



## **Relação foto-poesia em fotolivros de literatura: uma análise do *Quarenta clics em Curitiba***

### ***Photo-poetry relation in photobooks of literature: an analysis of the Quarenta clics em Curitiba***

Ana Luiza Fernandes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro,  
Rio de Janeiro / Brasil  
analuizadagama@gmail.com

João Queiroz

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, Minas Gerais / Brasil  
queirozj@gmail.com

**Resumo:** Como descrever as relações entre foto e poesia em casos de intermedialidade observados em fotolivros de literatura? No fotolivro de literatura, o signo verbal parece estar vinculado à imagem fotográfica em uma interação bidirecional, criando um sistema acoplado que pode ser visto como um novo sistema. Influências mutuamente modulatórias e contínuas vinculam texto e fotografia. Mas é preciso definir a natureza de tais influências. De que tipo de interação estamos tratando? Neste artigo, propomos um modelo para descrever a relação “foto-poesia” derivado da teoria do signo de C. S. Peirce e apresentamos alguns resultados preliminares de análise do *Quarenta Clics em Curitiba* ([1976] 1990), um fotolivro de Paulo Leminski e Jack Pires. Em termos sumários, caracterizamos a relação foto-poesia no fotolivro de Leminski e Pires no interior da teoria de Peirce. A relação é decomposta entre os papéis funcionais ocupados pelo signo (poema) e pelo objeto (fotografia). A irredutibilidade triádica que caracteriza a semiose, segundo Peirce, é a principal propriedade aplicada à relação foto-poesia no fotolivro *Quarenta Clics em Curitiba*.

**Palavras-chave:** fotolivro de literatura; *Quarenta Clics em Curitiba*; intermedialidade; C. S. Peirce.

**Abstract:** How to describe “photo-poetry” relationship in cases of intermediality observed in photobooks of literature? In photobooks of literature, the verbal sign seems to be linked to the photographic image in a bidirectional interaction, creating a coupled system that can be seen as a new system. Mutually modulatory and continuous influences link verbal text and photography. But the nature of such influences should be defined. What kind of interaction are we dealing with? In this article, we propose a model to describe the relationship “photo-poetry” derived from C. S. Peirce’s theory of the sign and we present some preliminary results of analysis of the *Quarenta Clics em Curitiba* ([1976] 1990), by Paulo Leminski and Jack Pires. Our main focus is not the work itself, but the methodology used to describe the relationship between the coupled systems. Summarizing, we characterize photo-poetry relationship in the book of Leminski and Pires within Peirce’s theory. This relation is decomposed between the functional roles occupied by sign (poem) and object (photograph). The triadic irreducibility that characterizes semiosis, according to Peirce, is the main property applied to the relation photo-poetry in the photobook *Quarenta Clics em Curitiba*.

**Keywords:** photobooks of literature, *Quarenta Clics em Curitiba*; intermediality; C. S. Peirce.

Recebido em 09 de agosto de 2018

Aceito em 21 de novembro de 2018

## 1 Quarenta Clics em Curitiba

Quarenta fotos em preto e branco de Jack Pires são combinadas a quarenta poemas de Paulo Leminski, dispostas em pranchas<sup>1</sup> soltas de dimensões idênticas. Essa é a composição de *Quarenta Clics em Curitiba*,<sup>2</sup> considerado um dos mais surpreendentes fotolivros da história da literatura brasileira, um experimento intermediático e colaborativo sem precedentes. Mais do que uma compilação de imagens fotográficas e poemas breves, sua organização é caracterizada pela combinação de diversos sistemas semióticos. O texto verbal, o design gráfico, a tipografia, a distribuição sintática-visual de todos os componentes impressos, tudo

---

<sup>1</sup> O termo “prancha” aparece no texto de apresentação da obra, *Quarenta Clics em Curitiba*, escrito pelo editor Garcez Mello.

<sup>2</sup> Este fotolivro teve duas edições. A primeira, de 1976, teve uma tiragem de trezentos exemplares. A segunda, publicada em 1990, teve uma tiragem de três mil exemplares, segundo o editor Garcez Mello.

é decisivo na concepção do fotolivro. Sua estrutura sem vinco e sem numeração impede o leitor de qualquer tentativa de ordenação da leitura, ou de seqüências capazes de sugerir qualquer forma linear de narrativa. Suas pranchas, tomadas conjuntamente, *iconizam* o deslocamento descentralizado pelas ruas da capital paranaense. O fotolivro é um ícone da procrastinação por Curitiba, ou o que pode ser interpretado como um deslocamento por acontecimentos triviais da cidade. Mas nossa principal questão aqui é *como* fotografia e poesia estão relacionadas no fotolivro. O que significa afirmar que quarenta fotos em preto e branco de Pires são *combinadas* a quarenta poemas de Leminski?

FIGURA 1 – Reprodução de uma das pranchas de *Quarenta Cliques em Curitiba* (LEMINSKI; PIRES, [1976] 1990) Haikai: Ruas cheias de gente / Seis horas / Comida quente / Caçarolas.



*Quarenta Cliques* é um fenômeno semiótico em que ao menos dois sistemas de signos, poesia verbal e fotografia, são interpretados

como estando combinados, um fenômeno que poderíamos chamar de “acoplamento”. Isto significa que poesia verbal e fotografia são interpretados, prancha a prancha, como estando em uma relação de “complementariedade”, ao ponto de não poderem ser abordados como independentes. É claro que os termos “combinação”, “acoplamento”, “complementariedade”, devem estar comprometidos com teorias e modelos, caso contrário são apenas metáforas epistêmicas mais ou menos interessantes. Nós submetemos as noções de combinação e acoplamento à regulação de um modelo teórico. Em nossa abordagem, o modelo triádico peirceano<sup>3</sup> de *semiose* (ação do signo) fornece uma estrutura para descrição dos sistemas combinados no fotolivro. A propriedade de “acoplamento” entre foto e poesia resulta da 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. Por décadas, tentativas em diferentes áreas (Literatura Comparada, Estudos Interartes, Estudos de Intermidialidade) foram feitas para definir e classificar o fenômeno de combinação entre sistemas e mídias. Vamos rever rapidamente algumas delas.

## 2 Intermidialidade em *Quarenta Cliques*

Intermidialidade é, segundo Clüver, “um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’. Como conceito, ‘intermidialidade’ implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias” (CLÜVER, 2007, p. 9). Sumariamente, intermidialidade é um termo que define fenômenos em que duas ou mais mídias/artes se relacionam, um termo “capaz de designar qualquer fenômeno envolvendo mais de uma mídia” (WOLF, 1999, p. 40-41), portanto, toda relação entre mídias/artes (MOSER, 2006). É um fenômeno ubíquo, com grande variação morfológica, e sobre o qual pesquisadores encontram aspectos ou atributos comuns.

---

<sup>3</sup> A obra de Peirce é citada como CP (seguido pelo número do volume e parágrafo), *The Collected Papers of Charles S. Peirce*; EP (seguido pelo número do volume e página), *The Essential Peirce*; W (seguido pelo número do volume e página), *Writings of Charles S. Peirce*; MS (seguido pelo número do manuscrito), *Annotated Catalogue of the Papers Of Charles S. Peirce*.

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 intermidialidade em um sentido amplo. Em termos gerais, e segundo tal consenso, intermidialidade é, em primeiro lugar, um termo flexível e genérico. (RAJEWSKY, 2012, p. 52).

De acordo com Müller (2012), baseado na compilação elaborada por Helbig<sup>4</sup> (1998), os estudos de intermidialidade incluem ao menos três formas possíveis de relação: relações entre mídias em geral (denominadas relações intermediáticas), transposições de uma mídia para outra (transposições intermediáticas ou intersemióticas) e união (ou fusão) de mídias. Rajewsky (2005, p.51), baseada nesta classificação, propõe outra lista de categorias: combinação de mídias, referências intermediáticas e transposição midiática (RAJEWSKY, 2012, p. 48-49) (Tabela 1).

TABELA 1 – Categorias intermediáticas e características distintivas (RAJEWSKY, 2012, p. 48-49)

Categorias	Características
<b>Combinação de mídias</b>	Determinada pela “constelação midiática”; resultado ou próprio processo de combinação de ao menos duas mídias convencionalmente distintas ou formas midiáticas de articulação.
<b>Referências intermediáticas</b>	O produto midiático usa os meios específicos, tanto para se referir a um trabalho individual produzido em outra mídia, quanto para se referir a uma sub-mídia específica. Ao invés de combinar diferentes mídias, o produto midiático tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, convencionalmente distinta através do uso de seus próprios meios (mídia-específicos). Nesta categoria há somente a possibilidade de imitação e evocação.
<b>Ttransposição intermediática</b>	Processo “genético” de transformação de um texto composto em uma mídia em outra mídia, de acordo com as possibilidades materiais e as convenções dessa nova mídia.

<sup>4</sup> Obra organizada por Helbig: *Intermedialidade: teoria e prática de uma área de estudos interdisciplinares*. Título original em alemão, *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*.

Segundo tais definições (Tabela 1), o fotolivro que examinamos, de Leminski e Pires, pode ser classificado como um caso de (i) *combinação de mídias*, porque é resultado da combinação de ao menos duas mídias convencionalmente distintas, poesia verbal e fotografia. Ele não pode ser classificado como um caso de (ii) *transposição midiática*, já que o processo não é de “transformação” de uma mídia em outra, nem de (iii) *referência intermidiática*, porque o fotolivro não evoca ou imita elementos de outra mídia. Ele submete-se somente à categoria *combinação de mídias* que, nas análises de Clüver (CLÜVER, 2006, p. 19-20), recebe três subtipos classificatórios (Tabela 2).

TABELA 2 – Combinação de Mídias e subtipos (CLÜVER, 2006, p. 19-20)

Subtipos de Combinação de Mídias	Características
<b>Multimídias</b>	Sistemas separáveis e separadamente coerentes compostos em diferentes mídias.
<b>Mixmídias</b>	Signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto.
<b>Intermídias / Intersemióticos</b>	Dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de forma tal que os aspectos visuais e/ou verbais, musicais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis.

*Quarenta Clics*, de acordo com a categorização em subtipos proposta por Clüver, satisfaz duas das três classes de configurações. Porque há ao menos duas mídias relacionadas, o fotolivro pode ser caracterizado como um caso de (i) *multimídia*, já que poesia verbal e fotografia são “coerentes”<sup>5</sup> quando interpretados isoladamente, e (ii) *mixmídia*, porque as mídias perdem “coerência” quando interpretadas separadamente. Ele não pode ser considerado um caso de (iii) *intermídia*, uma vez que foto e poesia verbal são mídias distintas que podem ser abordadas separadamente.

<sup>5</sup> O leitor deve atentar para um problema metodológico que não vamos enfrentar diretamente neste trabalho - definição de “coerência” da interpretação. Para acessar uma discussão mais extensa sobre este problema, ver Clüver (2006, 2011).

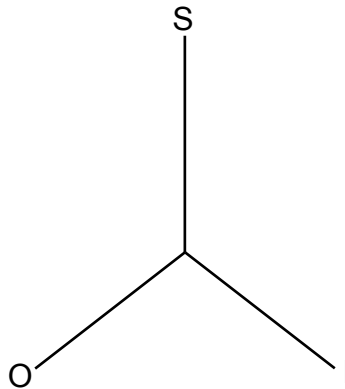
Essas categorias permitem descrever e classificar a variada morfologia observada, estabelecendo comparações entre fenômenos distintos e correlatos. Mas elas não respondem a uma questão fundamental: *como* explicar a relação entre sistemas reconhecidos como distintos? A proliferação de termos, modelos e métodos é notável. Para Rajewsky, o “debate sobre intermedialidade caracteriza-se pelo uso de uma grande variedade de abordagens, abarcando uma extensa rede de temas e perspectivas analíticas” (RAJEWSKY, 2012, p. 51). Vamos tratar do problema da relação entre foto e poesia, em fotolivros de literatura, no interior da teoria do signo de Peirce, de acordo com a principal propriedade que caracteriza seu modelo da semiose – a irreduzibilidade triádica da relação signo-objeto-interpretante. Há, por trás desta ideia, uma importante suposição – termos como “interação”, “inter-relação”, “combinação”, “fusão”, “acoplamento”, entre outros, devem estar submetidos à regulação de um modelo, ou de uma teoria. É quase certo que a “extensa rede de temas e perspectivas analíticas”, a que se refere Rajewsky (acima), não tenha se dedicado a isso. Para Elleström (2010, p. 13), as noções de intermedialidade e multimodalidade são raramente relacionadas umas às outras e “raramente existem referências cruzadas entre os dois campos de pesquisa de estudos intermediáticos e multimodais. Além disso, está longe de ser claro como os termos *intermedial*, *multimodal*, *intermodal* e *multimedial* estão relacionados”. Só uma abordagem metateórica é capaz disso. Mas nosso propósito aqui é mais modesto. Usamos algumas noções fundamentais da semiótica de Peirce para definir com certa precisão as noções de “combinação”, “acoplamento”, e derivados.

### **3 Relação poesia-fotografia: modelo triádico de Peirce**

Peirce definiu a semiótica como uma espécie de lógica, uma ciência da natureza essencial e fundamental de todas as variedades concebíveis de processos semióticos (*semiosis*) (FARIAS; QUEIROZ, 2017; ATKIN, 2016, 2006; QUEIROZ, 2004). A semiótica fornece (i) um modelo geral da semiose (FISCH, 1986, p. 321) e (ii) uma lista de variedades fundamentais de signos baseada em uma teoria de categorias lógicas (FREADMAN, 2001). 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 o efeito em 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, p. 81; CP 5.484, EP2, p. 171). Com frequência, Peirce usa as noções de “determinação” e “especialização” 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”. Sobre a propriedade de irredutibilidade triádica: “por semiose, eu quero dizer [...] uma ação, ou influência, que é, ou envolve, a cooperação de três sujeitos, tais como um signo, seu objeto, e seu interpretante, esta influência tri-relativa não podendo, de modo algum, ser resolvida em termos de ações entre pares” (CP 5.484).<sup>6</sup> Na figura abaixo (Figura 2), vemos o esquema gráfico simplificado da relação irredutível S-O-I, signo-objeto-interpretante:

FIGURA 2 – Esquema gráfico da relação irredutivelmente triádica signo-objeto-interpretante (S-O-I).



<sup>6</sup> 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 posteriormente a propriedade de irredutibilidade lógica pode ser verificada em um domínio dos signos.



Notem que trata-se de uma tríade, não de um triângulo. Esta diferença é relevante uma vez que na tríade os três termos estão irreduzivelmente relacionados, enquanto num triângulo dois vértices estão ligados independentemente do terceiro (MERRELL, 1997). Um signo também é definido por Peirce como

um Meio para a comunicação de uma Forma. Como um meio, o signo está essencialmente em uma relação triádica, com seu objeto que o determina, e com seu interpretante que ele determina. [...] Aquilo que é comunicado do objeto através do signo para o interpretante é uma Forma; significa dizer, não é nada como um existente, mas é um poder, o fato de que alguma coisa aconteceria sob certas condições (EP2, p. 544, n. 22).

“Forma” tem a natureza de um “predicado” (EP 2.544), de um “hábito”, ou de uma “proposição condicional” afirmando que certas coisas aconteceriam, ou deveriam acontecer, sob certas circunstâncias (EP 2.388; ATÃ; QUEIROZ, 2016). Há, nessa tese, uma importante pressuposição metafísica, embora ela seja formalmente independente de qualquer tese metafísica: realidade das tendências e disposições. A Forma comunicada do objeto para o intérprete através do signo não é uma “coisa”, mas uma “regra de ação” (CP 5.397; CP 2.643), uma “disposição” (CP 5.495; CP 2.170), ou um “potencial real” (EP 2.388).

Outra consequência da noção de semiose (ação do signo) como um “hábito” comunicado do objeto para o interpretante através da mediação do signo é que ela nos permite conceber “significado”, “significação”, em uma moldura processista, ou processualista, não-substancialista (QUEIROZ; EL-HANI, 2006). Outra importante propriedade é que S, O e I não são definidos por quaisquer atributos intrínsecos. Suas ontologias dependem dos papéis funcionais que ocupam na tríade. Se a ação do signo é um processo triádico-dependente, no sentido de conectar irreduzivelmente S, O, e I, o papel funcional de S só pode ser identificado numa relação de mediação que estabelece entre O e I. E não podemos inferir os papéis de S, O e I de quaisquer relações diádicas (S-I, S-O, ou I-O).

Nosso argumento aqui pode ser assim sumariado: qualquer descrição ou explicação sobre as relações entre poesia verbal e fotografia, no fotolivro, deve basear-se neste modelo (S-O-I), e nas classes fundamentais de signos (ícone, índice, símbolo), e suas subdivisões.

O modelo e as classes são usados para descrever a natureza da relação irredutível foto-poesia e seus efeitos (interpretantes). Para analisar o fotolivro, “fixamos” algumas relações e estabelecemos certas correspondências entre seus *correlatos*, que são os termos relacionais. O poema (P) de Paulo Leminski é o signo (S na tríade S-O-I) da fotografia (F) de Jack Pires, que é seu objeto (O na tríade S-O-I). Abaixo, o modelo gráfico das relações e o esquema S-O-I através das substituições funcionais (Figuras 3 e 4).

FIGURA 3 – Esquema S-O-I no qual S (signo) equivale ao poema, O (objeto) à fotografia e I ao interpretante, ou efeito interpretativo

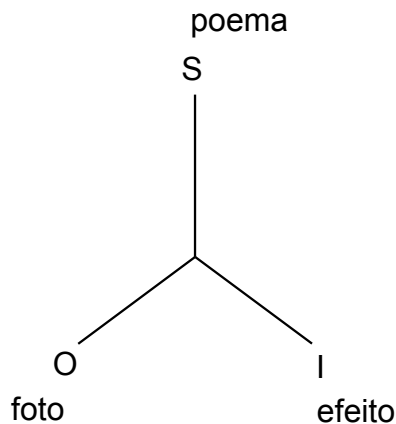
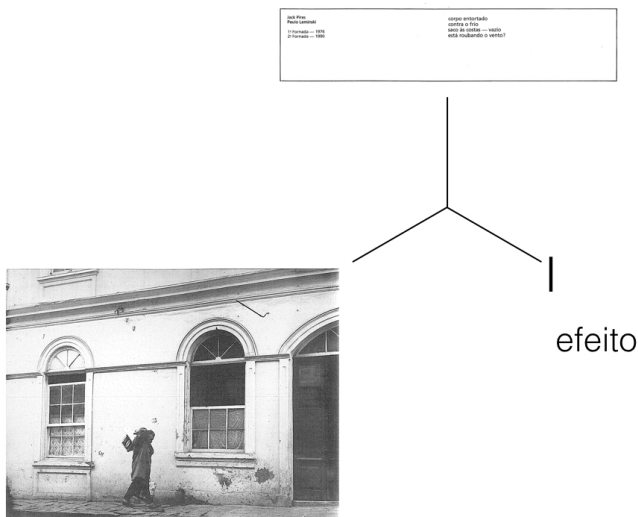


FIGURA 4 – Esquema das substituições funcionais: O poema (S) “está para” a foto (O na tríade S-O-I) de modo a produzir um efeito no intérprete, ou interpretante (I)



Mais detalhadamente, a relação S-O-I, aplicada aos componentes observados (poema-foto-interpretante), é analiticamente arbitrária. O “hábito”, ou regra de ação, comunicado da foto, que é o objeto na tríade S-O-I, para o intérprete, através do poema, que é o signo na tríade S-O-I, assegura a irredutibilidade triádica da relação. A principal questão, neste ponto da análise, é *o que* (e *como*) é comunicado do objeto, através do poema, para o intérprete. Para explicar a variedade morfológica de relações S-O da relação S-O-I, Peirce sugeriu uma divisão bastante conhecida – ícones (signos de analogia), índices (signos de reação) e símbolos (signos convencionais). Eles, aproximadamente, 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 irredutivelmente relacionados através dessa divisão?

#### 4 Ícones (e hipoícones), índices e símbolos

Ícones são signos que estão para seus objetos através de alguma similaridade (CP 2.276), sem consideração por qualquer conexão espaço-temporal que possam ter com objetos existentes (CP 2.299; RANSDELL,

1986; ATÃ; QUEIROZ, 2013). Na definição de 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). Em termos esquemáticos, se S é signo de O em virtude de uma qualidade que S e O compartilham (CP 2.248), então S é ícone de O. Se S é ícone de O, ele é uma qualidade que é um signo de O (CP 2.276). S e O constituem, nesse caso, uma identidade em algum aspecto. Muitos exemplos são mencionados por Peirce – imagens, diagramas e grafos, metáforas, analogias (ver CP 2.279, CP 4.513, EP 2, p. 306).

A subdivisão dos ícones<sup>7</sup> particularmente nos interessa. Em 1903, Peirce fez uma importante distinção entre ícones puros, e signos icônicos, ou hipoícones, e introduziu uma divisão em imagens, diagramas e metáforas (JAPPY, 2014; FARIAS; QUEIROZ, 2006). No primeiro caso, são relacionadas “qualidades superficiais”, de modo que representam qualidades simples, por exemplo, certa propriedade de reflectância visual dos materiais observados, ou uma certa tensão de superfície observada em certos materiais. Uma qualidade superficial ou simples pode ser definida “como algo que pode ser observado como uma unidade” (SAVAN, 1987-1988, p. 11), sem partes constituintes. Uma imagem é um ícone que está diretamente relacionado ao material de que é feito seu objeto. Se aquilo que é comunicado do objeto para o interpretante é uma propriedade superficial compartilhada entre signo e objeto, estamos observando uma imagem. As imagens são qualidades indecomponíveis compartilhadas por S e O, para I.

O segundo caso está relacionado a operações com “diagramas”. Diagramas são a principal forma de representar relações (JOHANSEN, 1993). O diagrama representa, através das relações entre suas partes, as relações que constituem as partes relacionadas do objeto que o signo representa. O objeto do diagrama, portanto, é sempre uma relação. As partes relacionadas do diagrama representam as relações que constituem o objeto representado. Diferente da imagem que relaciona qualidades, o diagrama é um arranjo de partes relacionadas, e seu objeto só pode ser uma relação análoga. Em resumo, um diagrama comunica uma relação, ou uma estrutura relacional. Se as relações que observamos no signo são análogas àquelas observadas nos objetos, interpretamos um diagrama.

---

<sup>7</sup> Para uma caracterização detalhada do ícone, ver Ransdell (1997).

No terceiro caso, os signos representam relações entre efeitos interpretativos. São análogos os efeitos produzidos por dois ou mais signos ou representações relacionados (CP 2.277). Diferente dos diagramas e das imagens, nas metáforas as relações de analogia são exercidas entre os efeitos interpretativos. As metáforas comunicam uma comparação indireta, que são efeitos interpretativos análogos. 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, que deve ser seu efeito interpretativo. Se um signo é um diagrama porque seu objeto é análogo ao seu arranjo estrutural (relações parte-parte, parte-todo), um signo é uma metáfora porque seu objeto é análogo aos efeitos interpretativos produzidos por ele.

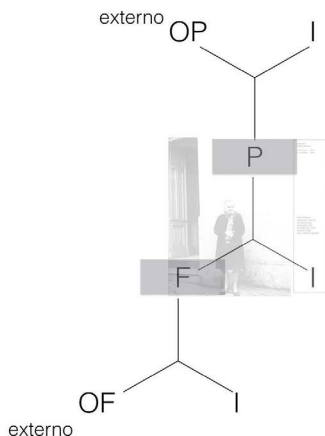
Além das relações icônicas, o signo (S) pode relacionar-se com seu objeto (O) em razão de “conexão física direta”, que é um índice (CP 1.372). Nesse caso, S é realmente determinado por O de tal modo que ambos devem existir como eventos. A noção de co-variação espaço-temporal é a propriedade mais mencionada dos processos indexicais. Finalmente, S pode ser um símbolo de O, através de normas, regras, ou convenções. O símbolo é um signo que está relacionado ao seu objeto em virtude de uma lei. Símbolos são capazes de representar “coisas” que não precisam existir de fato, ou que existem mas que 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).

## **5 Irredutibilidade triádica das relações foto-poesia**

Em nosso argumento, tais classes podem ser consideradas necessárias e suficientes para descrever as relações entre foto e poesia, no fotolivro de literatura. Mas 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 pranchas do *Quarenta Clics*. Destacamos duas dessas relações. O poema e a foto são signos de objetos “externos”, ou signos

que possuem objetos que não estão na prancha – OP (objeto externo do poema) e OF (objeto externo da foto). O poema, que é signo na tríade principal P-F-I, é 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 com a fotografia que aparece na prancha do fotolivro (P-F-I); e na segunda, em que é também um signo, e possui um objeto que encontra-se fora da prancha, seu objeto externo (P-OP-I). Da mesma forma, a fotografia, que comporta-se como objeto na tríade principal P-F-I, em outra relação, é signo desta tríade, F-OF-I. Abaixo, na Figura 5, representamos estas três relações e destacamos os objetos externos do poema e da foto. As três relações triádicas representadas são: a central (P-F-I), que chamamos de principal, relaciona o poema (P), a foto (F) e o intérprete (I). A tríade inferior (F-OF-I), relaciona a foto (F), que é o objeto da tríade principal, com outro objeto (OF) “externo” à prancha (canto inferior esquerdo na figura). A tríade superior (P-OP-I) relaciona o poema (P), que é o signo da tríade principal, com outro objeto (OP) “externo” à prancha (canto superior esquerdo na figura). A foto comporta-se como objeto e signo de relações distintas; e o poema comporta-se como signo de duas relações distintas.

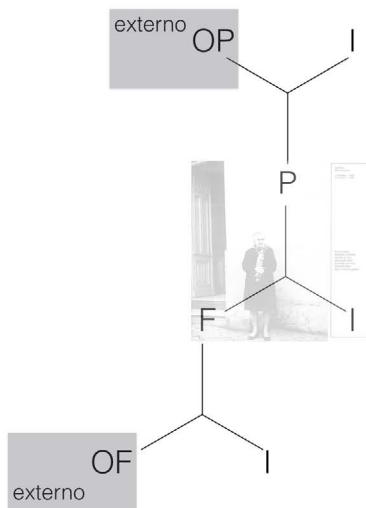
FIGURA 5 – Três relações triádicas



Há, além da relação entre os objetos externos de poema e foto (OP e OF), outras duas importantes relações: (i) a relação entre poema e fotografia (signo e objeto da tríade principal, P e F) (Figura 6), (ii) e a

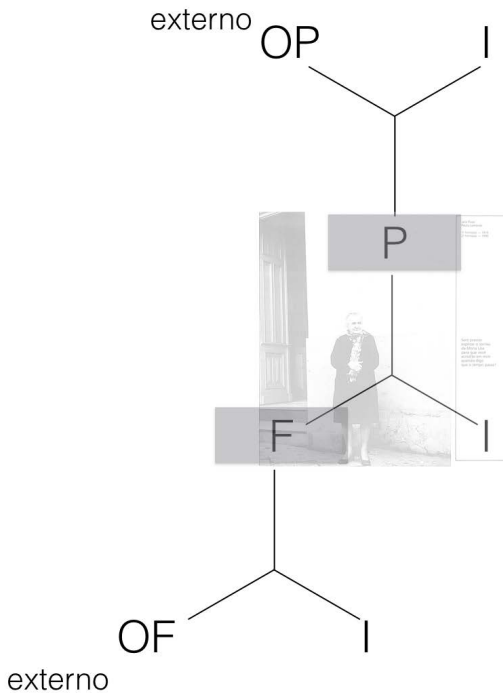
relação entre o poema e o objeto da foto (signo da tríade principal com o objeto externo da tríade inferior, P e OF) (Figura 7).

FIGURA 6 – Relação P-F: relação do poema (signo da tríade P-F-I), com a foto (objeto da tríade P-F-I).



Na relação descrita acima (Figura 6), destacam-se dois componentes, poema e foto, e a relação entre o poema (signo P) e a foto (objeto F). Abaixo (Figura 7), destaca-se a relação entre o poema, impresso na prancha, e o objeto da fotografia (OF), fora dela. Neste caso, observa-se um componente destacado da prancha, poema (P), e outro componente externo à prancha, que é a própria cena real fotografada.

FIGURA 7 – Relação P-OF: relação do poema (signo da tríade P-F-I) com o objeto “externo” da fotografia (objeto da tríade F-OF-I).



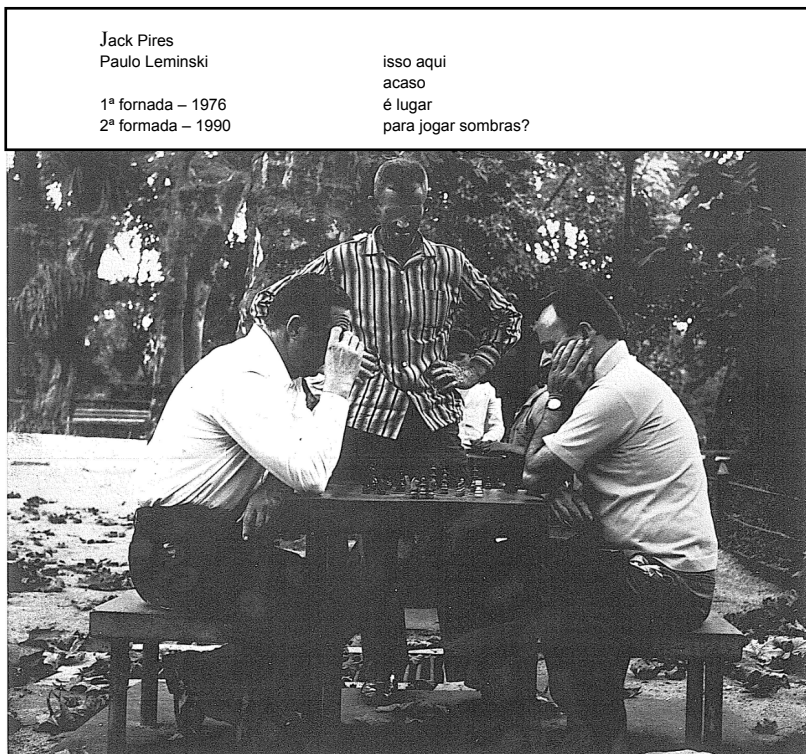
Se o poema é signo da foto porque possui propriedades estruturais análogas àquelas observadas na foto, então o poema (S) é um diagrama da foto (O). Neste caso, o poema comunica para o intérprete propriedades estruturais observadas na foto. Tais propriedades, compartilhadas entre foto (O) e poema (S), podem incluir diversas formas de paralelismos formais (e.g. padrões rítmicos, rimas, paralelismos sintáticos visuais e verbais).

No fotolivre, o objeto “externo” do poema (signo da tríade P-F-I) e o objeto “externo” da foto (objeto da tríade P-F-I) podem ser o “mesmo” objeto. Dizemos que os objetos externos OP e OF são “coincidentes”, como aparece em diversas pranchas analisadas do *Quarenta Clics* (Figuras 8, 9, 10 e 11). Nestes casos, os objetos externos (OP e OF) coincidem, sem “compartilhamento” das propriedades qualitativas entre poema e foto. Ambos, poema (signo da tríade principal) e foto (objeto



da tríade principal), “estão para” (representam, designam, indicam) o “mesmo” objeto externo, ou classe de objetos externos (sombras, frutas, tempo, etc) (Figuras 8 e 11). Nesses casos, o poema comporta-se como índice da foto, para o intérprete.

FIGURA 8 – Reprodução de uma das pranchas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, PIRES, [1976] 1990) Haikai: isso aqui / acaso / é lugar / para jogar sombras?



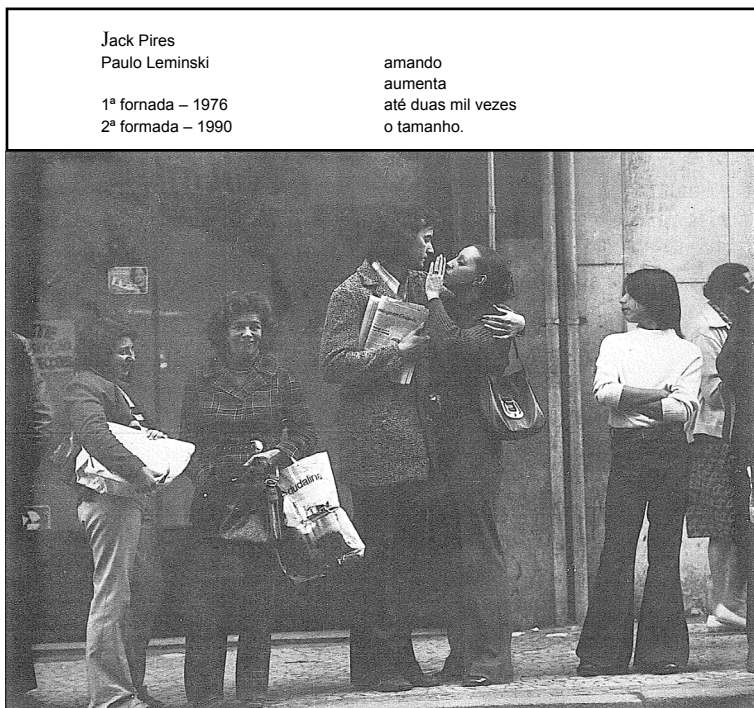
Na prancha acima (Figura 8), o poema (signo da foto na tríade principal) “isso aqui / acaso / é lugar / para jogar sombras?” possui um objeto externo (OP), fora da prancha, pertencente a outra relação triádica (P-OP-I). É um truísmo afirmar que esse objeto, externo, pode ser descrito como um movimento de sombras. A fotografia, que é o objeto do signo (poema) na tríade principal, também possui um objeto externo (OF), fora da prancha, que inclui movimento de sombras, e que pode ser comparado ao objeto externo do poema (OP). A relação entre OP e OF baseia-se numa coincidência de atributos referenciais.

Também há, nessa prancha (Figura 8), uma relação de natureza indexical, entre OP e F. O poema pode ser interpretado como uma questão (acaso / é lugar / para jogar sombras?) sobre as propriedades estruturais da fotografia. O objeto do poema são as qualidades observadas na foto. O objeto do último verso do poema são as propriedades da foto. Um “jogo de sombras” real, capturado num instante fotográfico, comunica uma “regularidade” para o intérprete através do poema, seu signo na prancha. Um “jogo de sombras” existente é indexicalmente representado por F, que transmite este “hábito”, através do poema, para o intérprete. Sobre a relação entre poema (signo) e foto (objeto), há uma relação de similaridade estrutural (P-F), uma vez que ambos, P (signo) e F (objeto), estão ritmicamente organizados de acordo com um sutil balanço de correspondências estruturais, sintáticas, no caso da foto, de relações entre luz e sombras. O poema possui um paralelismo<sup>8</sup> rítmico-sonoro observado na rima “/é lugar/ /para jogar/” na terceira e quarta linhas. Há presença de outros paralelismos – fracos ou aproximados – em “/isso/ /sombras/” e “/aqui/ /acaso/”. O poema (signo) é um ícone relacional, um diagrama, da foto (objeto) através de correspondências rítmicas e sonoras.

---

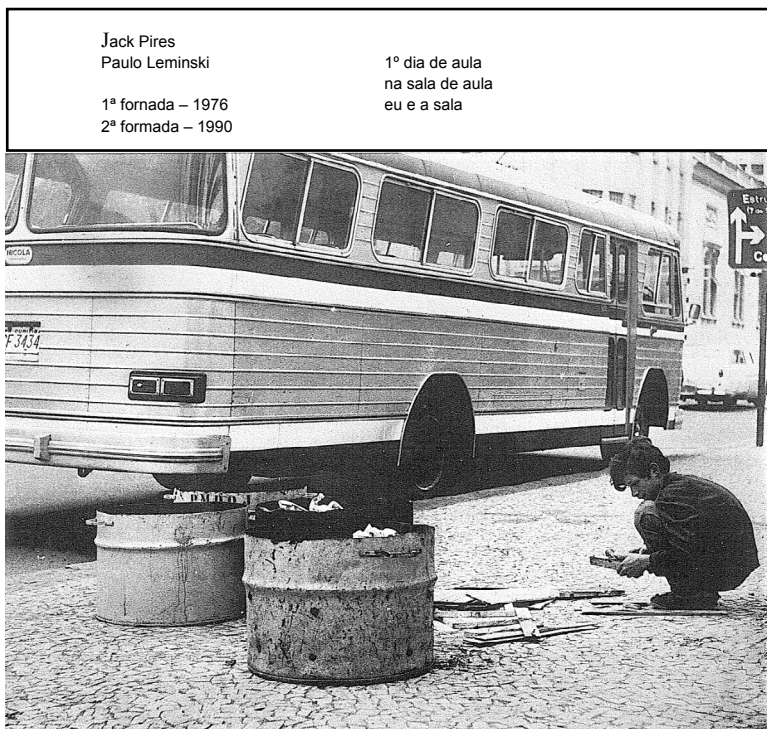
<sup>8</sup> Não é propósito deste trabalho detalhar cada figura de linguagem utilizada por Leminski em seus haicais. Contudo, notamos a constante presença de paralelismos (semântico e sintático), além de aliterações, assonâncias e paronomásias. Paralelismo é o nome dado à organização de ideias e expressões de estrutura idêntica. Há dois tipos: 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 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 9 – Reprodução de uma das pranchas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, PIRES, [1976] 1990) Haikai: Amando, / aumenta / até duas mil vezes / o tamanho.



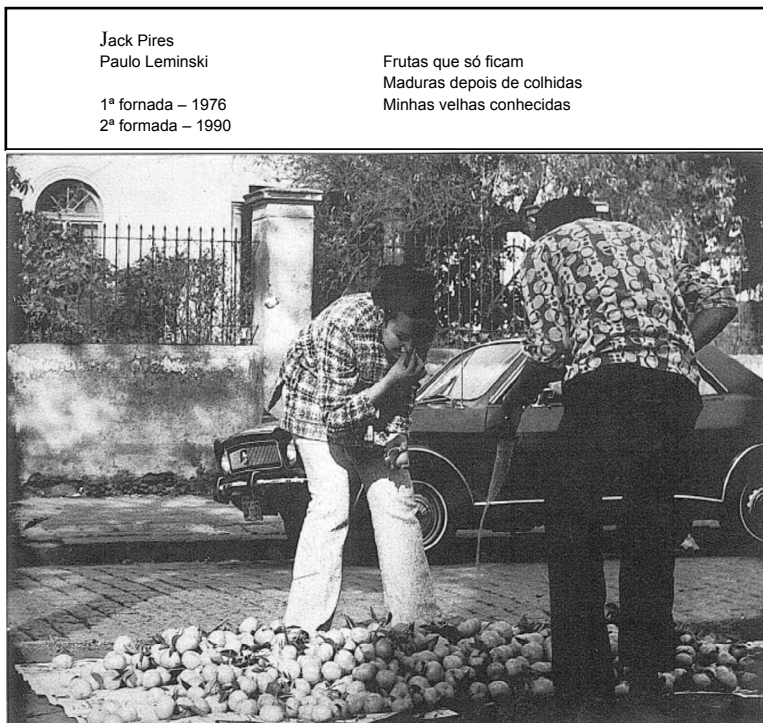
Na prancha acima (Figura 9), o poema “Amando, / aumenta / até duas mil vezes / o tamanho”, signo da tríade principal P-F-I, e signo da outra tríade P-OP-I, possui um objeto externo (OP), algo que poderia ser designado como “amor que aumenta o tamanho”. A fotografia, objeto da tríade principal P-F-I, e signo da outra tríade F-OF-I, possui um objeto externo (OF), um casal abraçado. O poema é um índice da foto. O objeto externo da fotografia, destacado, é um casal de grandes dimensões, abraçado, o objeto indexical do “amor que aumenta as pessoas de tamanho” do poema. OP e OF coincidem em termos referenciais. Sobre a relação P-F, trata-se de uma relação metafórica. A foto (objeto) comunica para o intérprete um efeito interpretativo do signo (poema). Os efeitos da foto são análogos aos efeitos produzidos pelo poema.

FIGURA 10 – Reprodução de uma das pranchas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, PIRES, [1976] 1990) Haicai: 1• dia de aula / na sala de aula / eu e a sala



Na prancha acima (Figura 10), 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 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”. Resulta que OP e OF tendem a ser observados como similares. A sala de aula do poema “transforma-se” em rua, quando o leitor interpreta a foto, e o 1• dia de aula, em iniciação da vida na rua.

Figura 11 – Reprodução de uma das pranchas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, PIRES, [1976] 1990) Haicai: Frutas que só ficam / Maduras depois de colhidas / Minhas velhas conhecidas



Na prancha da Figura 11 (acima), o objeto externo do poema (OP) são frutas, ou seu amadurecimento (“Frutas que só ficam / Maduras depois de colhidas / Minhas velhas conhecidas”). O objeto externo da foto (OF) é uma mulher e um homem que escolhem frutas no chão. É predominantemente indexical portanto a relação entre P e F, e uma coincidência entre OP e OF. A foto, signo da tríade F-O-F-I, é um índice de OF, e objeto indexical do poema. P (signo) é índice de F (objeto). OF está indexicalmente representada no segundo verso do haicai (“maduras depois de colhidas”).

O que observamos como uma analogia entre poema (S) e foto (O) pode ser uma analogia entre os objetos do poema (OP) e os objetos da foto (OF). Em termos analíticos, há uma superposição entre diversos “níveis de relação”. Esse parece ser um caso em que o poema é interpretado

como um índice da fotografia. Isto acontece todas as vezes em que ele “indica” ou “aponta” diretamente para a foto, através de seu objeto, ou quando poema e foto são interpretados como estando “correlacionados” espaço-temporalmente.

FIGURA 12 – Reprodução de uma das pranchas de *Quarenta Clics* (LEMINSKI, PIRES, [1976] 1990) Haicai: Amor, então / também, acaba? / Não, que eu saiba. / O que eu sei / É que se transforma / Numa matéria-prima / Que a vida se encarrega / De transformar em raiva. / Ou em rima.



Jack Pires  
Paulo Leminski

1ª formada – 1976  
2ª formada – 1990.

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

Na prancha acima (Figura 12), o objeto externo da fotografia (OF) são casais de duas espécies, no primeiro e segundo planos, humanos e psitacídeos. Sobre a relação P-F, o poema atua como uma metáfora da

foto. Há uma “rima visual” que pode ser considerada uma metáfora nesta prancha, já que trata-se de uma correspondência entre os casais (humanos e psitacídeos) e duas “rimas”, a primeira presente na estrutura do próprio haikai (correspondências sonoras no haikai), e a segunda na palavra “rima” do haikai (“de transformar em rima”). OP e OF são interpretados como análogos, uma vez que o “amor”, em OP, está representado metaforicamente em OF. A relação P-F é diagramática. A rima visual (manchas gráficas dos dois casais na foto) são ícones relacionais das rimas do haikai: “saiba/raiva” e “prima/rima”. São relações de similaridade estrutural, entre P e F, ou, mais detalhadamente, entre as partes que constituem P (correspondências sonoras no haikai: “saiba/raiva” e “prima/rima”) e as partes de F (correspondências visuais na foto).

## 6 Sistemas irreduzivelmente acoplados? O modelo triádico e algumas implicações

Como estão irreduzivelmente relacionados foto e poesia no fotolivro analisado? Como descrever a indecomponível relação entre foto e signo verbal em fotolivros de literatura? O próprio Leminski parece, teórica e metodologicamente, atento ao problema:

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 prontos. Em alguns casos, Pires fez fotos para haicais anteriores (LEMINSKI, 2012, p. 139).

Se quarenta fotografias “possuem afinidade” com quarenta haicais, *como* descrever este fenômeno? Muitos autores se detiveram neste problema. Para 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 uma similitude estrutural com o haikai – “A noção de ‘isso existiu’ da fotografia converge também com a linguagem poética do haikai. É pura contingência”. O poeta *haijin*,<sup>9</sup> para 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”. Trata-se de uma analogia entre os procedimentos de captura e produção de dois sistemas semióticos, poesia e fotografia. Poema-haikai e fotografia resultam de processos tipicamente indexicais; são dependentes, portanto, de correlações espaço-temporais com seus objetos.

No caso de fotolivros de literatura, 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 combinatória afinada de visualidade e textualidade (NAVAS, 2017, p. 85-86).

O signo verbal parece estar vinculado à imagem fotográfica em uma interação bidirecional, criando um sistema acoplado que pode ser visto como um novo sistema. Influências mutuamente modulatórias e contínuas vinculam texto e fotografia, para um intérprete. Mas é preciso definir com alguma precisão a natureza de tais influências. De que tipo de interação estamos tratando? Em nossa abordagem, a idéia de “acoplamento” sugere que a foto ocupa uma posição funcional na prancha, que é observada como objeto de um signo que é um poema, para um interpretante, que pode ser uma co-relação espaço-temporal ou uma analogia, e esta relação triádica não pode ser decomposta. Ela é irreduzivelmente triádica. Uma explicação sobre as relações poema-foto baseia-se, aqui, na teoria e no modelo de Peirce sobre a ação do signo (*semiosis*).

A semiose é descrita por Peirce como um padrão de relações de determinação entre correlatos (S-O-I) especificados funcionalmente. Como Savan (1987-1988, p. 43) afirma, “os termos interpretante, signo e objeto são uma tríade cuja definição é circular. Cada um dos três é definido

---

<sup>9</sup> Aquele que escreve haicais.



conforme os outros dois”. A única propriedade que especifica as naturezas de S, O e I é a maneira como se posicionam, em seus papéis funcionais, uns em relação aos outros, como primeiro, segundo e terceiro termos de uma relação triádica. Seus papéis funcionais não podem ser identificados a partir de estruturas mais simples. Por exemplo, o papel funcional de S só pode ser identificado na “relação de mediação”, indecomponível, que ocupa entre O e I. Similarmente, o papel funcional de O é identificado na relação em que determina I por meio de S, e o papel de I é identificado pela determinação de O por meio de S. Se consideramos apenas relações diádicas, S-I, S-O, ou I-O, ou se consideramos os termos em isolamento, não poderemos inferir o comportamento deles na relação triádica S-O-I (EP 2: 391). De fato, a rigor nem poderíamos identificar o fenômeno como semiótico. A irredutibilidade relacional deve ser entendida em termos da não-dedutibilidade do comportamento dos elementos lógico-funcionais da tríade (S-O-I), a partir de seus comportamentos em relações (diádicas ou monádicas) mais simples.

Em nossa análise, quando o poema (signo) é determinado pela foto (objeto) relativamente ao interpretante, determina o interpretante relativamente à foto. Se a foto está em uma relação irredutivelmente triádica com o poema, produz um efeito, uma analogia por exemplo, que está para a foto através do poema. Quando compartilha certas qualidades (superficiais ou estruturais) com a foto, o poema é um ícone da foto para um interpretante que é uma analogia. Quando o poema é interpretado como estando em uma co-relação direta com a foto, ele é um índice dela. Nestes casos, os objetos externos do poema e da foto são interpretados como coincidentes. Os limites entre os dois sistemas (foto e poesia) são os limites reconhecíveis entre signo e objeto, em uma relação S-O-I. Se uma estrutura da foto (O) é comunicada para o interpretante (I) por meio do poema, então observamos uma relação diagramática entre poema e foto. Neste caso, o interpretante deve ser uma analogia entre estruturas. Se o poema (S) é uma metáfora da foto (O), é comunicada uma analogia entre os efeitos (I) produzidos por S (poema) e por O (foto). Neste caso, poema e foto são análogos porque são análogos seus efeitos interpretativos. Em todos estes casos, a influência modulatória entre poema e foto atua em uma relação triádica, cuja variedade morfológica é exaurida por três classes fundamentais de relação S-O (ícone, índice, símbolo) e subdivisões do ícone (imagem, diagrama, metáfora).

Esta abordagem permite: (i) precisar, no interior de uma teoria robusta, diversas noções usadas para descrever as relações entre diferentes sistemas de signos em fotolivros de literatura; tais noções usualmente se distribuem num amplo escopo de termos mal definidos – combinação, relação, associação, vinculação, influência, entre outros; (ii) classificar a variada morfologia de relações concebíveis entre os sistemas combinados ou acoplados (ícone, índice, símbolo; e subdivisões do ícone - imagem, diagrama e metáfora); trata-se de uma lista exaustiva de classes de relações concebíveis entre signo e objeto; (iii) explorar as propriedades de irreducibilidade triádica que caracterizam a semiose no ambiente de análise específico dos fotolivros de literatura – a indecomponibilidade relacional entre os termos S-O-I é estendida para os sistemas combinados (poema-foto-intérprete). Uma decomposição analítica dos papéis exercidos pelos correlatos (S-O-I, poema-foto-interpretante, respectivamente) é capaz de informar-nos com precisão a estrutura das relações observadas no fenômeno do “fotolivro de literatura”.

### **Agradecimentos**

Ana Luiza Fernandes é doutoranda no Departamento de Letras, do programa Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Rio de Janeiro, Brasil. A autora agradece ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) o apoio recebido.

João Queiroz é professor do Instituto de Artes e Design, UFJF. Ele é membro da International Association for Cognitive Semiotics (IACS), membro do Linnaeus University Centre for Intermedial and Multimodal Studies, Växjö (Suécia), e pesquisador associado do Linguistics and Language Practice Department, University of the Free State (África do Sul). Site: [www.semiotics.pro.br](http://www.semiotics.pro.br).

### **Contribuição dos autores**

Os autores atuaram colaborativamente em todas as seções deste artigo.

## Referências

ATÃ, Pedro; QUEIROZ, João. Icon and Abduction: Situatedness in Peircean Cognitive Semiotics. In: MAGNANI, Lorenzo (org.). *Model-Based Reasoning in Science and Technology*. New York: Springer, 2013. p. 301-313.

ATÃ, Pedro; QUEIROZ, João. Habit in Semiosis: Two Different Perspectives Based on Hierarchical Multi-level System Modeling and Niche Construction Theory. In: WEST, Donna; ANDERSON, Myrdene (ed.). *Consensus on Peirce's Concept of Habit: Before and Beyond Consciousness*. Berlin: Springer, 2016. p. 109-119.

ATKIN, Albert. *Peirce*. New York: Routledge, 2016. (The Routledge Philosophers)

ATKIN, Albert. Peirce's Theory of Signs. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Winter 2003 Edition, 2006. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Revista de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2011.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. *Pós Belo Horizonte*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2007.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 11-41, 2006.

ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: \_\_\_\_\_. (org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. p. 11-48.

FARIAS, Priscila; QUEIROZ, João. Images, Diagrams, and Metaphors: Hypoicons in the context of Peirce's sixty-six fold classification of signs. *Semiotica*, Berlin, v. 162, n. 1/4, p. 287-308, 2006.

FARIAS, Priscila; QUEIROZ, João. *Visualizando signos*. São Paulo: Editora Blucher; FAPESP, 2017.

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

FONTANARI, Rodrigo. Marshall McLuhan e Roland Barthes diante da Fotografia e do Haicai. *Entretextos*, Londrina, v. 11, n. 2, p. 28-45, 2011.

FREADMAN, Anne. The Classifications of Signs (II): 1903. In: BERGMAN, Mats; QUEIROZ, João (ed.). *The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies*. New Edition, 2001. Disponível em: <<http://www.commens.org/>>. Acesso em: 10 jun 2018.

HELBIG, Jörg. Der Rezipient als Cybernaut: Gedanken zur Poetik des elektronischen Romans. In: HELBIG, Jörg (org.). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998. p. 81-92.

HOUSER, Nathan. Introduction: Peirce as a logician. In: HOUSER, Nathan; ROBERTS, Don; EVRA, James (org.). *Studies in the logic of Charles Sanders Peirce*. Indiana: Indiana University Press, 1997.

JAPPY, Antony. Iconicity, Hypoiconicity. In: BERGMAN, Mats; QUEIROZ, João (ed.). *The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies*. New Edition, 2014. Disponível em: <<http://www.commens.org/>>. Acesso em: 10 jun 2018.

JOHANSEN, Jørgen Dines. *Dialogic semiosis*. Indiana: Indiana University Press, 1993.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. 2. ed. ampliada. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

LEMINSKI, Paulo; PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: Editora Etecetera, [1976] 1990.

MELLO, Garcez. Apresentação. In: LEMINSKI, Paulo; PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: Editora Etecetera, [1976] 1990.

MERRELL, Floyd. *Peirce, signs, and meaning*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, n. 14, p. 42-82, 2006.

MÜLLER, Jürgen. E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (ed.). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora. 2012.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia § poesia: afinidades eletivas*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PARKER, Kelly. *The continuity of Peirce's thought*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1998.

PEIRCE, Charles S. *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 S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Org. Charles Hartshorne and Paul Weiss. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935. v. I-VI. [CP seguido pelo número do volume e parágrafo].

PEIRCE, Charles S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Org. Arthur Burks. Cambridge: Harvard University Press, 1958. v. VII-VIII. [CP seguido pelo número do volume e parágrafo].

PEIRCE, Charles S. *Annotated Catalogue the Papers of Charles S. Peirce*. Org. Richard Robin. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1967. [MS seguido pelo número do manuscrito].

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

QUEIROZ, João; EL-HANI, Charbel. Semiosis as an emergent process. *Transaction of C. S. Peirce Society*, São Paulo, v. 42, n. 1, p.78-116, 2006.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (ed.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*, Montréal, v. 6, p. 43-64, 2005.

RANSDELL, Joseph. On Peirce's conception of the iconic Sign. Arisbe, 1997. Disponível em: <<http://www.iupui.edu/~arisbe/menu/library/aboutcsp/ransdell/ICONIC.HTM>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

RANSDELL, Joseph. On Peirce's conception of the Iconic Sign. In: SEBEOK, Thomas; BOUISSAC, Paul; HERZFELD, Michael; POSNER, Richard. (org.). *Iconicity: Essays on the Nature of Culture*. The Netherlands: John Benjamins Publishing Co, 1986.

RANSDELL, Joseph. 1983. *Peircean Semiotics*. (Unpublished manuscript).

SAVAN, David. *An Introduction to C. S. Peirce's Full System of Semiotic*. Toronto: Victoria College, 1987-1988. (Monograph Series of the Toronto Semiotic Circle, v. 1)

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