

RELAÇÃO PALAVRA-IMAGEM NO FOTOLIVRO DE LITERATURA

QUARENTA CLICS EM CURITIBA

Ana Luiza Fernandes (PUC-Rio)¹
João Queiroz (UFJF)²

Resumo: Como descrever de forma metodologicamente controlada “relações palavra-imagem” em casos de intermedialidade observados em fotolivros de literatura? O que faremos aqui é propor, de modo preliminar, uma ontologia relacional “palavra-imagem” derivada do modelo Peirceano de semiosis. Selecionamos, como estudo de caso, o fotolivro de literatura Quarenta Clics em Curitiba, de Paulo Leminski e Jack Pires, 1976. Quarenta Clics é um dos mais surpreendentes fotolivros de literatura brasileira, uma experiência intermediária e colaborativa sem precedentes em nossa história literária.

Palavras-chave: Fotolivro de literatura. Quarenta Clics em Curitiba. Intermidialidade. Relações intersemióticas.


Quarenta Clics em Curitiba



Reprodução de uma das pranchas de Quarenta Clics (LEMINSKI, PIRES, 1990).
Haikai: Ruas cheias de gente / Seis horas / Comida quente / Caçarolas.

¹ Doutoranda (bolsista modalidade GD – CNPq) no Departamento de Letras (Literatura, Cultura e Contemporaneidade) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: analuizadagama@gmail.com.

² Doutor em comunicação e semiótica e professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, MG, Brasil. Site: www.semiotics.pro.br E-mail: queirozj@gmail.com.



Quarenta Clics em Curitiba³ é um dos mais surpreendentes fotolivros da história da literatura brasileira. Resultado de experimentos que fizeram “parte de importantes inovações literárias do século XX” (SILVA, 2013, p.8), ele é considerado uma experiência intermediária sem precedentes. Trata-se de um fotolivro de quarenta fotos em preto e branco, de Jack Pires, “combinadas” a quarenta poemas de Paulo Leminski, dispostas em pranchas soltas de idênticas dimensões (FERNANDES et al., 2015, p.14). O fotolivro “recria” a procrastinação por Curitiba, ou o que pode ser interpretado como um deslocamento por acontecimentos triviais da cidade. As pranchas, tomadas conjuntamente, “iconizam” o deslocamento descentralizado pelas ruas da capital paranaense. Sua estrutura -- solta e sem vinco --, impede o leitor de qualquer tentativa de sequencialização da leitura, ou de sequências capazes de sugerir alguma narrativa. Quarenta Clics é um fenômeno semiótico em que ao menos dois sistemas de signos, poesia verbal e fotografia, são interpretados como estando em uma relação de “acoplamento”. Isto significa que, ao menos intuitivamente, poesia verbal e fotografia são interpretados, prancha a prancha, como estando em uma relação de “complementariedade”⁴, ao ponto de ambas não poderem ser abordadas como fenômenos independentes. Existem, neste ponto, questões que devem ser formuladas: como descrever tal relação (poesia verbal e fotografia)? Que aparato teórico, e analítico, deve ser utilizado para definir e descrever as relações poema-foto, caso a caso?

Ao observar poema e foto no mesmo “espaço de leitura”⁵, podemos naturalmente nos perguntar “como” estão relacionados tais sistemas ou processos. É uma suposição de que trata-se de uma operação distinta daquela encontrada quando signos de natureza idênticas, ou similares, são observados no mesmo espaço de leitura (poesia-poesia; foto-

³ Este fotolivro teve duas edições significativas. A primeira publicação, em 1976, teve uma tiragem de trezentos, raros, exemplares. A segunda, publicada em 1990, teve uma tiragem de três mil exemplares, segundo consta na apresentação do editor Garcez Mello.

⁴ A escolha dos termos conceituais “acoplamento” e “complementariedade” está relacionada à irreduzível relação estabelecida entre poema (P), fotografia (F) e o efeito causado no intérprete (I). Significa afirmar que a relação observada entre P-F (poesia verbal e fotografia) é triádica, porque é intérprete-dependente. Nossa investigação está comprometida com tal argumentação.

⁵ Por “espaço de leitura” queremos designar a(s) página(s) do livro em que estão impressos fotografia e poesia verbal.

foto). Podemos descrever tal relação como uma estrutura irreduzivelmente triádica (signo-objeto-interpretante), quando submetido a teoria do signo de C.S.Peirce? Em outros termos, um poema pode ser considerado signo, objeto ou interpretante de uma fotografia? Em nossa argumentação, o modelo triádico (signo-objeto-interpretante) Peirceano, fornece uma estrutura conceitual poderosa para descrição dos sistemas relacionados. A propriedade de “acoplamento” entre os sistemas resulta diretamente da relação irreduzivelmente triádica que observamos entre poema-foto-interpretante. Sua natureza, ou ontologia, depende dessa relação irreduzível.

Palavra-Imagem

Propomos um modelo preliminar para descrever as relações entre poesia verbal e fotografia⁶. O modelo baseia-se na divisão triádica (signo-objeto-interpretante), e nas classes fundamentais de signos (ícone, índice, símbolo)⁷. Esta divisão permite descrever a natureza de distintos processos semióticos, e o efeito que tais processos têm sobre os intérpretes. Para Peirce, a semiose (“ação do signo”) é um fenômeno irreduzivelmente triádico (relação indecomponível de três termos) que relaciona um signo (S) a seu objeto (O), para um interpretante (I), ou efeito sobre um intérprete – 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). Para explicar a variedade morfológica de signos que atuam sobre os intérpretes, Peirce sugeriu uma divisão bastante conhecida – ícones, índices, símbolos (QUEIROZ, 2004). Eles, aproximadamente, correspondem a relações de similaridade, de contigüidade física, e de lei que podem ser estabelecidas entre um signo e seu objeto (BERGMAN & QUEIROZ, 2014).

Ícones são signos que estão para seus objetos através de similaridade, sem consideração por qualquer conexão espaço-temporal que possam ter com objetos

⁶ Em trabalhos ulteriores devemos examinar, comparativa e sistematicamente, os resultados obtidos pela aplicação deste modelo com aqueles mais conhecidos no domínio dos estudos de intermedialidade (de Roland Barthes a Lars Ellestron, de Umberto Eco a Claus Cluver).

⁷ Para uma abordagem bastante detalhada do modelo de semiose, e das classes de signos, sugerimos uma consulta ao seguinte trabalho: Bergman & Queiroz, 2014.

existentes (CP 2.299). Se S é um signo de O em virtude de uma certa qualidade que S e O compartilham, então S é um ícone de O. Se S é um ícone de O, comunica, para I, uma qualidade de O. Mas se S é um signo de O em razão de “conexão física direta” com O, então ele é índice de O (CP 1.372). Neste caso, S é realmente determinado por O de tal modo que ambos devem existir como eventos. A noção de co-variação espaço-temporal é a propriedade mais mencionada dos processos indexicais. O símbolo, por sua vez, é um signo que está relacionado com seu objeto em virtude de uma lei ou norma. Símbolos são capazes de representar “coisas” que não precisam existir de fato, ou que existem mas não estão perceptualmente manifestas, que jamais existiram, ou, ainda, entidades que não podem sequer ser intuitivamente concebidas (“estranhos” objetos das lógicas não-clássicas, criaturas imaginárias, etc). 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).

Na figura 1, vemos um esquema gráfico simplificado da relação signo-objeto-interpretante.

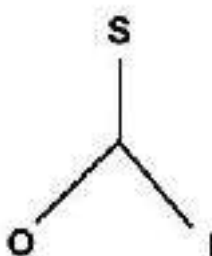


Figura 1 - Esquema gráfico simplificado da relação triádica signo-objeto-interpretante (S-O-I)

Para analisar o fotolivro, foram “fixadas” algumas relações. O poema (P) de Leminski é signo (S na tríade S-O-I) da foto (F) de Pires, que é seu objeto (O na tríade S-O-I). Baseado nesta relação (poema é signo do objeto que é a foto), pode-se dizer que P é ícone de F quando compartilha com F certas propriedades qualitativas⁸. Tais propriedades podem ser superficiais (imagéticas), estruturais (diagramáticas), e

⁸ Para uma caracterização detalhada do ícone, ver Ransdell, 1997.

interpretativas (metafóricas) (JAPPY, 2014; FARIAS & QUEIROZ, 2014). Ele também pode ser interpretado como um índice da foto. Isto acontece todas as vezes em que o poema “indica diretamente” a foto, ou quando poema e foto são interpretados como estando “correlacionados” espaço-temporalmente na prancha examinada. Finalmente, o poema também pode ser um símbolo da foto, quando ele é interpretado como representando a foto através de normas ou regras.

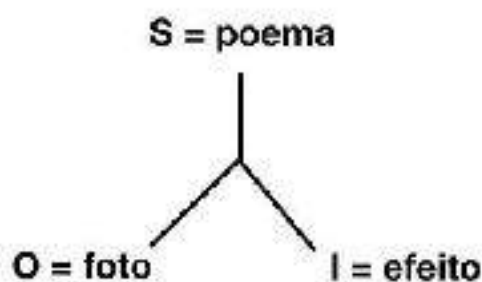


Figura 2 - Relação baseada no modelo (S-O-I): S equivale ao poema (P), O equivale a foto (F), e I é o efeito interpretativo

Deve-se esclarecer que a relação é analiticamente arbitrária. Neste caso, o objeto do poema é a foto, na prancha analisada; ou, mais simplesmente, o poema “está para” a foto, sob certos aspectos, de tal modo a produzir um efeito no intérprete, ou interpretante. Abaixo, o esquema S-O-I, com as substituições funcionais.

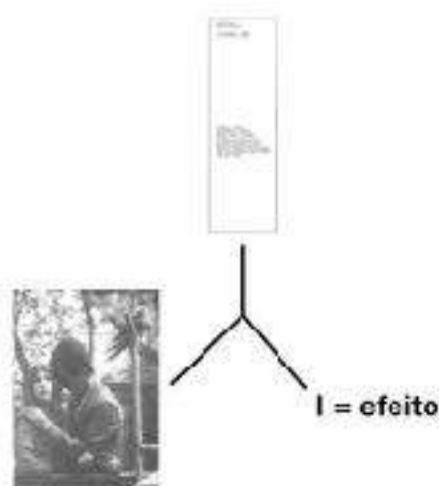


Figura 3 - Relação baseada na teoria do signo (S-O-I): o poema “está para” a foto de modo a produzir um efeito no intérprete, ou interpretante

As relações observadas nas pranchas, entre poema e fotografia, são decompostas de acordo com a tríade S-O-I, e com as classes fundamentais de signos. Também estamos atentos ao fato de que há, no fenômeno, relações “sobre” relações (superpostas e simultâneas). Notadamente, o poema (P) e a foto (F) são signos de objetos “externos”, em um sentido objetivo, ou signos que possuem objetos que não estão na prancha examinada (OP, ou objeto do poema e OF, ou objeto da foto) (ver Figura 4). O objeto externo do poema pode “corresponder”, por analogia, ao objeto externo da foto. Trata-se de uma relação “paralela” à relação P-F-I (Signo-Objeto-Interpretante). Neste caso, dizemos que seus objetos externos são análogos, não havendo qualquer “compartilhamento” de suas propriedades qualitativas (poema e foto). Simplificadamente, dizemos que ambos, poema (P) e foto (F), “estão para” (representam, designam, referem-se, etc) o “mesmo” objeto externo, ou classe de objetos externos (exemplos: sombras, frutas, tempo).

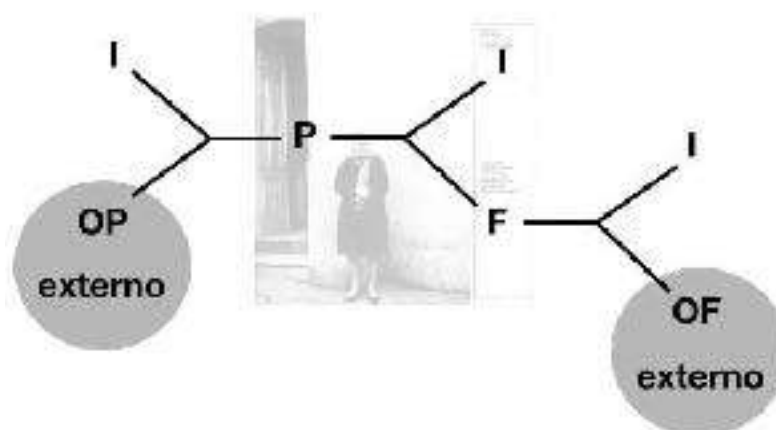


Figura 4 - Esquema das relações paralelas na prancha: o poema (P), signo da tríade P-F-I (S-O-I), possui um objeto (OP) “externo” à prancha. A foto (F), objeto da tríade P-F-I, possui um objeto (OF) “externo” à prancha. OF é objeto de F (foto), objeto da tríade P-F-I. OP e OF podem ser análogos.

Identificamos algumas relações: (i) relação entre poema e foto (P-F); (ii) relação entre o objeto do poema e o objeto da foto (OP-OF); (iii) relação entre o poema e objeto da foto (P-OF). Abaixo (Figuras 5, 6 e 7), destacamos graficamente o que estamos observando.

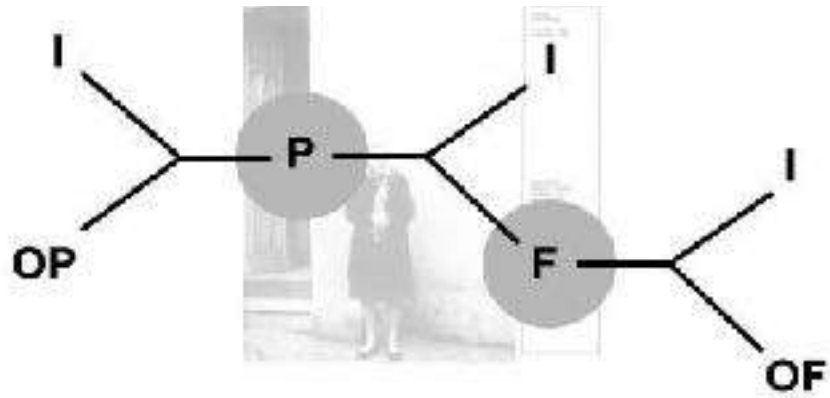


Figura 5 - Esquema de relações: Análise da relação do signo P (poema) com seu objeto F (foto).

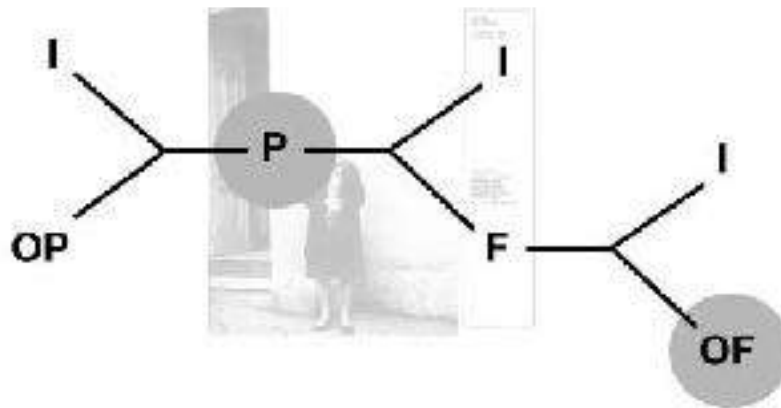


Figura 6 - Esquema de relações: Análise da relação do signo P (poema) com o objeto "externo" de F (OF).

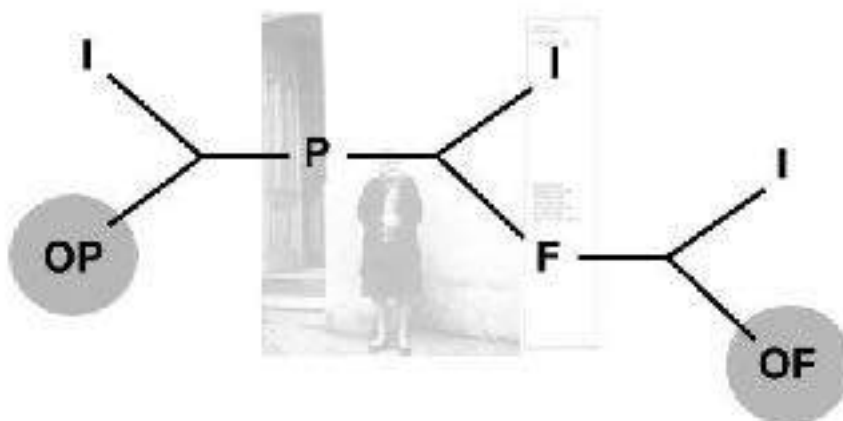


Figura 7 - Esquema de relações: Análise da relação do objeto "externo" do signo P (poema), OP, com o objeto "externo" de F (foto), OF.

Irredutível relação entre poesia verbal e foto

Como pode haver tanta afinidade entre uma velha forma da poesia japonesa e a mais jovem das artes? Os parentescos íntimos entre o haikai e a fotografia me intrigam, desde que, por voltas de 1965, comecei a me interessar por essa estrutura poética mínima que os japoneses praticam há, pelo menos, quatrocentos anos. A certeza desse parentesco me levou a realizar o *Quarenta Cliques 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 prontas. Em alguns casos, Pires fez fotos para haicais anteriores (LEMINSKI, 2012, p.139).

Há, na afirmação (acima) de Leminski, a definição de uma agenda preliminar de investigação. Se quarenta fotografias foram acopladas a quarenta haicais, como foram? Como afirma Barthes, “a forma de arte que permite conceber o haikai = [é] a Fotografia” (BARTHES 2005, p.144). Fontanari (2011, p.34), diante do noema barthesiano da fotografia, “isso foi” ou “isso existiu”, sugere sua semelhança com o haikai -- “A noção de “isso existiu” da fotografia converge também com a linguagem poética do haikai. É pura contingência”. O poeta haijin⁹, como argumenta Fontanari (2011, p.32), “elabora em um golpe de linguagem o instante, transformando uma experiência em linguagem poética. O fotógrafo captura um instante, ou mesmo, uma experiência e os aprisionam em forma de imagem fotográfica”.


No domínio das analogias entre poesia verbal e fotografia, podemos tratar de diversas relações: relações temáticas, entre objetos, propriedades estruturais (ritmo, rimas, paralelismos sintáticos e formais), e procedimentos. Se P é um ícone de F, então P é um análogo dele. F é objeto de P em uma relação icônica, ou hipoicônica e metafórica, quando o interpretante de F é um análogo (ícone) do interpretante de P. Se F é objeto de P porque possui propriedades estruturais análogas aquelas observadas em P, então P é um diagrama de F. Mas a analogia entre poema (P) e foto (F) também pode ser uma analogia entre os objetos do poema (OP) e os objetos da foto (OF). Poema e foto também podem ser análogos porque são análogas suas propriedades, ou podem ser análogos porque são análogos seus efeitos interpretativos. Em termos analíticos, há superposição entre estes “níveis de relação”. Trata-se de um problema sobre o próprio

⁹ Aquele que escreve haicais.

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

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. A preparação do Romance, v. I. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGMAN, Mats & QUEIROZ, João (orgs.) The COMMENS Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies: <<http://www.commens.org/encyclopedia>>, 2014.
- FARIAS, Priscila & QUEIROZ, João. On Peirce's Diagrammatic Models for Ten Classes of Signs. *Semiotica*, n.202, p.657-671, 2014.
- FREADMAN, Anne. The Classifications of Signs (II): 1903. In BERGMAN & QUEIROZ (eds.), *The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies*. New Edition, 2001.
- FERNANDES, Ana et al. Quarenta Clics em Curitiba: Os haicais intermediáticos de Leminski e Pires. *Revista Ipotesi*. v.19, n.1, p.14-27, 2015.
- FERNANDES, Ana & QUEIROZ, João. Quarenta anos do Quarenta Clics em Curitiba, de Leminski & Pires. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n.51, p. 206-220, 2017.
- FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros Latino-americanos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FRANCHETTI, Paulo & DOI, Elza Taeko. *Haikai - Antologia e História*. São Paulo: Unicamp, 2013.
- FONTANARI, Rodrigo. Marshall McLuhan e Roland Barthes diante da Fotografia e do Haicai. *Entretextos*, Londrina, v.11, n.2, p.28-45, 2011.
- JAPPY, Antony. Iconicity, Hypoiconicity. In BERGMAN & QUEIROZ (eds.), *The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies*. New Edition, 2014.



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

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

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

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

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

PEIRCE, Charles S. *New Elements of Mathematics by Charles S. Peirce*. Eisele, C. (Ed.). The Hague: Mouton. (NEM seguido pelo número da página), 1976.

QUEIROZ, João. *Semiose segundo C. S. Peirce*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2004.

RANSDELL, Joseph. *On Peirce's Conception of the Iconic Sign*. In RANSDELL (ed.). *Arisbe*. Disponível em <www.door.net/ARISBE/menu/library/aboutcsp/ransdell/ionic.htm>, 1997.