Gritos surdos* (2002), textos de Maria do Carmo Serén e fotos de Miguel Rio Branco; *Plaisir La Douleur* (2005), textos de Paulo Herkenhoff e fotos de Miguel Rio Branco; *Notes on the tides* (2006), textos de Paulo Herkenhoff (poemas) e fotos de Miguel Rio Branco; *Ponto cego* (2012), textos de Paulo Herkenhoff e fotos de Miguel Rio Branco; *Out of nowhere* (2013), textos de Ligia Canongia e Miguel Rio Branco e fotos de Miguel Rio Branco.

²⁴¹ Trecho retirado do artigo *Escrever com a imagem e ver com a palavra: Fotografia e literatura na obra de Maureen Bisilliat*, de Miguel del Castillo, publicado em 2019 no site do IMS <<https://ims.com.br/2019/05/30/fotografia-e-literatura-na-obra-de-maureen-bisilliat-apresentacao-ims-rio/>>.

²⁴² O livro de Bisilliat também pode ser explorado como um caso de "tradução intersemiótica", ou "adaptação", de *Os Sertões* (1902), de Euclides, uma tese que começamos a desenvolver em trabalhos paralelos.

²⁴³ A versão publicada pelo Instituto Moreira Salles (IMS) conta com dois novos posfácios escritos por Miguel Del Castillo, curador da Biblioteca de Fotografia do IMS Paulista e da exposição

fotógrafa interpela os textos por canais inusitados, que vão do questionamento à crítica, passando pelo compartilhar de emoções, (...), pela empatia com os sertanejos, pelo respeito a suas crenças e a sua resistência inquebrantável". Lemos na introdução do livro (IMS, 2019):

A versão atual de *Sertões Luz & Trevas* foi impressa em papel *Eurobulk* (fosco) pela gráfica Ipsis, com tiragem de 1,4 mil exemplares, diferentemente do papel Couché brilhante da primeira edição da Rhodia, e da segunda (já comercial) de 1983, impressa também pela Gráfica Raízes, que em sua estrutura não difere da primeira, a não ser por um acréscimo de uma indicação precisa do contexto de onde cada trecho do texto de Euclides da Cunha foi retirado, que também está nesta última edição do IMS. Há também uma versão de 1984 publicada na Suíça, com texto em alemão e com prefácio do escritor peruano Mario Vargas Llosa, autor de *La Guerra del fin del mundo* (Seix Barral, 1981) uma ficção baseada em fatos históricos ocorridos em Canudos.

Sobre a relação fotografia-literatura, Bisilliat afirma, examinando sua própria obra: "aprecio imagens aliadas à escrita, frases escolhidas definindo melodicamente a linha da orquestração. (...) A palavra, escolhida da produção literária ou pinçada do testemunho biográfico, vem da fala íntima da pessoa, destilada. Seria quase como escrever com a imagem e ver com a palavra" (Bisilliat *apud* Burgi, 2010).²⁴⁴ Há, nesta declaração, a síntese de um programa estético-estratégico e intermediático. Ele caracteriza o fenômeno (*Sertões: Luz & Trevas*) e a operação que define seu design e sua estrutura. O livro baseia-se em uma operação de "extração" de "trechos" da prosa de Euclides²⁴⁵ (cf. detalhamos abaixo), "escolhida da produção literária", e selecionados para definir uma "linha de orquestração".²⁴⁶ A prosa euclidiana, extraída aos fragmentos, organizada em diversas disposições (com avanços e recuos, em relação ao clássico original de Euclides), e "aliada" a seus "equivalentes iconográficos", distribui-se no livro de

Fotografia e Literatura nos livros de Maureen Bisilliat, e por Walnice Nogueira Galvão, professora emérita aposentada da USP, uma das principais estudiosas da obra de Euclides da Cunha. <<https://lojadoims.com.br/product/37242/sertes-luz-trevas>>.

²⁴⁴ As falas de Bisilliat foram retiradas do texto elaborado por Sergio Burgi (2010) para a Galeria Zoom de Fotografia de Paraty <<http://galeriazoom.com/exposicao/pele-preta/>>.

²⁴⁵ Lemos, logo nas primeiras páginas: "Os textos de Euclides da Cunha publicados nesta edição foram extraídos d'*Os Sertões* por Maureen Bisilliat com base na 29 edição comemorativa do 700 aniversário da morte do autor, publicada em 1979 pela livraria Francisco Alves Editora S.A." (Bisilliat, 1982, s.p)

²⁴⁶ Em entrevista a Rosane Pavan, <<https://rosanepavam.com/tag/maureen-bisilliat/>> Maureen Bisilliat afirma – "Pensei essa coisa engraçada agora. Eu me sinto perdida diante do branco. Eu não sei inventar".

Bisilliat em estruturas que podemos chamar de sentenças "quebradas", e que frequentemente se assemelham a versos, de diversas medidas e extensões (figuras 5.30, 5.31 e 5.32):

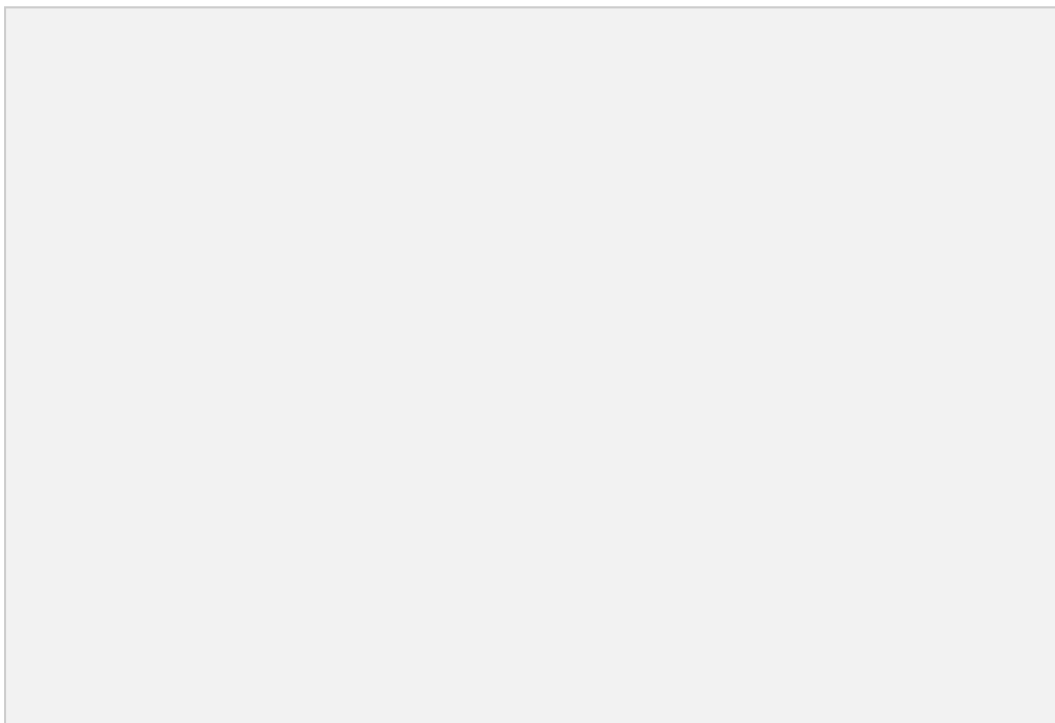


Figura 5.30: Trechos extraídos das páginas 42 e 47, da edição de 1905 de *Os Sertões*. Vemos as "quebras", "recortes" e "junções" de diversos trechos.

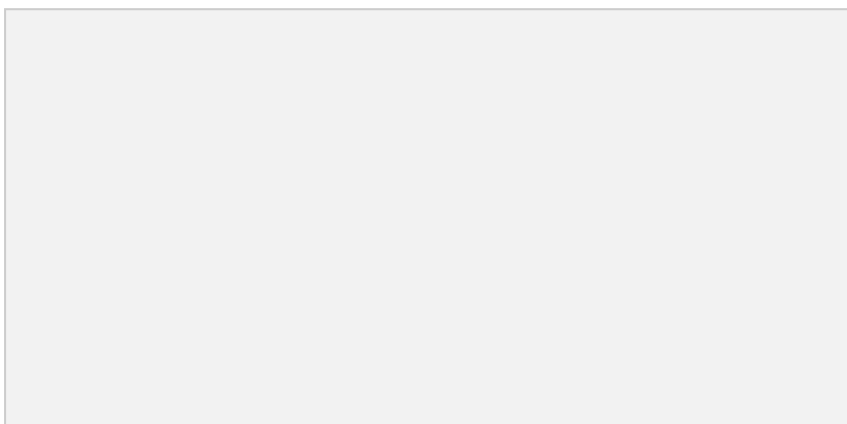


Figura 5.31: Trecho extraído da página 8, da edição de 1905, sem recortes, ou mudança de ordem das sentenças. Vemos "quebras" nas sentenças, como versos (livres e / ou heterométricos), para salientar seu "tônus especial".

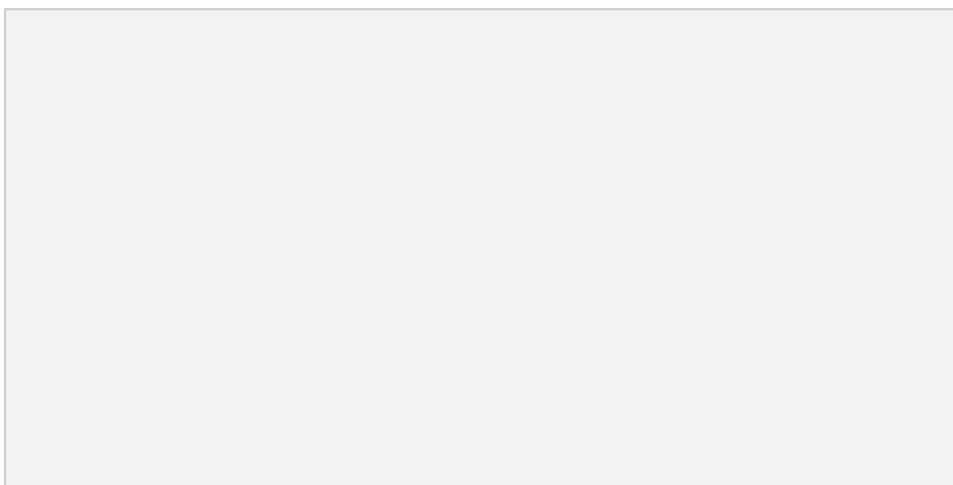


Figura 5.32: Trechos extraídos das páginas 47 e 50, da edição de 1905, com alteração da ordem das sentenças. Também aqui, como em todo livro, vemos as "quebras" nas sentenças.

Vejamos esta operação mais detalhadamente. Há, sobre as "frases escolhidas definindo melodicamente a linha da orquestração", um procedimento que parece-nos, ao menos parcialmente, uma antecipação, com uma disciplina mais moderada, daquilo que, alguns anos depois, Augusto de Campos (2010 [1997]) chamou de "leitura verso-espectral" de *Os Sertões*, e que já havia sido realizado por Guilherme de Almeida, muitos anos antes (1946). Este procedimento não tem sido claramente identificado pelos comentadores e críticos de Bisilliat, que extrai e "quebra" a sentença, e o parágrafo, de Euclides. Ela decompõe a sentença em estruturas que distribui graficamente na página em uma organização que se distancia do texto euclidiano, da prosa e de seu *layout* característico.

É conhecido que a prosa não é objeto de escansão poética (contagem de sílabas poéticas e identificação do padrão de versificação), mesmo quando literária. Mas Guilherme de Almeida publica, em 1946, um pequeno artigo em que revela ter encontrado estruturas versificadas, decassilábicas e dodecassilábicas, "mal escondidas" na prosa de *Os Sertões*. Augusto de Campos, em *Poética de Os Sertões (Transertões)*, 2010 [1997]), amplia e detalha o que chama "projeto de prospecção" de Almeida. Para Augusto (2010, p. 297-298), não deve tratar-se de um fenômeno surpreendente – "[Euclides da Cunha], a propósito, escrevia poesia e conhecia bem a métrica, embora nada tivesse escrito de relevante como poeta. Ao constatar esses padrões rítmicos definidos na sua obra

em prosa, achei que seria interessante e útil anotá-los e acentuá-los". Augusto revela ter encontrado "mais de 500 decassílabos na obra" de Euclides,²⁴⁷ e "editado" diversos "poemas" – "todos eles obtidos sem alteração do texto ou da pontuação. Em geral apenas recorto as linhas para pôr em evidência os ritmos mais expressivos" (Campos, 1997, p. 32). Um exemplo desta operação, que ele chama de "verso-espectral", é "Rodeio" (Campos 1997, p. 37):

RODEIO

De repente
 estruge ao lado um
 estrídulo tropel de cascos sobre pedras
 um
 estrépito de galhos estralando,
 tufa nos ares, em novelos,
 uma nuvem de pó;
 rompe, a súbitas, na clareira,
 embolada,
 uma ponta de gado e logo após,
 sobre o cavalo que estava esbarrado,
 o vaqueiro,
 teso nos estribos...

Os propósitos de Augusto de Campos e de Maureen Bisilliat, relacionados ao texto de Euclides, são obviamente distintos. Eles, entretanto, podem ser aproximados. Augusto de Campos (1997, p. 33) pergunta:

Qual o sentido dessa perquirição e desses exercícios de estilo, que põem a nu os extratos poéticos de *Os Sertões*? Não é, por certo, querer, ingenuamente, converter em poesia a prosa de Euclides, num torneio artificioso de alquimia verbal. O que se pretende é demonstrar o quanto as estruturas poéticas – no seu adensamento rítmico, plástico e sonoro – contribuíram para dar ao texto o 'tônus' peculiar que é a sua marca impressionante.

Este parece ser, também, o que orienta o projeto de Bisilliat – o "tônus peculiar" do texto de Euclides da Cunha que deve ser "aliado" à fotografia,

²⁴⁷ João Queiroz, e colaboradores do Laboratório de Sistemas Inteligentes e Cognitivos, do Departamento de Computação da UEFS, desenvolveram um sistema computacional de escansão de estruturas de versificação na prosa literária – MIVES (*Mining Verse Structure*). O sistema identificou estruturas métricas em 48,18% das sentenças de *Os Sertões*, 48,96% de *À Margem da História* e 37,48% de *Contrastes e Confrontos* (ver Carvalho, Loula, Queiroz, 2020) <<https://mivestool.wordpress.com>>.

"carregado de explosividade, porque embebido num pathos apocalíptico" (Merquior, 1979, p. 197) –, e seu propósito declaradamente intermediático (Bisilliat, 1982, p. 13).

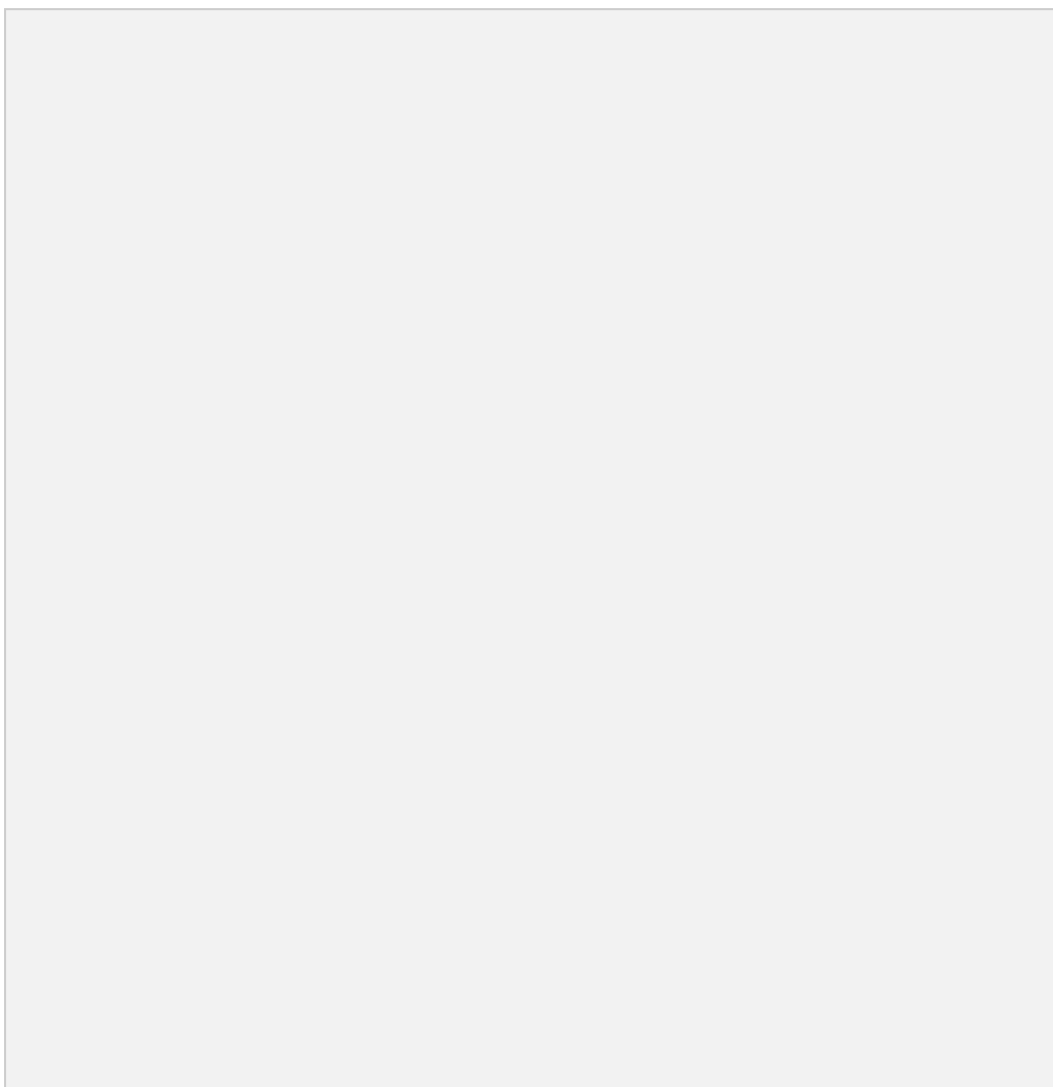
Sertões: Luz & Trevas é composto por noventa e sete fotografias "aliadas" (Bisilliat 1982, p. 13) a excertos de *Os Sertões*, organizados em forma de sentenças "versificadas". Diferente do que vemos em Augusto de Campos (1997), em Bisilliat (1982) as sentenças sofrem, ainda que com pequena frequência, modificações internas, relativamente ao original euclidiano, através da subtração de palavras, e de pequenas expressões, e alteração da ordem de seus aparecimentos na obra de Euclides.

A fotografia extrai "trechos das duas primeiras seções [de *Os Sertões*], 'A Terra' e 'O Homem', e um pequeno excerto da terceira" (Castillo, 2018, p. 84), e distribui estes excertos em estruturas que variam entre sentenças de padrões rítmicos conhecidos, e facilmente identificados como versos metrificados (decassílabos, dodecassílabos), e "sentenças quebradas" cuja diagramação não sugere qualquer estrutura normativizada. Como exemplos, selecionamos dois "poemas" (versos heterométricos e livres). O primeiro não aparece "aliado" a qualquer "equivalente fotográfico", o segundo aparece com uma foto:

Atinge-os. Salva-se.
Passam-se meses. Acaba-se o flagelo.
Ei-lo de volta. Vence-o saudade do sertão.
Remigra.
E torna feliz, revigorado, cantando;
esquecido de infortúnios,
buscando as mesmas horas passageiras
da ventura perdida e instável,
os mesmos dias longos de transe e provações demoradas.
(Bisilliat, 1982, p. 53; Cunha, 1933, p. 138-139)

—

Copiando o mesmo singular desequilíbrio
das forças que trabalham a terra,
os ventos ali chegam, em geral,
turbilhonando revoltos, em rebojos largos.
E, nos meses em que se acentua,
o **nordeste** grava em tudo sinais
que lhe recordam o mundo
(Bisilliat, 1982, p. 32 [ênfase da autora]; Cunha, 1933, p. 29)



Figuras 5.33 e 5.34: Páginas 32 e 53 do fotolivro de Bisilliat (1982), referentes aos trechos destacados acima.

Como vimos, a distribuição dos fragmentos e excertos, ao longo do livro, sofre muitos avanços e recuos, relativamente à fonte euclidiana. Para examinar como a extração é realizada, em diversos exemplos, usamos como referência a edição de 1905, digitalizada e disponibilizada pela Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.²⁴⁸ Nas figuras abaixo (figuras 5.35 e 5.36), vemos como se comporta a extração. Apresentamos, na imagem seguinte (figura 5.37), as páginas 116 e 117, onde o trecho "recortado" de Euclides co-localiza-se com uma fotografia de Bisilliat.

²⁴⁸ Aqui o link de acesso à obra no site da biblioteca <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5351>>.

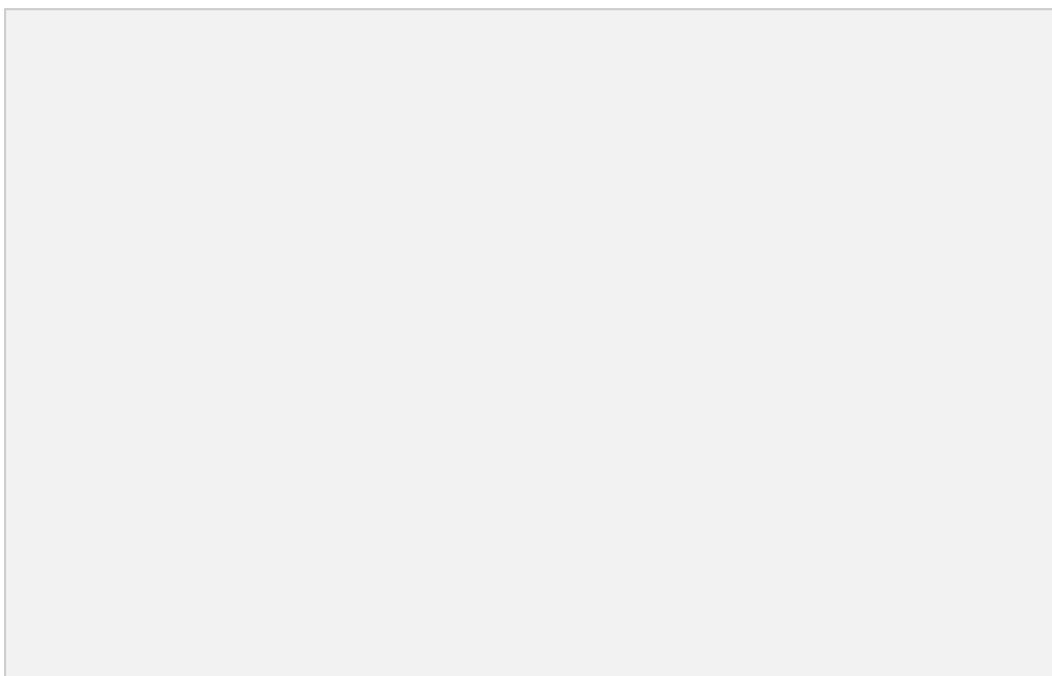


Figura 5.35: Extração das sentenças nas páginas 42 e 47, na edição de 1905. Ao lado estão discriminados o início e o término das sentenças no livro de Bisilliat (1982).

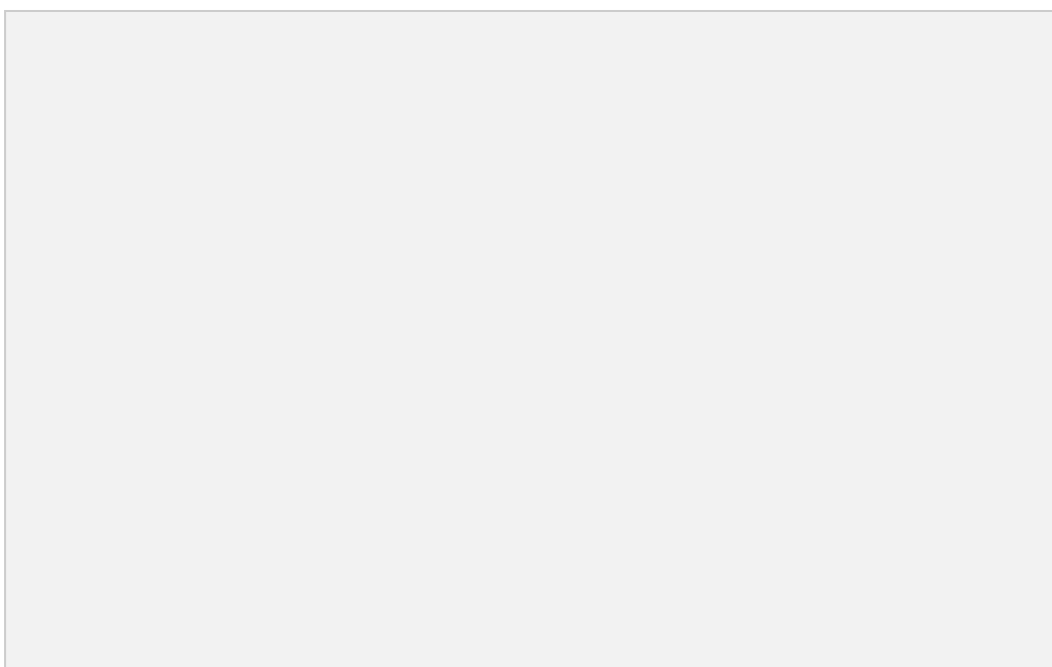


Figura 5.36: As sentenças assinaladas em amarelo e azul representam a disposição alternada ("quebras") em que aparecem no livro de Bisilliat (1982) (ver figura 5.36). De acordo com este diagrama, é fácil notar como as operações de extração percorrem diferentes trechos do livro, sem uma regra de captura.



Figura 5.37: Páginas 116 e 117 de *Sertões: Luz & Trevas*. Nesta página, como vimos, Bisilliat recorta a prosa de Euclides e constrói um "poema" (versos livres e heterométricos).

Para ler o trecho extraído de *Os Sertões* (1902), e observar a operação realizada por Bisilliat, transcrevemos ele abaixo, como aparece no fotolivro (Bisilliat, 1982, p. 117):

Alli se associam.

E, estreitamente solidárias as suas raízes,
no sub-solo, em apertada trama, retêm as águas,
retêm as terras que se desagregam, e formam,
ao cabo, num longo esforço, o solo arável em que nascem,
vencendo, pela capilaridade do inextricável tecido de radículas
enredadas em malhas numerosas,
a sucção insaciável dos estratos e das areias.
E vivem. Vivem é o termo – porque há, no fato,
um traço superior à passividade da evolução vegetativa.

Sobre o depauperamento geral da vida, em roda,
eles agitam as ramagens virentes, alheios às estações,
floridos sempre, salpintando o deserto com as flores cor de ouro,
alacres, esbatidas no pardo dos restolhos –
à maneira de oásis verdejantes e festivos.
Dominam a flora sertaneja nos tempos felizes,
como os cereus melancólicos nos paroxismos estivais.

5.4.1

As fotografias de Bisilliat — "sempre a mesma foto"

Examinando mais atentamente o tratamento conferido às fotografias, como se encontram "dispostas em cadência de luz e sombra" (Bisilliat, 1982, p. 13), há um aspecto que não podemos deixar de notar, especialmente porque já tornamos saliente este aspecto na introdução de *Os Sertões* (ver seção 5.1) – o fenômeno barroco, ou "barroquismo" (cf. Campos 1997, p. 53), de Euclides, do qual *Sertões: Luz & Trevas*, de Bisilliat, é um "equivalente iconográfico".



Figura 5.38: A primeira fotografia de Maureen Bisilliat, feita nos anos 1950.

Em entrevista a Rosane Pavam (2010)²⁴⁹, Bisilliat afirma: "Depois desta [figura 5.38], fiz sempre a mesma foto, não é?" – “A imagem”, descreve Pavam (2010), "foi feita em preto e branco nos anos 50, entre nisseis plantadores de algodão no interior paulista. Na humilde cozinha campesina, a mãe usa a faca diante da janela aberta à luz". Para Bisilliat, na mesma entrevista (2010), sua "falta de técnica era compensada por uma 'consciência da luz' e da composição, o que naturalmente vinha do [seu] passado na pintura". Pavam sugere (2010, ênfase nossa) que "aquela primeira foto [nasce] de seu talento, [e] também de seu conhecimento da arte (...). A artista não se [descobre] com Lhote, embora ele a tenha introduzido à formalidade, embutida no ato de pintar e expressa nos [seus] *esboços barrocos*". Essa “consciência [barroca] da luz” é explorada em muitos trabalhos. Para Yara Dines (2018),²⁵⁰ Bisilliat, em *Cruzando rio a pé*, da série *A João Guimarães Rosa* (1966), realiza "o enquadramento fotográfico [que] ressalta o uso da contraluz, uma opção que destaca o claro-escuro, ilumina o interior das moradias e delinea a figura do corpo do vaqueiro em seus gestos e afazeres cotidianos". Alguns dos processos de Bisilliat, considerados bastante "heterodoxos" por muitos fotógrafos, destinam-se justamente ao tratamento surpreendente da luz. Esteves (2019)²⁵¹ nos informa:

Em entrevista que fiz em 2008, para um perfil seu na revista *Fotografe* de setembro deste ano, Maureen Bisilliat descreveu alguns métodos não ortodoxos de sua fotografia, como usar na luz do dia o filme de tungstênio [uma película diapositiva (cromo ou slide) destinada a corrigir registros da lâmpada de filamento excessivamente amarela]. Ao subverter a indicação de uso, como em algumas imagens deste livro, a contrapartida de azul (oposta ao amarelo em seu espectro) [ver figuras 5.39 e 5.40, abaixo] pronuncia-se intensamente, contrapondo-se – genialmente – às cores quentes, mais naturais das demais imagens, compostas pelos tons terrosos e saturados dos seus "encourados" sertanejos. (Esteves, 2019)

²⁴⁹ Trechos retirados do artigo-reportagem, *Como eu vi Maureen*, de Rosane Pavam, realizado em 2010 e publicado em 2021 no site da autora <<https://rosanepavam.com/tag/maureen-bisilliat/>>.

²⁵⁰ Trecho retirado do ensaio *As mulheres caranguejeiras e o sertão de Guimarães Rosa pelas lentes de Maureen Bisilliat*, de Yara Schreiber Dines, publicado em abril de 2018 na revista Zum. <<https://revistazum.com.br/ensaios/caranguejeiras-vaqueiros-maureen/>>. A versão on-line não possui paginação numerada.

²⁵¹ Trechos retirados de artigo do fotógrafo Juan Esteves, publicado em seu próprio blog em 2019. <<https://blogdojuanesteves.tumblr.com/post/186030668736/ser%C3%B5es-luz-e-trevas-maureen-bisilliat>>.



Figura 5.39: Páginas 22 e 23 do fotolivro de literatura *Sertões: Luz & Trevas*. Nestas fotografias é possível notar a técnica utilizada por Maureen Bisilliat e descrita acima por Juan Esteves



Figura 5.40: Páginas 72 e 73 do fotolivro de literatura *Sertões: Luz & Trevas*. Nestas fotografias, notamos a predileção pelo barroquismo resultado dos contrastes claro-escuro, nos tons terrosos, no azul intenso, e metálico.

Há diversos procedimentos combinados, a serviço de efeitos não-figurativos, pouco convencionais – "Bisilliat também refotografava contatos e cópias em papel, iluminando-as com filtros coloridos" –, todos destinados à construção de "esboços barrocos". Qual a importância desse aspecto? Estamos examinando o "equivalente iconográfico" da prosa de "alta voltagem" euclidiana, "explosiva e apocalíptica", de "monumentalidade dramática" (Merquior, 1979, p. 197), e escultórica. Ela é comparada, com frequência, à escultura, à pintura, ao

cinema, e, por Oswald de Andrade (1943), à fotografia, mais precisamente ao processo de "medir a luz", que Oswald chama de "fotometria mágica".

Vimos (ver seção 5.1) como Bosi (2015, p. 310) define a prosa de Euclides como "barroca", "antes de mais nada, um conflito interior que se quer resolver pela aparência". Essa prosa "alia-se" à fotografia de Bisilliat, a sua "consciência da luz", ao uso dramático da contraluz, e ao claro-escuro explorado em enquadramentos precisos. Os recursos excessivos, típicos do "barroquismo", que caracteriza a prosa euclidiana ("barroco científico"), e que aparecem até no título de Bisilliat, "trevas" no lugar de "sombras". Não à toa, "*Sertões: Luz & Trevas* é o livro favorito da fotógrafa, aquele que [ela] considera mais bem-acabado e forte" (Bisilliat, 2019).²⁵²

5.4.2 Análise das relações — Euclides & Bisilliat

Minhas fotografias só ficam completas com o texto.
Maureen Bisilliat

Como vimos (seção 2.2, sobre Estudos da Intermidialidade), o clássico de Bisilliat resulta da "combinação de duas mídias convencionalmente distintas" – fotografia e texto verbal – podendo ser classificado como um caso de "combinação de mídias" (Rajewsky, 2012, p. 48). Há, ao menos, duas mídias relacionadas, de acordo com Clüver, e este fotolivro pode ser ainda classificado em três subtipos, dependendo do ponto de observação. Ele é um caso de (1) intermídia, quando o examinamos como um padrão geral de relações, sobretudo relações entre foto e texto verbal. E como um caso de (2) multimídia, porque são "coerentes", texto verbal e foto, quando interpretados isoladamente. Sabemos que o texto de Euclides antecede em décadas o trabalho fotográfico de Bisilliat. Além disso, as fotos, realizadas entre 1967 e 1972, foram utilizadas no projeto *Sertões: Luz & Trevas* somente em 1982, tendo sido expostas em diversas ocasiões sem os textos. Pode ser também um caso de (3) mixmídia, baseado, inclusive, na

²⁵² Trecho retirado do artigo *Escrever com a imagem e ver com a palavra, Fotografia e literatura na obra de Maureen Bisilliat, Sertões: Luz & Trevas*, publicado sem autoria no blog do IMS, em 2019 <<https://ims.com.br/2019/10/18/escrever-com-a-imagem-e-ver-com-a-palavra-sertoes-luz-trevas-maureen-bisilliat/>>.

afirmação da própria Bisilliat quando afirma que a fotografia só "fica completa com o texto", satisfazendo o principal critério de Clüver para definir mixmídia como "signos complexos contidos em mídias diferentes [que] não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto" (Clüver, 2007, p. 25).



Figura 5.41: Páginas 66 e 67 de *Sertões: Luz & Trevas*.

Analizamos as páginas 66 e 67 do fotolivro de literatura *Sertões: Luz & Trevas* (figura 5.41). Trata-se de uma página na qual texto verbal e fotografia são exibidos lado a lado. O texto verbal "quebra" a prosa de Euclides, obtendo versos heterométricos (decassilábicos, dodecassílabos e esdrúxulos) e livres. Eles (figura 5.42), foram extraídos de um trecho em sequência da prosa de Euclides (1905, p. 118). Na composição da página 67, Bisilliat atua subtraindo, da primeira sentença de Euclides, a palavra "porém" e a expressão "em condições opostas" (Cunha, 1905, p. 118; Bisilliat, 1982, p. 67). É sua única intervenção na estrutura do texto. De resto, observa-se somente quebras na prosa euclidiana.

O vaqueiro criou-se em uma intermitência, raro perturbada,
de horas felizes e horas cruéis, de abundância e misérias —
tendo sobre a cabeça, como ameaça perene, o sol,
arrastando de envolta no volver das estações,
períodos sucessivos de devastações e desgraças.
Atravessou a mocidade numa intercadência de catástrofes.
Fez-se homem, quase sem ter sido criança.
Salteou-o, logo, intercalando-lhe agruras
nas horas festivas da infância,

o espantalho das secas no sertão.
 Cedo encarou a existência pela sua face tormentosa.
 É um condenado à vida.
 Compreendeu-se envolvido em combate sem tréguas
 exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias.

Fez-se forte, atilado, resignado e prático.
 Aprestou-se, cedo, para a luta.

O seu aspecto recorda, vagamente, à primeira vista,
 o de guerreiro antigo exausto da refrega.
 (Bisilliat, 1982, p. 67)

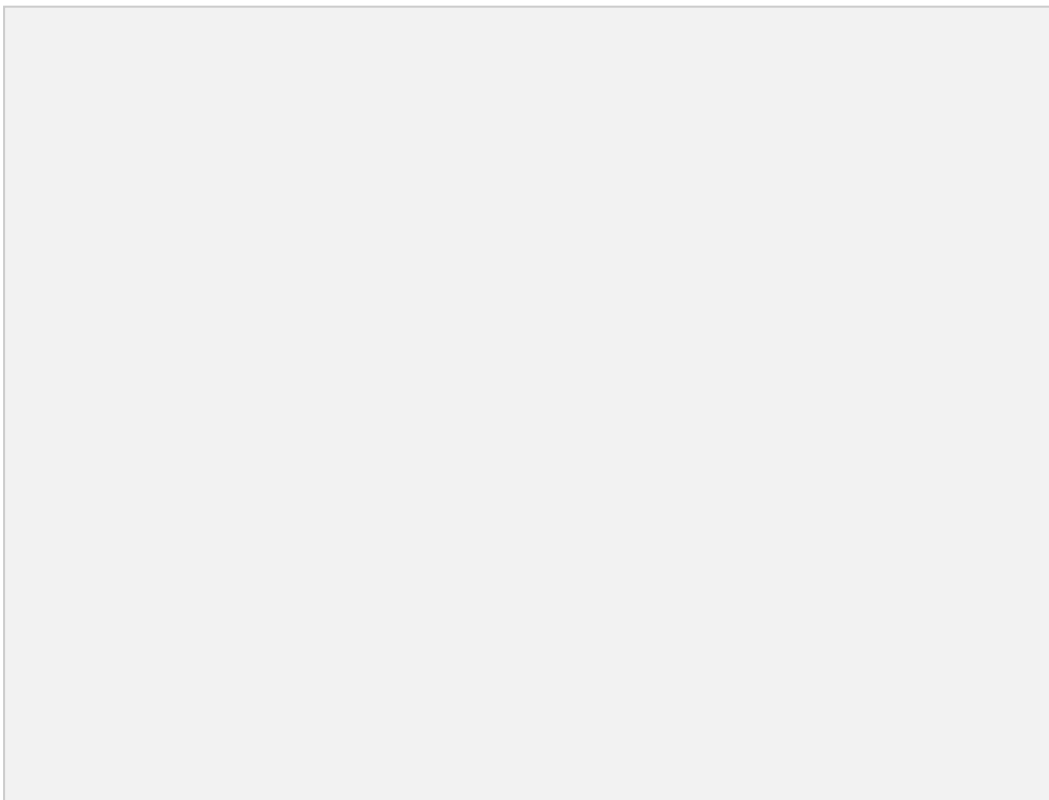


Figura 5.42: Vemos, na imagem, a extração das sentenças na página 118 da edição de 1905, de *Os Sertões*. Ao lado, as sentenças assinaladas em amarelo e azul representam a disposição alternada ("quebras") em que aparecem no livro de Bisilliat (1982) (ver figura X, acima).

Submetendo a combinação fotografia-texto verbal (figura 5.41) aos modelos barthesiano (ver figura 5.43, abaixo) e peirceano (ver figura 5.44, abaixo) podemos extrair mais detalhes.

No signo primário (E1R1C1), observamos a fotografia que, denotativamente, representa um personagem sentado em um banco, em um cômodo cuja parede é azul royal. O personagem é um vaqueiro, chapéu e trajes de

couro, inclinado para calçar seus sapatos. No plano de expressão, segundo Dines (2018, s.p.), vemos "o enquadramento fotográfico [que] ressalta o uso da contraluz, uma opção que destaca o claro-escuro, e [o delineado da] figura do corpo do vaqueiro em seus gestos e afazeres cotidianos". O signo semiológico, composto pelos dois planos (expressão e conteúdo), pode assim ser resumido – o "vaqueiro barroco do sertão".

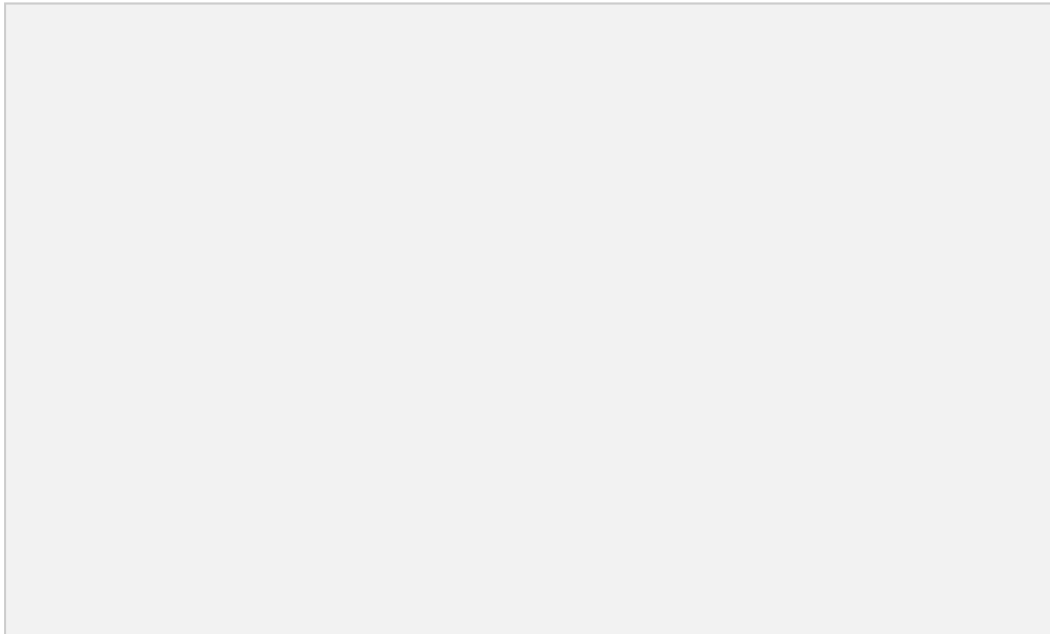


Figura 5.43: Vemos as mensagens denotada, conotada e linguística. No signo primário, examinamos a mensagem denotada (plano de expressão e plano de conteúdo). No signo secundário, examinamos a mensagem conotada, as técnicas fotográficas utilizadas – a fim de conotar tanto o plano de expressão quanto o plano de conteúdo –, e a mensagem linguística, no qual o texto também conota a imagem, com duas funções bem estabelecidas, ancoragem ou revezamento.

No signo secundário ((E1R1C1) R2C2), examinamos as "técnicas fotográficas" (Barthes, 1990, p. 19, ver seção 4.2) empregadas. É notável a "fotogenia" (Barthes, 1990, p. 18), onde a "mensagem conotada está na própria imagem, 'embelezada' (isto é, em geral, sublimada) por técnicas de iluminação" (Barthes, 1990, p. 18). Como vimos, Bisilliat explora técnicas que modificam a luz – "as luminosidades exageradas", "transformação das cores", "as sombras expressionistas" (Fernandes Júnior, 2003, p. 154). Outra técnica utilizada, importante nas fotografias de Bisilliat, é o "esteticismo", "quando a fotografia se faz pintura, isto é, composição ou substância visual deliberadamente tratada 'na

palheta', é para significar-se ela própria como 'arte'" (Barthes, 1990, p. 18-19). A própria fotógrafa declara, em muitas entrevistas, essa aproximação (fotografia-pintura) em suas composições – a "falta de técnica compensada por uma 'consciência da luz' e da composição, o que naturalmente vinha do passado na pintura" (Pavam, 2010). A "sintaxe" (Barthes, 1990, p. 19), no plano de expressão, é outra técnica observada, formando uma "sequência supra-segmental" (Barthes, 1990, p. 19). Segundo Fernandes Júnior (2003, p. 154), Bisilliat utiliza a "[...] transformação das cores, a imprecisão do foco, os cortes pouco convencionais, as sombras expressionistas, as imagens monocromáticas, as luminosidades exageradas, as ausências [...]" para instaurar um conjunto de normas próprias para a estruturação de seu discurso imagético que cria, nos termos do autor, "[...] um fio condutor lógico e mágico, que é a sua sintaxe, na maioria das vezes instigante, para provocar inquietações". Ainda sobre a mensagem conotada (signo secundário), no plano de conteúdo, é possível observar a "pose", "uma estrutura dupla, denotada-conotada" (Barthes, 1990, p. 16-17), na qual o personagem da cena posa num ato trivial, cotidiano – o vaqueiro calça seu sapato.

No plano de conteúdo, ainda no signo secundário, examinamos a mensagem linguística. O excerto de Bisilliat assume a função de "revezamento" (Barthes, 1990, p. 33), de "complementaridade" (Barthes, 1990, p. 34) texto-foto na relação observada. Em casos de revezamento, o texto verbal explica "o que dificilmente a imagem conseguiria explicar, como a passagem do tempo e a relação de causalidade" (Santarelli, 2009, p. 35). O texto oferece mais informações sobre o vaqueiro capturado na fotografia – "o vaqueiro criou-se em uma intermitência, raro perturbada (...). Atravessou a mocidade numa intercadência de catástrofes (...). Fez-se homem, quase sem ter sido criança (...). Fez-se forte, atilado, resignado e prático. Aprestou-se, cedo, para a luta" (Bisilliat, 1982, p. 67; Cunha, 1933, p. 118). Conforme afirma Esteves (2019):

Ainda que ela (Maureen Bisilliat) não 'ilustre' *Os Sertões* e sim aponte uma concordância possível das imagens na seleção criteriosa dos textos – a sugerir uma intimidade com a obra de Euclides de Cunha – como argumenta Galvão, notamos uma busca dialógica no encontro com o escritor.

Segundo o modelo de Peirce há, ao menos, duas abordagens relacionadas à ocupação funcional dos termos das tríades: (i) na primeira (figura 5.43), a fotografia constitui, com o texto, o signo (composto) de um objeto que pode ser a insurreição de Canudos, liderada por Conselheiro, de tal forma a gerar um interpretante, por exemplo, a imediata reação da fortuna crítica, fotográfica e literária, nos últimos anos, ou esta tese em particular; (ii) na segunda (figura 5.44), a fotografia de Bisilliat "está para" o texto selecionado de Euclides, seu objeto, de modo a gerar um efeito (interpretante), que na figura abaixo não está especificado, mas pode ser o fotolivro de literatura *Sertões: Luz & Trevas*, ou seus leitores.

Por que é importante esta distinção? Ao substituir o signo (verbal) por um signo composto (verbal-fotográfico), deslocamos as relações de determinação S-O-I, observadas nas páginas do fotolivro. Parece mais notável que diversos atributos (relação entre o fotolivro e seu objeto, as consequências na fortuna crítica, etc) tendem à explicitação – exemplo: como a relação foto e texto, concebida como um signo composto, em Bisilliat, pode ter, como objeto, um padrão de comportamento claro-escuro, característico da "monumentalidade escultórica" barroca, não a do próprio Euclides mas àquela da qual ele é um caso.

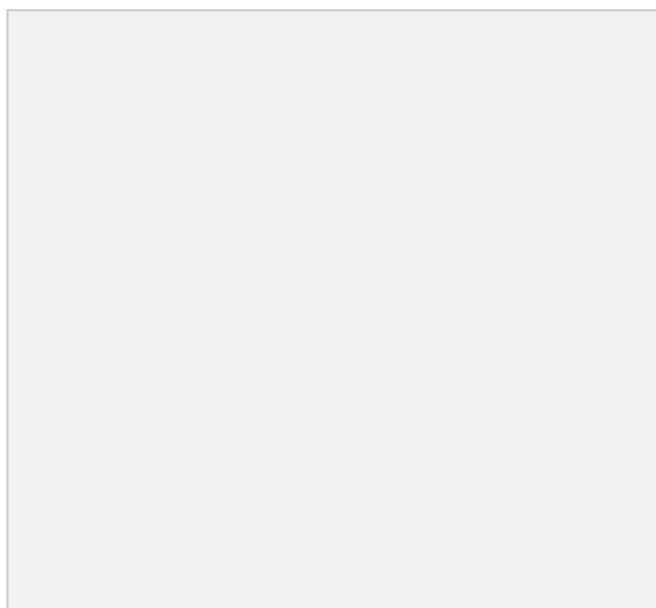


Figura 5.44: Modelo S-O-I, onde S equivale, ou corresponde, ao signo composto por poema e fotografia. Poema e foto (S) possuem um objeto (O).

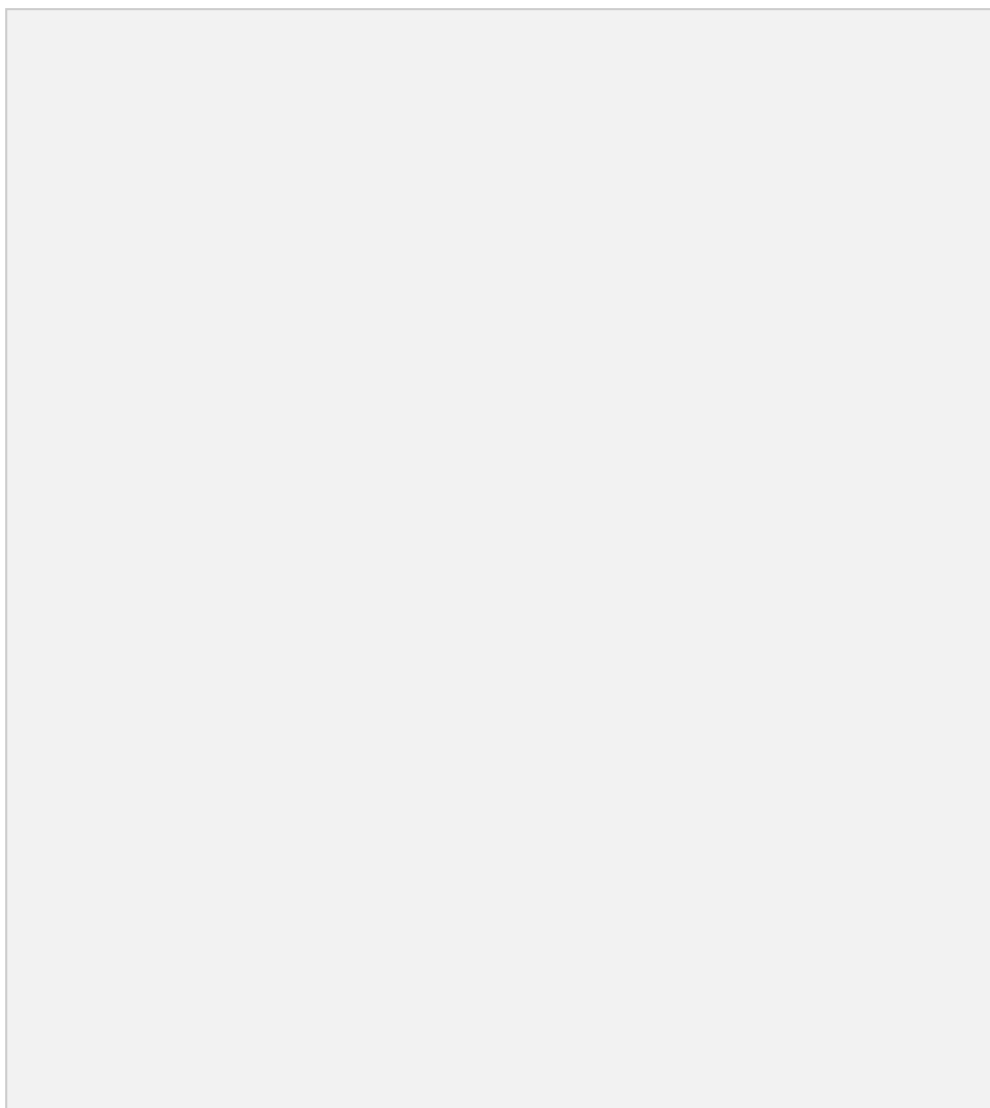


Figura 5.45: Modelo S-O-I, onde S equivale à fotografia (F) de Bisilliat; O corresponde a prosa (P) de Euclides, como vimos modificada, “quebrada”, por Bisilliat; I corresponde ao interpretante, ou os efeitos produzidos em um intérprete, que pode ser um indivíduo (leitor), uma comunidade de indivíduos (críticos e historiadores da literatura), ou outro signo, ou conjunto de signos. Podemos observar as “relações paralelas” (ver capítulo 4, seção 4.3) à relação principal P-F-I. A primeira relação paralela acontece entre F, seu objeto externo (OF), no mundo real (um suposto evento historicamente situado entre 1967 e 1972), e interpretante, F-OF-I. A segunda “relação paralela” acontece entre P, seu objeto externo (OP), no mundo real, e interpretante, P-OP-I.

Sobre as relações observadas (figura 5.45), icônicas, que são as propriedades qualitativas que caracterizam o que é chamado de barroquismo, elas aparecem na “única” foto feita por Bisilliat, e em todo fotolivro *Sertões: Luz & Trevas*.

6

Conclusão — Inventando o fotolivro de literatura

Essa tese teve início na ideia de uma antologia crítica do fotolivro de literatura no Brasil, um fenômeno literário-fotográfico pouco mencionado, mal conhecido e de difícil análise. No decorrer dos quatro anos de pesquisa de doutorado, metade deles na pandemia, estivemos mais interessados em descrever, classificar, e explicar, como estão relacionados texto verbal e imagem fotográfica nas páginas do fotolivro. Mas não somente isso.

Quando afirmamos, já na introdução, que nossa ambição teórica é fornecer um cenário para observação e análise do fotolivro de literatura e, a partir daí, estabelecer um padrão de atividade capaz de colocá-lo "em perspectiva crítica e histórica", ampliamos nossas pretensões e, conseqüentemente, nosso escopo de interesses. Talvez, por isso, seja uma boa ideia, já que falamos tanto da importância de dividir os problemas em classes de problemas, dividir também esta conclusão, em classes de implicações.

6.1

Implicação 1 — Pra quê tanta classificação?

Quem não sabe o que procura,
não identifica o que acha.
Kant

Minha obsessão por categorização -
ou mais generosamente, minha obsessão por compreensão.
Phillpot

Há uma pergunta, muito insistente, formulada todas as vezes que o tema "fotolivro de literatura" é abordado, em congressos, mostras, artigos acadêmicos e de divulgação – "mas, afinal, o que é o fotolivro de literatura?". Essa pergunta principal subdivide-se em muitas perguntas – "o que diferencia o fotolivro de literatura do livro comum? Por que álbuns de fotos, catálogos ou livros de, ou com, fotografia não são fotolivros de literatura? Que relações podem ser

estabelecidas entre o livro de artista e o fotolivro, e entre estes e o fotolivro de literatura?"

No terceiro capítulo (Fotolivros), vimos que existem muitas tentativas para identificar, e estabelecer (como "critério operacional"), quais livros (de fotografia, ou com fotografias) são, e quais não são, fotolivros de literatura. Cria-se, a partir desse exercício de distinção, e de classificação, realizado por muitos pesquisadores, um padrão de atuação (reconhecimento, analogia, seleção), que ajuda a identificar obras, e ajuda a agrupá-las, por proximidade de características, aspectos, componentes, situações históricas, interpretações, etc. Mas, observa Maffei (2014, p. 12, T.A.), há muitas dificuldades em fazê-lo.

A história e as áreas [de pesquisa] têm gerado categorias imprecisas, forçosamente rígidas (...). Livro ilustrado, livro de pintor, livro de arte, livro de objeto, livro de artista - definições ampliadas por um uso diferente em diferentes linguagens - são algumas das caixas críticas nas quais se pretende classificar o assunto. Aqui, a intenção não é fazer uma viagem tediosa pelas diferenças, mas, de qualquer forma, esta exposição e este catálogo, não podem escapar ao problema e exigem esclarecimentos sobre o gênero das obras em discussão. E então, nada mais resta senão colocar a questão banal que sintetiza os problemas, dúvidas e contradições que isso acarreta: o que é um livro de artista? Essa é a questão, o foco central e o próprio título da exposição.²⁵³

Também vimos como a definição de fotolivro fornecida pelo Museu Reina Sofia (2017)²⁵⁴ não exhibe uma distinção clara com relação ao álbum de fotos, ao catálogo, ou ao livro de (ou com) fotografias. Termos como "casamento estreito", "mescla singular", "mundo próprio", mencionados na introdução, utilizados para tratar da relação entre palavra e imagem, e, mais especificamente, entre texto verbal e fotografia, também não exibem. Esses termos cumprem uma função local, descritiva-subjetiva, e servem a uma estratégia inicial de abordagem do

²⁵³ "La historia y las áreas geográficas han generado categorías imprecisas, forzosamente rígidas (...). Libro ilustrado, libro de pintor, libro de arte, libro objeto, libro de artista - definiciones ampliadas por un uso diferente en las diferentes lenguas -- son algunas de las casillas críticas en las que se pretende clasificar el tema. Aquí, la intención no es hacer un tedioso recorrido por las diferencias, pero, en cualquier caso, esta exposición y este catálogo no pueden escapar al problema y requieren que se aclare el género de las obras de las que se habla. Y entonces no queda más que plantear la pregunta banal que resume los problemas, las dudas y las contradicciones que conlleva: ¿qué es un libro de artista?. Esa es la cuestión, el foco central y el título mismo de la exposición." (Maffei, 2014, p. 12)

²⁵⁴ "Livro que contém um conjunto de imagens fotográficas ordenadas com determinado ritmo visual de modo a produzir uma sensação de narrativa próxima à literatura e ao cinema". <<https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/coleccion-biblioteca-fotolibros>> (ver site Museu Reina Sofia, seção Fotolibros, 2017)

fenômeno, cercando-o de metáforas. A questão é se precisamos de mais do que uma proliferação de metáforas para fazer uma distinção do fenômeno, para defini-lo e para ser utilizada em uma atividade teórica padronizada.

Wolf (2020), comentando as mudanças terminológicas nos Estudos da Intermedialidade, é enfático sobre a importância de realizar escolhas. Para o autor, a opção por um ou outro termo teórico, ou conceito, nunca deve ser encarada como uma atitude frugal, uma "mera troca de um rótulo por outro mais em moda" – "nomear nunca é uma atividade inocente, especialmente quando serve para localizar uma subdisciplina em campos discursivos específicos" (Wolf, 2020, p. 215, T.A.).²⁵⁵ Concordamos com Wolf.

Uma nomeação, atribuição de tipo, classe, ou gênero, parece estar na origem do problema ("Pra quê tanta classificação?"), que tende a ser confundido com uma disputa meramente terminológica. Mas a atribuição de um tipo, ou gênero, não resulta apenas na nomeação de uma classe. Um nome não é apenas uma etiqueta. Ele possui uma história, e revela uma coleção de propriedades, de normas, e um sistema, ou "horizonte", de expectativas, porque esperamos encontrar certas (e não outras) entidades, estruturas, dinâmicas, dependendo da obra, ou família de obras, que observamos – "[...] a história que se pode contar a respeito de uma dada obra depende do que os teóricos chamam de 'horizonte de expectativas' do leitor" (Culler, 1999, p. 66).

Higgins, Plaza, Phillpot ("Minha obsessão por categorização [...] minha obsessão por compreensão"), ao criarem nomenclaturas para o livro, tentando estabelecer regras para examinar suas variações, e história, nos ajudam a construir um cenário de explicação. É o mesmo com Rajewsky, Clüver e Morley (ver segundo capítulo, Intermedialidade).²⁵⁶

²⁵⁵ Tradução de Flávio Barbeitas (2020, p. 215) do texto *Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies*, de Werner Wolf, retirado do livro *Word and Music Studies: Defining the Field*. Walter Bernhart, Steven Paul, Scher e Werner Wolf (orgs.), Amsterdã, Atlanta, Rodopi, 1999, p.37-58.

²⁵⁶ Peirce é firme defensor, na investigação, de uma etapa prévia de ajuste e discussão sobre "termos" e "conceitos". Segundo De Waal (2007, p. 127), "Peirce acreditava firmemente que o sucesso das ciências era em grande medida devido ao desenvolvimento de uma nomenclatura técnica, em que cada termo tinha um único significado [*meaning*] definido, geralmente aceito".

6.2

Implicação 2 — Classificar e inventar?

Como as classes e as classificações estão relacionadas com os fenômenos classificados? Ou ainda, "como novos modos de classificar criam, ou eliminam, possibilidades para a ação?" (Hacking, 2009, p. 115). Há um *looping* causal entre "modos de classificar" e fenômenos classificados. Hacking fala de uma "interação de mão dupla" entre o fenômeno classificado e a própria classificação – "como as classificações de pessoas afetam as pessoas classificadas, como mudamos em virtude de sermos classificados, e como as maneiras como mudamos têm uma espécie efeito de *feedback* sobre nossos próprios sistemas de classificação?" (Hacking, 2009, p. 115). Para Hacking, certas pessoas (por exemplo, pervertidos, "mentes cindidas", etc.) "passam a existir na mesma hora em que tipos de pessoas passam a existir de modo a se encaixarem nessas categorias" (Hacking, 2009, p. 63).

Existiam pervertidos antes do final do século dezenove? De acordo com Arnold Davidson, "A resposta é não... A perversão não era uma doença que estava de alcatéia na natureza, esperando por um psiquiatra com poderes especialmente aguçados de observação que a descobrisse escondida em toda parte. Foi uma doença criada por um novo entendimento (funcional) de doença (Davidson, 2001, p. 24). (Hacking, 2009, p. 116)

O interesse por essa dinâmica causal não é apenas filosófica e abstrata. Ela envolve os "modos como as pessoas são entendidas, governadas e veem a si mesmas" (Hacking, 2009, p. 115). Pessoas "estranhas" teriam sido inventadas no final do século XIX (Hacking, 2000).

Davidson não está negando que existiram pessoas estranhas em todas as épocas. Ele está afirmando que a perversão, como doença, e o pervertido, como pessoa doente, foram criados no final do século dezenove. A afirmação de Davidson, uma das muitas hoje em circulação, ilustra o que eu chamo de inventar pessoas (Hacking, 2009, p. 116).

O que significa supor que uma classe ou gênero (por exemplo, o fotolivro de literatura) tenha "inventado" um fenômeno? Isto significa que, ao identificar

certas propriedades, sua estrutura e componentes, de uma certa obra, e ao classificá-la (como fotolivro de literatura), inventamos a própria obra, como pertencente a uma classe. A classe, então, cria uma morfologia para observação e análise. Obras passam a ser reconhecidas como pertencentes a ela, com instituições (crítica, curadoria, editais, audiência) que lhes conferem existência, que, por sua vez, são produzidas a partir de certos repertórios, horizontes de expectativas, e normas aceitas por estas instituições. Estes padrões podem se tornar cada vez mais sofisticados, aumentando o detalhamento do fenômeno. Isso tem sido chamado de Teoria da Rotulação. Ela afirma que a realidade (ou certos segmentos dela) é criada (ou estabilizada) por rótulos que damos às pessoas, ações e comunidades (Hacking, 2009, p. 120). Uma "disputa terminológica" também reflete uma disputa pela melhor região "ontológica histórica" (cf. Hacking, 2009).

257

Os Sertões, como projeto intermediático, e como fotolivro de literatura, pode não existir como "fenômeno observável", como padrão estável e distinto de atividade. Isso explica o nível de contingenciamento dedicado à macroestrutura do livro, displicente, e que muitas vezes exibe uma atitude casuística em sua organização. Também explica a subtração de fotos e mapas, a alteração de suas localizações na obra, e até sua substituição por ilustrações e fotos de outros artistas e fotógrafos. E explica porque, ainda hoje, sabemos relativamente tão pouco sobre a relação entre texto verbal e fotos, mapas e desenho. E não nos referimos apenas à análise, e à história, das relações entre estes sistemas e processos intermediáticos, em *Os Sertões*, antes e a partir dele. Mesmo questões aparentemente triviais ainda são obscuras – como, e por quê, três fotografias, entre quase setenta de Flávio de Barros, foram selecionadas? Flávio de Barros teria participado da seleção? Em que critérios se baseiam a seleção das fotos?

Não nos surpreende que *Os Sertões* do crítico José Veríssimo não seja o mesmo que encontramos, depois de mais de um século de leitura. Que Veríssimo, Araripe Júnior, Afrânio Coutinho, não tenham considerado desenho, mapas e fotos sequer como artefatos submetidos às experiências "transgressoras" (cf.

²⁵⁷ Evidentemente, estamos simplificando, para nosso propósito, uma discussão bastante técnica, travada no ambiente de filosofia da ciência, sobre diversas formas de realismo científico. Para mais detalhes, sobre esta discussão, ver Hacking (2012, 2009, 2000).

Haroldo de Campos) de Euclides, é fácil de compreender – a fotografia, para um crítico do início do século XX, é um aparato tecnocientífico de cópia da realidade, e o fotógrafo um funcionário submetido às instruções de seu uso.

A macroestrutura d'*Os Sertões* não tem fornecido, até hoje, informações relevantes sobre sua "tecnografia própria", cuja ontologia histórica relacionamos às experiências intermediáticas de um fotolivro de literatura. A questão é, também, se há espaço para esta região ontológica, "no extenso acervo da literatura crítica de *Os Sertões*, tão saturado que parece deixar pouco espaço para alguma nova vereda [...]" (Augusto de Campos, 1997, p. 11). Uma região ontológica (fotolivro de literatura) constitui o "leitor" através de artefatos de observação e análise, que possuem trajetórias históricas, e que incluem o chamamos de teorias e modelos.

6.3

Implicação 3 — E pra quê teorias e modelos?

Nós exploramos, à luz de uma discussão muito recente nos Estudos de Intermedialidade, dois pioneiros da semiótica moderna (Hervey, 1982, p. 9) – Peirce e Barthes. E extraímos implicações dessa discussão, que, esperamos, possam ser úteis, como um padrão de abordagem. É bastante conhecido que modelos fornecem apoio, ou suporte (*scaffolding*), à investigação. Isso não significa que não se possa investigar sem modelos (mas se este é o caso, essa é uma outra discussão). Modelos permitem manter "sob controle" diversas etapas de uma explicação, descrição ou análise – identificação das premissas, dos principais componentes de uma abordagem, das formas como podem ser desenvolvidos, de caracterização histórica do fenômeno observado, de conexões entre muitas propriedades identificadas no fenômeno, etc. Assim, compreendemos melhor algo, variando nossa observação baseada no(s) modelo(s), e comparando os resultados. Uma interação entre muitas abordagens se beneficia disso. Um crítico ou historiador da literatura pode examinar nossas conclusões sobre *Os Sertões* e discordar imediatamente dos resultados, assumindo que a "irreducibilidade" relacional que caracteriza a semiose não se aplica às relações (foto-prosa) observadas, que a propriedade de co-localização foto-texto verbal não é uma

"necessidade de projeto". Isso lhe dá a vantagem do atalho criado pela explicitação do modelo, e nos dá a vantagem de saber contra (e a favor) do que ele se posiciona.

Mas pode-se perguntar: como nossas análises contribuem para um argumento geral sobre a identificação do fotolivro de literatura como uma classe, ou categoria? Quando abordamos, com Peirce, as relações entre foto e texto verbal como ícones, índices e símbolos, estamos diante de relações entre signo e objeto, de dependências relativas entre signo e objeto para um intérprete (mais ou menos dependentes das propriedades do signo, ou de um objeto existente). A irredutibilidade desta relação (foto e texto verbal, para um intérprete) assegura, teoricamente, que ela não pode ser decomposta (quebrada em relações mais simples), uma relação que chamamos aqui de co-localização, dependente das propriedades do signo, quando ele é um ícone de seu objeto, ou da "existência" do objeto representado, quando é um índice.

Mas se abordamos, com Barthes, como ancoragem e revezamento, observamos algo muito diferente – uma hierarquia relativa entre palavra e imagem, como complementariedade e controle, assimétricos. O texto verbal, ou "mensagem linguística", para o modelo barthesiano, "tem a tarefa de ajudar na compreensão das imagens" (Souza, Santarelli, 2018, p. 136) e pode exercer duas funções: a função de ancoragem (ou fixação) e a função de revezamento (*relais* ou etapa). A função de ancoragem fornece uma explicação da imagem restringindo sua polissemia, ou diminuindo a taxa de liberdade interpretativa, o que sugere (ver seção 4.2.1), uma relação de constrangimento unilateral (texto verbal > imagem), de dependência hierárquica²⁵⁸, em termos interpretativos. Nesses casos, a imagem se subordina ao texto. A função de revezamento sugere uma relação de complementariedade entre texto verbal e fotografia. O texto verbal "explica" a foto – o texto "[coloca] os sentidos que as imagens não contém" (Barthes, 1990, p. 34). Nos casos de revezamento, o que acontece é uma

²⁵⁸ Tal como acontece nos Estudos da Intermedialidade, há aqui também uma ideia de dependência em relação ao acoplamento das mídias (texto verbal e fotografia). No caso barthesiano, essa dependência é unilateral, a imagem fica subordinada ao texto quando submetida à função de ancoragem, ou fixação.

coordenação interpretativa (ver seção 2.3), foto e texto verbal são considerados de "equivalente" relevância, ou importância.

Ao padronizar a análise, em uma atividade regulada por modelos, além de revelar novas informações, sobre o fenômeno em geral, o que essas ferramentas permitem fazer é criar um espaço para comparar análises, e exemplos que acontecem em diferentes períodos temporais, movimentos artísticos- literários, em muitas fases históricas, ou entre diferentes autores.

6.4

Implicação 4 — Intermedialidade como categoria crítica

As categorias intermediáticas de Clüver (multimídia, mixmídia e intermídia) descrevem relações de dependência entre mídias. Elas (categorias) baseiam-se em relações de subordinação, coordenação e correlação, que são também uma distinção entre relações, em termos hierárquicos. Trata-se de uma classificação dinâmica, intérprete-dependente, que deve prever variações no tempo, uma ferramenta de interação entre mídias com ênfase em diversas formas de "ordenação" palavra-imagem. Como ação interpretativa, esta ferramenta "coordenação- subordinação- correlação" contrasta com as ferramentas mais ortodoxas dos Estudos de Intermedialidade, e pode ser encarada como uma contribuição dessa tese. As noções desenvolvidas por Rajewsky, Clüver e Morley, por exemplo, baseiam-se no uso dos prefixos "inter" e "trans", que são posicionais, mas não sugerem qualquer dimensão interpretativa. O mesmo acontece com o prefixo "multi", que indica quantidade, mas nenhum tipo de ação ordenada. São termos estáticos.²⁵⁹

Em nossa proposta, os casos tipificados por Clüver como (1) multimídia, podem ser caracterizados como "coordenação interpretativa", quando foto e texto verbal são de relevância, ou importância, "equivalente"; (2) mixmídia, ou de "subordinação interpretativa", quando uma mídia é interpretada como subordinada à outra, mais relevante ou importante; e (3) intermídia, ou

²⁵⁹ Esta é uma ideia sugerida pelo pesquisador Pedro Atã (Free State University) durante a qualificação. Trata-se de um tópico que deve ser desenvolvido em novos trabalhos.

"correlação interpretativa", quando as mídias são interpretadas como interdependentes, em um tipo necessário de coexistência.

Sobre as diversas edições de *Os Sertões*, por exemplo, de acordo com essa abordagem, as classes (coordenação- subordinação- correlação) podem funcionar como categorias críticas de distinção, para indicar trajetórias editoriais específicas, assim como muitas das posições da fortuna crítica.

6.5

Implicação 5 — Onde estão os fotolivros de literatura na história da literatura?

É notável a omissão (teórica, crítica, histórica) dos fotolivros de literatura, que tornou-se evidente nos anos de dedicação à pesquisa do doutorado (ver Fernandes, Schøllhammer, Queiroz, 2021; Fernandes, 2021; Fernandes, Queiroz, 2019, 2017; Fernandes, prelo; Fernandes *et al*, 2016). Apenas recentemente o cânone ibero-americano passou a reconhecer fotolivros como obras fundamentais. São estes alguns casos, de uma lista que está muito longe de ser exaustiva: *Rua*, de Guilherme de Almeida e Eduardo Ayosa (Brasil, 1961); *Versos de Salón*, de Nicanor Parra (Chile, 1962); *Paranóia*, de Roberto Piva e Wesley Duke Lee (Brasil, 2000 [1963]); *Una casa en la arena*, de Pablo Neruda e Sergio Larraín (Chile, 1966); *Los Cachorros*, de Mario Vargas Llosa e Xavier Miserachs (Peru/Espanha, 1967); *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca, Oriol Maspons e Julio Ubiña (Espanha, 1967); *O Mergulhador*, de Vinícius de Moraes e Pedro de Moraes (Brasil, 1968); *La ciudad de las columnas*, de Alejo Carpentier e Paolo Gasparini (Espanha, 1970); *Prosa del Observatorio*, de Julio Cortázar com fotos do próprio Cortázar (Argentina, 1972); *La Nueva Novela*, de Juan Luis Martínez (Chile, 1977); *Quarenta Clics em Curitiba*, de Paulo Leminski e Jack Pires (1976, Brasil); *O Domador da Boca*, de Ivald Granato, Ulises Carrión, Julio Wakahara e Massao Ohno (1978, Brasil); *O Mez da Grippe*, de Valêncio Xavier (Brasil, 1981); *El Infarto del Alma*, de Paz Errázuriz e Diamela Eltit (Chile, 1994); *La Foto del Invernadero*, Reina María Rodríguez (Cuba, 1998); *Shiki Nagaoka*, de Mario Bellatin (México, 2001). Grande parte destas obras, e muitas

outras, ainda aguardam um tratamento capaz de revelar, mais detalhadamente, as intrincadas relações entre texto verbal e fotografia.

O fato é que elas mal aparecem nas principais seleções de nossa história literária, ou em antologias críticas. Nem há qualquer alusão a experimentos com fotografia na *Formação da Literatura Brasileira* (2000 [1975]), de Antonio Candido, ou na *História concisa da Literatura Brasileira* (2015 [1970]), de Alfredo Bosi, nem em *De Anchieta a Euclides, breve história da Literatura Brasileira* (1979 [1977]), de José Guilherme Merquior. No *História da Literatura Brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio (2004 [1997]), a palavra fotografia aparece apenas em duas ocasiões, em uma delas para tratar de um Jorge de Lima "menor" – "o outro Jorge de Lima, o narrador, o ensaísta e o biógrafo, mas também o poeta e o fotógrafo de incríveis e moderníssimas fotomontagens surrealistas, é amplamente superado pelo Jorge de Lima poeta (...)" (Stegagno-Picchio, 2004, p. 547). Também é o que encontramos no *História da Literatura Brasileira* (1982), de Nelson Werneck Sodré, sobre uma literatura "empobrecida" quando mais próxima da fotografia – "De tudo tratando de forma objetiva, quase naturalista, aproximando-se da reprodução fotográfica e por isso mesmo empobrecida enquanto arte" (Sodré, 1982, p. 549).

6.6

Implicação 6 — O fotolivro de literatura em perspectiva histórica

Uma implicação radical dessa pesquisa sugere algo como o "sequestro do fotolivro de literatura", numa alusão direta ao que Haroldo de Campos (1989, p. 10) chamou de "sequestro do barroco", de Gregório de Mattos, que teria sido ativamente subtraído da história literária brasileira – "nessa aparente contradição entre presença (pregnância) poética e ausência histórica, que faz de Gregório de Mattos uma espécie de demiurgo retrospectivo". O que sugerimos é uma apropriação da ideia de Haroldo, sobre uma "presença subtraída", ou "ausência histórica" (Campos, 1989, p. 10), do fotolivro de literatura, um fenômeno "abolido no passado para melhor ativar o futuro" (Campos, 1989, p. 10) – "[estando] em jogo não apenas a questão da 'existência' (em termos de influência no devir factual

de nossa literatura), mas, sobretudo, a da própria noção de 'história' que alimenta a perspectiva segundo a qual essa existência é negada" (Campos, 1989, p. 10).

Em "perspectiva histórica" (Campos, 1989, p. 10), o fotolivro de literatura é uma "presença subtraída" – na arquitetura macroscópica do clássico de Euclides & Flávio de Barros, na experimentação multi-autoral do *Cozinheiro das Almas deste Mundo*, nos "impulsos surrealizantes" de Jorge de Lima, no experimento multimodal dos *haijins* Leminski & Jack Pires, na tradução da "monumentalidade barroca" de Euclides por Maureen Bisilliat – "[...] uma não-existência (enquanto valor 'formativo' em termos literários)" (Haroldo de Campos, 1989, p. 10).

7

Referências

ALMEIDA, Guilherme. A poesia d'Os Sertões. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 1946.

ALMEIDA, Cícero Antônio. O sertão pacificado ou o trabalho de Flávio de Barros no front. In: **Cadernos de Fotografia Brasileira**. Rio de Janeiro: IMS, 2002. p. 270–299.

ALMEIDA, Cícero Antônio. O álbum fotográfico de Flávio de Barros: memória e representação da Guerra de Canudos. **Revista História Ciência Saúde – Manguinhos**, n. 5, p. 305–315, 1998.

ALMEIDA, Cícero Antônio. **Canudos: imagens da Guerra**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1997.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. O livro fotográfico no Brasil - alguns comentários. **Revista do Livro da Biblioteca Nacional**, v. 55, p. 203–211, 2015.

ANDRADE, Joaquim Marçal. **História da fotorreportagem no Brasil**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

ANDRADE, Mário. Fantasias de um poeta. In: LIMA, Jorge. **A Pintura em Pânico**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010 [1943], p. 19–20.

ANDRADE, Olímpio de Souza. **Caderneta de campo / Euclides da Cunha: Introdução, notas e comentário de Olímpio de Souza Andrade**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

ANDRADE, Oswald (2002 [1943]). Feira das Sextas Atualidade d'Os Sertões. **Sala Preta**. Disponível <<https://url.gratis/ZsgRVI>> Acesso em 16 outubro 2021.

ANSÓN, Antonio. La fotografía en la literatura hispanoamericana. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, v. 39, p. 265–279, 2010.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima. **O eixo e a roda**, v. 9, p. 53–73, 2003/2004.

ARBEX, Márcia. Le procédé du collage dans l'œuvre de Max Ernst. **Caligrama**, n. 3, p.79–92, 1998/1999.

ATÃ, Pedro; BITARELLO, Pedro; QUEIROZ, João. Iconic semiosis and representational efficiency in the London Underground diagram. **Cognitive Semiotics**, v. 7, p. 177–190, 2014.

ATKIN, Albert. Peirce on the index and indexical reference. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, v. 1, n. 41, p. 161–188, 2005.

AZEVEDO, Aroldo. Os Sertões e a geografia. **Boletim Paulista de Geografia**, n. 5, p. 23–44, 1950.

BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes / Why Photobooks are Important. **Revista Zum**, 2015. Disponível <<https://url.gratis/zYjvgU>> Acesso em: 16 outubro 2021.

BARTH, Mauricio; SANFELICE, Gustavo Roesse. Imagens publicitárias e métodos de análise: perspectivas possíveis. **Revista Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia**, v. 13, n. 2, p. 383–390, 2018.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006 [1964].

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos v.III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASTAZIN, Vera. José Saramago: hibridismo e transformação dos gêneros literários. **Nau literária: Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, v. 2, n. 2, p. 1-14, 2006.

BELLO, Patrizia Di; Wilson, Colette; Zamir, Shamoan. **The photobook: from Talbot to Ruscha and beyond**. Londres: IB Tauris, 2012.

BERGMAN, Mats. Reflections on the role of the communicative sign in semeiotic. **Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy**, v. XXXVI, n. 2, p. 225–254, 2000.

BOOM, Mattie; PRINS, Ralph. **Photography between covers: the Dutch documentary photobook after 1945**. Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.

BOUISSAC, Paul. **Saussure: um guia para os perplexos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015 [1970].

BRAGANÇA, Aníbal. Revisões e provas: notas para a história editorial de Os Sertões de Euclides da Cunha: as edições Francisco Alves. **Revista de História das Ideias**. Coimbra, v. 20, p. 337–352, 1999.

BRAGANÇA, Aníbal. Lendo a história editorial de Os Sertões de Euclides da Cunha: as edições Laemmert. FREITAS, Marcos Cezar (ed.). **Horizontes: Dossiê Memória Social da Leitura**. Bragança Paulista: Universidade São Francisco, 1997. p. 155–179.

BRETON, André. **Oeuvres complètes v.II**. Paris – Bibliothèque de la Pléiade: Gallimard, 1992. [Avis au lecteur pour **La Femme 100 têtes** de Max Ernst, p. 302–306].

BRITTO, Ludmila da Silva Ribeiro. **A poética multimídia de Paulo Bruscky**. 220f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BRUNET, François. **Photography and literature**. Londres: Reaktion Books, 2009.

BURGI, Sérgio. Guerra de Canudos pelo fotógrafo Flávio de Barros. **Enciclopédia Itaú Cultural**, 2015. Disponível <<https://url.gratis/VjH7dv>> Acesso em 16 outubro 2021.

CABALLERO, Marcelo. Palavra e Imagen. **Miradas Cómplices**. 2011. Disponível <<https://url.gratis/m9oki7>> Acesso em 16 outubro 2021.

CADÔR, Amir Britto. A fotografia e a palavra no livro de artista. **MATLIT: Materialidades da Literatura**. (prelo).

CAMARGO, Mônica Junqueira. **Fotografia: cultura e fotografia paulista no século XX**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CAMPOS, Augusto. **Pagu vida-obra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CAMPOS, Augusto. **Poética de Os Sertões**. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

CAMPOS, Augusto. Transertões. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo (eds.). **Os Sertões dos Campos: duas vezes Euclides**. Rio de Janeiro: Livraria 7Letras, 1997, p. 11–34.

CAMPOS, Haroldo. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Editora USP, 2000.

CAMPOS, Haroldo. Da transgermanização de Euclides: uma abordagem preliminar. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo (eds.). **Os Sertões dos Campos: duas vezes Euclides**. Rio de Janeiro: Livraria Sette Letras, 1997. p. 51–68.

CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CAMPOS, Haroldo. Haicai: homenagem à síntese. In: CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 55–62.

CAMPOS, Haroldo. Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 384–385.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011 [1975].

CARVALHO, Ricardo; LOULA, Angelo; QUEIROZ, João. Identificação automática de estruturas métricas de versificação na prosa literária de Euclides da Cunha. **Revista Estudos da Linguagem**, v. 28, n. 1, p. 41–68, 2020.

CASTILLO, Miguel. Fotografia e literatura nos livros de Maureen Bisilliat, **Studium 40**, 2018. Disponível <<https://url.gratis/qxeMMb>> Acesso em 16 outubro 2021.

CASTILLO, Miguel. 5 livros em que poesia e fotografia se encontram, 2019. Disponível <<https://url.gratis/raCBuW>> Acesso em 16 outubro 2021.

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

CHARTIER, Roger. **Os desafios da escrita**. São Paulo: Unesp, 2002.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Brasília: UNB, 1999.

CHAVES, Flávio Loureiro. Os Sertões: da crise à tragédia. In: CHAVES, Flávio Loureiro; CESAR, Guilhermino; SCHULER, Donaldo (eds.). Euclides da Cunha. Porto Alegre: UFRGS, 1966.

CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como introdução à arte moderna: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. **ARS**, v. 1, n. 1, p. 67–81, 2003.

COLBERG, Jörg. **Understanding photobooks: the form and content of the photographic book**. New York: Routledge, 2017.

COUTINHO, Afrânio. Os Sertões: obra de ficção. In: COUTINHO, Afrânio (ed.). **Euclides da Cunha, obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995 [1952]. p. 57–62.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis and adaptation. In: **The Oxford handbook of adaptation studies**, Oxford: Oxford University Press, 2017. p. 459–476.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Revista de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, p. 8–23, 2011.

CLÜVER, Claus. Intermediality and interart studies. In: ARVIDSON Jens; ASKANDER, Mikael; BRUHN, Jørgen; FÜHRER Heidrun (eds.). **Changing borders: contemporary positions in intermediality**. Intermedia Studies Press 1, 2007. p. 19–37.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, n. 14, p. 11–41, 2006.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DE TIENNE, Andre. Learning qua semiosis. **Semiotics, Evolution, Energy, and Development**, v. 3, p. 37–53, 2003.

DERDYK, Edith. Entre ser um e ser mil. In: DERDYK, Edith (ed.). **Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2013. p. 9–15.

DICK, André; CALIXTO, Fabiano (eds.). **A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

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

DURAND, Jacques. Rhethórique et publicité. **Communications**. Paris: Centre d'études des communications de masse, École Pratique des Hautes Études, n. 15, p. 70–95, 1970.

ECO, Umberto. Quando muda a substância. In: ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

ECO, Umberto. The influence of Roman Jakobson on the development of semiotics. In: **Roman Jakobson: Echoes of His Scholarship**. Lisse: de Ridder, 1977. p. 3958.

ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997 [1968].

ERMAKOFF, George. **Juan Gutierrez: Imagens do Rio de Janeiro 1892-1896**. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

ELLESTRÖM, Lars. The modalities of Media: a model for understanding intermedial relations. In: ELLESTRÖM, Lars (ed.). **Media borders, multimodality and intermediality**. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2010. p. 11–48.

ELLESTRÖM, Lars. Transmediation: some theoretical considerations. In: ELLESTRÖM, Lars (ed.). **Transmediations: communication across media borders**. London: Routledge, 2019. p. 1–13.

ENTLER, Ronaldo. Sobre fantasmas e nomenclaturas: fotolivros. **Ícônica**, 2015. Disponível <<https://url.gratis/wXurdR>> Acesso em 16 outubro 2021.

ERNST, Max. **Écritures**. Paris: Gallimard, 1970.

ESTEVES, Juan. Sertões Luz & Trevas, Bisilliat. 2019. Disponível <<https://url.gratis/j99PSU>> Acesso em 16 outubro 2021.

ETCHEVERRY, Carolina. Depois da Fotografia: uma Literatura fora de si, Natalia Brizuela. **História: debates e tendências**, n. 16, p. 497–500, 2016.

FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. **Revista USP**, n. 55, p. 143–151, 2002.

FARIAS, Priscila; QUEIROZ, João. **Visualizando signos**. São Paulo: Blucher, 2017.

FARIAS, Priscila; QUEIROZ, João. Images, diagrams, and metaphors: hypoicons in the context of Peirce's sixty-six fold classification of signs. **Semiotica**, n. 162 (¼), p. 287–308, 2006.

FERNANDES, Ana Luiza. **Quarenta Clics em Curitiba: análise das relações entre fotografia e haicai no fotolivro de Paulo Leminski e Jack Pires**. 157f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

FERNANDES, Ana Luiza. Clics de Curitiba pelo polaco louco. **O eixo e a Roda**, v. 30, n. 3, p. 38–58, 2021.

FERNANDES, Ana Luiza; QUEIROZ, João. Relação foto-poesia em fotolivros de literatura: uma análise do Quarenta clics em Curitiba. **Revista Estudos da Linguagem**, v. 27, n. 3, p. 1137–1166, 2019.

FERNANDES, Ana Luiza; QUEIROZ, João. O altersense do haicai. **Letras de hoje**, v. 53, n. 2, p. 297–305. 2018.

FERNANDES, Ana Luiza; QUEIROZ, João. Quarenta anos do Quarenta Clics em Curitiba, de Leminski & Pires. **Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 51, p. 206–220, 2017.

FERNANDES, Ana Luiza, VITÓRIO, Ana Paula; QUEIROZ, João. Quarenta Clics em Curitiba: Os haicais intermediáticos de Leminski e Pires. **Revista Ipotesi**, v. 19, n. 1, p. 14–27, 2015.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil, 1946-1998**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotos & libros: España 1905–1977**. Madrid: Reina Sofia, 2014.

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

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotografía pública, photography in print 1919–1939**. Madrid: Reina Sofia. 1999.

FERNÁNDEZ, Horacio; GIMENO, Eloi; URIARTE, Jon; MIDDEL, Cristina de. **Libro: Uun ensayo acerca del libro de fotografía y de su momento actual en España**. Barcelona: Fundación Foto Colectania, 2014.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Cultura multimidiática e interseção dos campos artísticos. **Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada**, n. 27, p. 28–38, 2017.

FISCH, Max. **Peirce, semeiotic and pragmatism: essays by Max Fisch**. Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

FLUSSER, Vilém. **A escrita – há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.

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

FONTANARI, Rodrigo. Marshall McLuhan e Roland Barthes diante da fotografia e do haikai. **Revista Entretextos**, v. 11, n. 2, p. 28–45, 2011.

FRANCHETTI, Paulo. O haikai no Brasil. **Alea: estudos neolatinos**, v. 10, n. 2, p. 256–269, 2008.

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

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko. **Haikai: antologia e história**. São Paulo: Unicamp, 2013.

FREITAS, Leopoldo. **Juízos Críticos: Juízos Críticos sobre Os Sertões**, 1904 [1902].

GALVÃO, Walnice. **Os Sertões Campanha Canudos: Edição Crítica e Organização Walnice Nogueira Galvão**. São Paulo: Ubu Editora / Edições Sesc São Paulo, 2016a.

GALVÃO, Walnice. **Variantes e Comentários Walnice Nogueira Galvão**. São Paulo: Ubu Editora / Edições Sesc São Paulo, 2016b.

GALVÃO, Walnice. **O Império de Belo Monte: Vida e Morte de Canudos**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

GALVÃO, Walnice. **Os Sertões: Edição Crítica de Walnice Nogueira Galvão**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GALVÃO, Walnice. **No Calor da Hora: a Guerra de Canudos nos jornais, 4ª expedição, 2ª edição**. São Paulo: Ática, 1977.

GALVÃO, Walnice; GALOTTI, Oswaldo. **Correspondência de Euclides da Cunha**. São Paulo: Edusp, 1997.

GIERTSBERG, Frits; SUERMONDT, Rik. **The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards**. New York: Aperture, 2012

GIORDANO, Alberto. Alan Pauls y la "literatura expandida". **Orbis Tertius**, n. 24, v. 29, s.p., 2019.

GHIRARD, Ana Luiza; RAJEWSKY, Irina; DINIZ, Thais. Intermediality and intermedial references: an introduction, **Revista Letras Raras**, v. 9, n. 3, p. 11–22, 2020.

GODFREY, Tony. **Conceptual art**. Londres: Phaidon Press. 1998.

GOGA, Hidekazu Masuda. **O haikai no Brasil**. Tradução: José Yamashiro. São Paulo. Oriente, 1988.

GRANGER, Gilles Gaston. **Méthodologie économique**. Paris: Presses universitaires de France, 1955.

GRONEMEYER, Jorge. El fotolibro. **Atlas: Revista de fotografía y imagen**, 2015. Disponível <<https://atlasiv.com/2015/05/08/el-fotolibro/>> Acesso em 16 outubro 2021.

GUTIÉRREZ, Rafael. Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea. **Revista Landa**, n. 3, p. 94–115, 2015.

GUTTILLA, Rodolfo. **Boa companhia: haicai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HACKING, Ian. **Representar e intervir**: tópicos introdutórios de filosofia da ciência natural. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

HACKING, Ian. **Ontologia histórica**. Vale do Rio dos Sinos: Editora Unisinos, 2009.

HACKING, Ian. **Múltipla personalidade e as ciências da memória**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2000.

HERVEY, Sándor. **Semiotic perspectives**. London: Allen & Unwin, 1982.

HICKS, Wilson. **Words and pictures: an introduction to photojournalism**. Nova Iorque: Harper & Brothers, 1952.

HIGGINS, Dick. **Horizons: the poetics and theory of the intermedia**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984.

HIGGINS, Dick. Intermídia. Tradução de Amir Brito Cadôr. In: **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**, Rona Editora: FALE/UFMG, 2012 [1966]. p. 41–50.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HOOKWAY, Christopher. **Truth rationality, and pragmatism: themes from Peirce**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

JACKSON, David. Entre o Banquete e a Devoração: A Paulicéia e o Texto Louco. In: WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (ed.). **Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico**. Frankfurt am Main: Vervuert, 1999. p. 267–276.

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

JAPPY, Antony. Iconicity, hypoiconicity. In: QUEIROZ, João; BERGMAN, Mats (eds.). **The commens encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies**. New Edition, 2014.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura como provocação**. Tradução de Teresa Cruz. Lisboa: Veja, 1993.

JOHANSEN, Jørgen Dines. **Dialogic semiosis**. Indiana: Indiana University Press, 1993.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

JÚNIOR, Araripe. Os Sertões (Campanha de Canudos por Euclides da Cunha). In: JÚNIOR, Araripe. **Juízos Críticos: Juízos Críticos sobre Os Sertões**, 1904. p. 33–71.

KANEOYA, Iochihiko. O haikai, haikai ou haiku. **Nipocultura**, 2008. Disponível <<http://www.nipocultura.com.br/?p=242>> Acesso em 16 outubro 2021.

KARASIK, Mikhail; MOROZOV, Alexei; SHOPKOV Alexander. **Great Stalinist photographic books**. Moscou: Kontakt-Kultura, 2007.

KARASIK, Mikhail. **The soviet photobook 1920-1941**. Berlin: Steidl, 2015.

KARG, Alexandra. Ed Ruscha's innovative approach to artist's books. **The Collector**, 2020. Disponível <<https://url.gratis/WZ9vya>> Acesso em 16 outubro 2021.

KIDDER, Daniel Parish; FLETCHER, James Cooley. **Brazil and the brazilians portrayed in historical and descriptive sketches**. Filadélfia: Childs & Peterson, 1857.

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas**. Tradução Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016 [2002].

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado (Sculpture in the Expanded Field). **Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, n. 1, v. 1, 1984.

LAMPERT, Letícia. Fotolivro ou livro de artista? Eis a questão. **Dobras Visuais**, 2015. Disponível <<https://goo.gl/uTXZzh>> Acesso em 16 outubro 2021.

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

LEMINSKI, Paulo. **Bashô**. São Paulo: Brasiliense, 1983a.

LEMINSKI, Paulo. **Caprichos e relaxos**. São Paulo: Brasiliense, 1983b.

LEMINSKI, Paulo. **Catatau: um romance-ideia**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LEMINSKI, Paulo. Diálogo. [Entrevista cedida a] Almir Feijó. In: LEMINSKI, Paulo. **Seleção e organização de Paulo Leminski**. Curitiba: UFPR, 1994. p. 9-32.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaaios e anseios crípticos**. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.

LEMINSKI, Paulo. Entrevista: Paulo Leminski. In: MILLARCH, Francisco (ed.). **Tabloide digital: 35 anos de jornalismo sob a ótica de Aramis Millarch**, 1982. Disponível <<https://url.gratis/5zPmQC>> Acesso em 16 outubro 2021.

LEMINSKI, Paulo. **La vie en close**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. **Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica**. São Paulo: Editora 34, 1999.

MACHADO, Arlindo **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MAFFEI, Giorgio. ¿Qué es un libro de artista? In: LAFUENTE, José Maria; MAFFEI, Giorgio; MADERUELO, Javier (eds.). **¿Qué es un libro de artista?** Santander: Ediciones La Bahía, 2014.

MARTONI, Alex. Texto, imagem e visualidade na literatura contemporânea brasileira. **Letras de hoje**, v. 55, n. 1, p. 39–50, 2020.

MAZZILLI, Bruna Sanjar. **O fotolivro como espaço de complexidade e potência para a fotografia documental**. 172f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MEIRELES, Mateus Guimarães. Cartografia materna: a experiência da forma enquanto discurso no livro-objeto. **METAgaphias: letra A de antiarte -ou- viva à vida**, v. 1 n. 2, p. 99–119, 2016.

MELERO, Pedro Fernandez. **Serie Palabra e Imagen**, editorial Lumen. Madrid: Real Sociedad Fotográfica, 2008.

MELO, Gladstone Chaves de Melo. **Gramática fundamental da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1970.

MENDES, Murilo. Nota liminar. In: LIMA, Jorge. **A Pintura em Pânico**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010 [1943], p. 36–37.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I**. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1979.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. **Revista Aletria**, n. 14, v. 2, p. 42–65, 2006.

MORITZ, Neumüller. Photobook phenomenon: an interview with Moritz Neumüller João Queiroz & Ana Luiza Fernandes. **MATLIT: Materialidades da Literatura**. (prelo).

MORITZ, Neumüller. Entrevista Moritz Neumüller. **Revista Gráfica**, 2017. Disponível <<https://graffica.info/fenomeno-fotolibro-moritz-neumuller/>> Acesso em 16 outubro 2021.

MORLEY, Simon. Introdução: palavras e imagens. Tradução Maria do Carmo de Freitas Veneroso. In: **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020. p. 169–182.

MUCELIN, Carlos Alberto; BELLINI, Luzia Marta. Semiótica, semiose e signo: análise sónica de uma imagem fotográfica com base em

tricotomias de C. S. Peirce. **Koan: Revista de Educação e Complexidade**, n. 1, 2013.

MÜLLER, Jürgen. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda Reichmann. In: **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p.75–95.

MÜLLER, Jürgen. Intermediality and media historiography in the digital era. **Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies**, n. 2, p. 15–38, 2010.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia § poesia: afinidades eletivas**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

NAKAEMA, Olivia Yumi. Haicais de Paulo Leminski: uma abordagem semiótica. **Caderno de Pesquisa Graduação de Letras USP**, v. 1, n. 1, p. 252–260, 2011.

NOVAIS, Carlos Augusto. **As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no Catatau, de Paulo Leminski**. 383f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

NOTT, Michael. **Photopoetry 1845-2015 a Critical History**. New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2018a.

NOTT, Michael. What is Photopoetry? **Photocaptionist**. 2018b. Disponível <<https://photocaptionist.com/what-is-photopoetry/>> Acesso em 16 outubro 2021.

NOTT, Michael. Ted Hughes's and Fay Godwin's Elmet: the remains of photography. **Word & Image**, v. 32, n. 3, p. 264–274, 2016.

NÖTH, Winfred. **Handbook of semiotics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

NÖTH, Winfred. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 2003.

OLINTO, Heidrun; SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Literatura e imagem**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

OLIVEIRA, João Sócrates. Há 20 anos, a restauração por processo fotográfico ótico. In: FRANCESCHI, Antonio Fernando (ed.). **Cadernos de Fotografia Brasileira**. Rio de Janeiro: IMS, 2002. p. 62–85.

OLIVEIRA, Franklin. **Euclides: A Espada e a Letra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

PANEK, Bernadette. O Livro de Artista e o Espaço da Arte. **Anais do Fórum de Pesquisa Científica em Arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná**, 2005. Disponível <<https://url.gratis/T3WA6C>> Acesso em 16 outubro 2021.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The photobook: a history**. vol 1. London: Phaidon 2004.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The photobook: a history**. vol 2. London: Phaidon, 2009.

PARR, Martin; BADGER, Gerry. **The photobook: a history**. vol 3. London: Phaidon, 2014.

PARR, Martin. **The chinese photobook: from the 1900s to the present**. New York: Aperture, 2015.

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

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

PEIRCE, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. París: Seuil, 1978.

PEIRCE, Charles Sanders. **The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings**. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1998. v. II. (The Peirce Edition Project). [EP2 seguido do número de página].

PEIRCE, Charles Sanders. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. HARTSHORNE, Charles; WEISS, Paul (eds.). Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935. v. I-VI. [CP seguido pelo número do volume e parágrafo].

PEIRCE, Charles Sanders. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. BURKS, Arthur (ed.). Cambridge: Harvard University Press, 1958. v. VII- VIII. [CP seguido pelo número do volume e parágrafo].

PEIRCE, Charles Sanders. **Annotated Catalogue the Papers of Charles S. Peirce**. ROBIN, Richard (ed.). Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1967. [MS seguido pelo número do manuscrito].

PÉNINOU, Georges. Física e metafísica da imagem publicitária. In: MENTZ, Cristina; DURAND, Jacques; PÉNINOU, Georges; MARIN, Louis. **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Em voz alta. In: LEMINSKI, Paulo. **Paulo Leminski: seleção e organização de Paulo Leminski**. Curitiba: Editora UFPR, 1994. p. 51–58.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Inútil poesia**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

PHILLPOT, Clive. **Booktrek: Selected Essays on Artist's Books (1972-2010)**. Zurique: JRP, 2013.

PHILLPOT, Clive. **Outside of a dog**. (Catálogo ampliado de exposição de mesmo nome), 2004 [2003].

PHILLPOT, Clive. Books, bookworks, book objects, artists' books. **Artforum**. New York: New York, v.XX, n. 9, 1982.

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

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. O Monstruoso Anfiteatro. **Estudos Literários**, p. 251–267, 1971 [1966].

QUEIROZ, João. Diagramas nos Sertões de Euclides da Cunha. **Colóquio**, v. 187, p. 112–124, 2014.

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

QUEIROZ, João. **Semiose segundo C. S. Peirce**. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2004.

RABELLO, Sylvio. **Euclides da Cunha**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p. 51–73.

RAJEWSKY, Irina. Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality. In: ELLESTRÖM, Lars. **Media Borders, Multimodality and Intermediality**. New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 51–68.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. **Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques** (Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies), n.6, p.13–64, 2005.

RANSDELL, Joseph. **Peircean semiotics**, 1983. (Unpublished manuscript).

REBELLO, Ilana Silva. Do signo ao texto, da língua ao discurso: de Saussure a Charaudeau. **Gragoatá**, v. 22, n. 44, p. 1103–1122, 2017.

REIS, Marcia Cristina; ALMEIDA, Carlos Cândido; FERNEDA, Edberto. Métodos de análise semiótica: possibilidades de aplicação na Ciência da Informação. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, v. 16, p. 1–30, 2020.

RODRIGUES, Rogério Rosa. Animatógrafo da guerra: Canudos e Contestado e a fotografia militar no Brasil. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 9, n. 2, p. 383–401, 2014.

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**, v. 5, p. 213–235, 2011.

RODRIGUES, Rogério Rosa. A Morte no front: representações da guerra na fotografia. **Anais Eletrônicos do VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**, p. 1–11, 2008.

RODRIGUES, Simone. **Jorge de Lima, Fotomontagista**, 2010. Disponível <<https://www.simonerodrigues.com.br/blank-18>> Acesso em 16 outubro 2021.

RODRIGUES, Violeta Virginia. Em foco a correlação. **Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, v. 16, p. 123–139, 2014.

ROCHA, Bruna Couto. **Contribuições de Roland Barthes para os estudos da comunicação**. 85f. Bacharelado em Comunicação – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ROTH, Andrew. **The open book: a history of the photographic book from 1878 to the present**. Gotemburgo: Hasselblad Center, 2004.

ROTH, Andrew. **The book of 101 books: seminal photographic books of the 20th century**. Springfield: Roth Horowitz, 2001.

RYUICHI, Kaneko; HEITING, Manfred. **The japanese photobook 1912–1990**. Berlin: Steidl, 2017.

SACCHETTIN, Priscila. **A pintura em pânico: fotomontagens de Jorge de Lima**. 235f. Tese (Doutorado) Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SANDMANN, Marcelo. Nalgum lugar entre o experimentalismo. **Revista Letras**, n. 52, p. 121–141, 1999.

SANTANA, José Carlos Barreto. Geologia e Metáforas Geológicas em Os Sertões. **Revista História Ciência Saúde - Manguinhos**, v. 5, p. 117–132, 1998.

SANTARELLI, Christiane Paula Godinho. **Processos de análise da imagem gráfica: um estudo comparativo da publicidade de moda**.

216f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SAVAN, David. **An introduction to C.S.Peirce's full system of semiotic**. Monograph Series of the Toronto Semiotic Circle: Victoria College, 1976.

SEBEEK, Thomas. **Contributions to the doctrine of signs**. Lanham, Md.: Univ. Press of America, 1976.

SEGOVIA, Juan. El fotolibro en España en los comienzos del siglo XXI: de la amenaza digital a la apreciación generalizada. **Fonseca, Journal of Communication**, n. 19, p. 69–86. 2019.

SENA, Jorge. Os Sertões e a epopéia no século 19. O Estado de São Paulo, **Suplemento Literário**, 1963.

SHAW, Tate. Strategic Linkage: Binding and Sequence in Photobooks. **Photobook Review**, 2012. Disponível <<https://url.gratis/PxBrud>> Acesso em 16 outubro 2021.

SHANNON, Elizabeth. The rise of the photobook in the twenty-first century. **North Street Review: Arts and Visual Culture**, v. 14, p. 55–62, 2010.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7letras. 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. **Léngua & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural**, n. 1, p. 20–34, 2002.

SCHWARTZ, Jorge. **Fervor das vanguardas, arte e literatura na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SCHWARTZ, Jorge. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo: diário ou ficção? In: ANDRADE, Oswald. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Globo, 2014, p. 37–58.

SILVA-FATH, Telma Cristina. Os primórdios da foto-reportagem: a cobertura fotográfica da guerra de Canudos na Bahia. **Periódicos Estácio**, 2016. Disponível <<https://url.gratis/tRXFKA>> Acesso em 16 outubro 2021.

SILVA, Rosimar Araújo. Cartografias urbanas: uma leitura da cidade em Manuel de Freitas e Paulo Leminski. In: ALVES, Ida; ANCHIETA, Marleide (eds.). **Grafias da cidade na poesia portuguesa contemporânea**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. p. 186–197.

SILVA, Rosimar Araújo. O espaço urbano em 40 clics: uma perspectiva poética. In: XIV Simpósio Nacional de Letras e Linguística / IV Simpósio Internacional de Letras e Linguística. Uberlândia: EDUFU, 2013. p. 1–10.

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

SUZUKI, Júlio César. Geografia e literatura: uma leitura da cidade na obra poética de Paulo Leminski. **Revista da ANPEGE**, v. 2, n. 2, p. 115–142, 2005.

SOUZA, Sandra Maria Ribeiro; SANTARELLI, Christiane Paula Godinho. Contribuições para uma história da análise da imagem no anúncio publicitário. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 31, n. 1, p. 133–156, 2008.

SOUZA, Sandra Maria Ribeiro; SANTARELLI, Christiane Paula Godinho. Publicidade visual: uma proposta de percurso analítico da imagem persuasiva. **Galáxia**, v. 12, p. 83–101, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo das letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SIMON, Maria Lúcia. Características da linguagem de Euclides da Cunha em Os Sertões. **Revista Philologus**, v. 23, p. 87–100, 2002.

SILVA BRITO, Mário. O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. In: ANDRADE, Oswald. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Globo, 2014, p. 9–17.

SILVA, Felipe Abreu. Análise da sequência e das possibilidades narrativas no fotolivro Illustrated People, de Thomas Mailaender. **Studium** 39. 2019.

Disponível <<https://www.studium.iar.unicamp.br/39/03/index.html>> Acesso em 16 outubro 2021.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

STJERNFELT, Frederik. **Diagrammatology: an investigation on the borderlines of phenomenology, ontology and semiotics**. New York / Heidelberg: Springer, 2007.

SHANNON, Elizabeth. The rise of the photobook in the twenty-first century. **North Street Review: Arts and Visual Culture**, v. 14, p. 55–62, 2010.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: SciELO-Editora da UFRGS, 2008a.

SILVEIRA, Paulo. **As existências da narrativa no livro de artista**. 321f. (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Instituto das Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008b.

SILVEIRA, Paulo. A faceta travestida do livro fotográfico. **Anpap: Comitê de História, Teoria, Crítica de Arte**. p. 490–506, 2015.

TAVARES, Débora Fernandes. **Grêmio Haikai Ipê: um desdobramento do haikai no Brasil**. 196f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

TORAL, André. Entre retratos e cadáveres: a fotografia na Guerra do Paraguai. **Revista Brasileira de História**, v. 19, n. 38, p. 283–310, 1999.

TRINDADE, Eneus. Semiótica e publicidade de alimentos: uma revisão teórica e aplicada. **Pensamento & Realidade**, v. 24 n. 2, p. 29–45, 2009.

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

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Na fronteira das linguagens: palavras e imagens em livros de artista. In: **Universo Butor**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.

VENTURA, Roberto. **Euclides da Cunha. Esboço biográfico.** CARVALHO, Mário César; SANTANA, José Carlos Barreto (eds.). Companhia das Letras. São Paulo, 2003.

VENTURA, Roberto. Os Sertões Passo a Passo. **Publifolha**, 2002. Disponível <<https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0112200212.htm>> Acesso em 16 outubro 2021.

VENTURA, Roberto. Visões do deserto: selva e sertão em Euclides da Cunha. **Revista História Ciência Saúde - Manguinhos**, n. 5, p. 133–147, 1998.

VARTANIAN, Ivan; KANEKO, Rayüichi. **Japanese Photobooks of the 1960s and' 70s.** Nova York: Aperture Publishing House, 2009.

VOS, ERIC. The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies. In: LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans; HEDLING, Erik (eds.). **Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media.** Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997.

WANDERLEY, Andréa. Pequeno perfil de Flávio de Barros. **Revista Brasileira**, 2015. Disponível <<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=3002>> Acesso em 16 outubro 2021.

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

WOLF, Werner. Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies. Tradução de Flávio Barbeitas. In: **A intermidialidade e os estudos interartes na arte contemporânea.** Santa Maria: Editora UFSM, 2020, p. 213–240.

WOLFF, Denise. The Accidental PhotoBook. **Aperture Books**. 2016. Disponível <<https://aperture.org/editorial/accidental-photobook/>> Acesso em 16 outubro 2021.

YATSKEVICH, Olga; LEDERMAN, Russet; CARSON, Matthew; LANG, Michael. **CLAP! Contemporary Latin American Photobooks 2000-2016.** Londres: 10x10 Photobooks, 2017.

ZANINI, Walter. **Rego Monteiro: artista e poeta, 1899/1970**. São Paulo: Empresa das Artes / Marigo Editora, 1997.

ZILLY, Berthold. A história encenada em Os Sertões de Euclides da Cunha. **Sala Preta**, n. 2, p. 193–205, 2002.

ZILLY, Berthold. Flávio de Barros, o ilustre cronista anônimo da Guerra de Canudos: as fotografias que Euclides da Cunha gostaria de ter tirado. **Revista História Ciência Saúde - Manguinhos**, n. 5, p. 316–317, 1998.

7.1

Fotolivros citados

ANDRADE, Oswald. **O perfeito cozinheiro das almas deste mundo**. São Paulo: Editora Ex Libris, 1987 [1918].

ATKINS, Anna. **Photographs of british algae: cyanotype impressions, 1843-1853**.

BISILLIAT, Maureen. **Sertões: Luz e Trevas**. São Paulo: Rhodia, 1982.

CARPENTIER, Alejo; GASPARINI, Paolo. **La ciudad de las columnas**. Barcelona: Lumen, Palabra e imagen, 1970.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões** 12.^a edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1933.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões** 3.^a edição. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1905. Disponível <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5351>> Acesso 16 outubro 2021.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões** 2.^a edição. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1903.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões** 1.^a edição. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1902.

DUCHAMP, Marcel. **The Green Box**, 1934.

ÉLUARD, Paul; RAY, Man. **Facile**. Paris: Editions G.L.M., 1935.

LEMINSKI, Paulo; PIRES, Jack. **Quarenta cliques em Curitiba**. Curitiba: Editora Etecetera, [1976] 1990.

LIMA, Jorge. **A Pintura em Pânico**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010 [1943].

LLOSA, Mario Vargas; MISERACHS, Xavier. **Los Cachorros**. Barcelona: Lumen, Palabra e imagen, 1967

RUSCHA, Ed. **Twenty-six Gasoline Stations**. Los Angeles: National Excelsior Press, 1963.

RUSCHA, Ed. **Every Building on the Sunset Strip**. Los Angeles: National Excelsior Press, 1966

RUSCHA, Ed. **Various Small Fires and Milk**. Los Angeles: National Excelsior Press, 1964.

RUSCHA, Ed. **Some Los Angeles Apartments**. Los Angeles: National Excelsior Press, 1965.

RUSCHA, Ed. **Thirtyfour Parking Lots**. Los Angeles: National Excelsior Press, 1967.

RUSCHA, Ed. **Nine Swimming Pools and a Broken Glass**. Los Angeles: National Excelsior Press, 1968.

RUSCHA, Ed. **Real Estate Opportunities**. Los Angeles: National Excelsior Press, 1970.

TALBOT, William Henry Fox. **The pencil of nature**. Talbotype Manufacturing Establishment in Reading, 1844-1846.

TALBOT, William Henry Fox. **Sun Pictures in Scotland**. Talbotype Manufacturing Establishment in Reading, 1845.