

RECTO | VERSO

FLAVIA KITASATO



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

# RECTO | VERSO

Flavia Kitasato

Orientador: Prof. Dr. Luiz Claudio Mubarac

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

São Paulo, 2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Catálogo na Publicação**

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Kitasato, Flavia Naomi

Recto | Verso / Flavia Naomi Kitasato; orientador, Luiz Claudio

Mubarc. – São Paulo, 2024

176 p.: il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em  
Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade  
de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Artes visuais. 2. Cinema. 3. Arte e poesia japonesa.  
4. Yasujiro Ozu. 5. Masao Yamamoto. I. Mubarc, Luiz Claudio.  
II. Título.

CDD 21.ed. – 700

KITASATO, Flavia. Recto | Verso. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Defesa realizada em:     /     /

Prof. Dr/Profa. Dra.                   Instituição

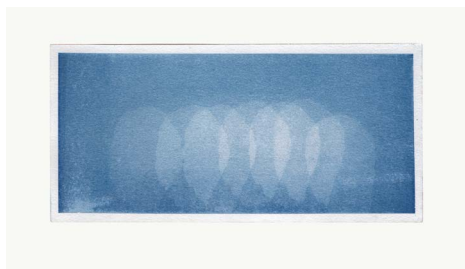
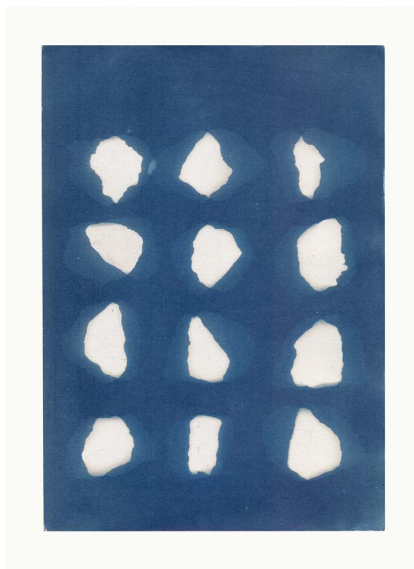
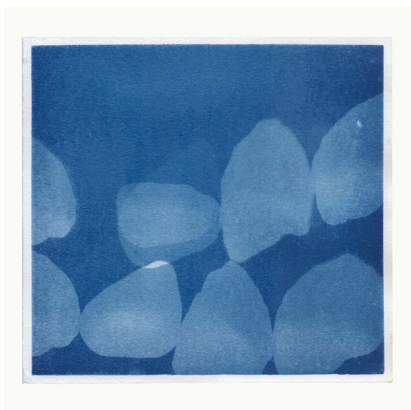
Assinatura:

Prof. Dr/Profa. Dra.                   Instituição

Assinatura:

Prof. Dr/Profa. Dra.                   Instituição

Assinatura:



Dedico estes escritos a/à:

Bachan, pelos cuidados dos primeiros anos.

Takeshi, por ensinar a olhar com afeto para as coisas pequenas.

Moeko, pela estabilidade de montanha.

Mubarac, pela gentil e aguçada orientação.

Buti e Musa, pelos caminhos apresentados.

Yukie, Nakamura, Kuller e Sakajiri, pela inspiração e encantamento.

Hashimoto e Okano, pelo rigor e entusiasmo.

Valdir e Nivaldo, pela paciência e ensinamentos do ateliê.

Calixto, pelo braço travesseiro.

Rosa, pelo aconchego florescente.

Yumi, pelo amor, tão distante e tão próximo.

Aline, pela jornada sempre intensa.

Juliana, pelas noites de papel e prensa.

Romeu, pelo itazura (baguncinha).

Isabella, pelas lágrimas e gargalhadas.

Dúbia, por ser Marina.

Pedro, pelas andanças à deriva.

# RESUMO

*Recto / Verso* reúne reflexões sobre minhas caminhadas por ruas de concreto, palavras e imagens. Permito que o texto oscile entre a escrita acadêmica e o relato oral e trago apontamentos sobre minha produção poética, na qual exploro o desenho no universo de publicações experimentais. À investigação sobre edição e narrativas visuais partindo das relações sequenciais entre elementos de um conjunto, soma-se meu interesse por alguns aspectos de filmes do diretor Yasujiro Ozu e de obras do fotógrafo Masao Yamamoto, como a construção por fragmentos e o ritmo de fluxos visuais. A influência dessas duas grandes constelações me levaram a navegar por leituras sobre poesia japonesa, particularmente sobre os recursos retóricos *makura kotoba* e *kakekotoba*, que auxiliam na construção de sentido e na cadência do texto. Embora as áreas das artes visuais, do cinema e da poesia sejam continentes distintos, acredito que a investigação dessas estruturas possa oferecer novas perspectivas para compreender as inter-relações entre as imagens que compõem um conjunto, influenciando diretamente minha produção como artista.

## Palavras-chave

livro | caderno | edição | narrativa visual | poesia japonesa  
recursos retóricos | *makura kotoba* | *kakekotoba* | Yasujiro Ozu  
Masao Yamamoto



# ABSTRACT

*Recto / Verso* gathers reflections on my walks through streets of concrete, words, and images. I allow the text to oscillate between academic writing and oral narration, providing insights into my poetic production, where I explore drawing within the realm of experimental publications. In addition to the exploration of editing and visual narratives based on the sequential relationships among elements of a set, my interest extends to certain aspects of films by director Yasujiro Ozu and the works of photographer Masao Yamamoto, such as the construction through fragments and the rhythm of visual flows.

The influence of these two significant constellations has led me to delve into readings on Japanese poetry, particularly focusing on rhetorical devices like *makura kotoba* and *kakekotoba*, which contribute to the construction of meaning and the cadence of the text. While the fields of visual arts, cinema, and poetry are distinct continents, I believe that the investigation into these structures can offer new perspectives to understand the interrelations between images composing a set, directly influencing my artistic production.

**keywords**

book | journal | edition | visual storytelling | japanese poetry  
rhetorical devices | *makura kotoba* | *kakekotoba* | Yasujiro Ozu  
Masao Yamamoto



# SUMÁRIO

- 10 Introdução
- 13 Caderno de notas 1 – Entre capas
- 28 Periastro
- 36 Recto | Verso
- 50 Estudos de impressão: Matrizes e filtros
- 69 Caderno de notas 2 – (não) livro (de artista)
- 79 Caderno de notas 3 – Edição: relações entre fragmento e conjunto
- 89 Caderno de notas 4 – Os planos intervalares de Yasujiro Ozu
- 105 Caderno de notas 5 – Recursos retóricos na poesia japonesa
- 121 Caderno de notas 6 – Ervas flutuantes e os marcadores sazonais
- 139 Caderno de notas 7 – Haikai visual: relações entre fotografia e poesia japonesa na obra de Masao Yamamoto
- 166 Considerações finais
- 171 Referências bibliográficas

# INTRODUÇÃO

A presente pesquisa de mestrado teve início em 2021 e se estendeu até o primeiro trimestre de 2024. A fim de ter uma visão mais ampla da minha pesquisa, julguei pertinente apresentar apontamentos sobre minha produção poética a partir de 2014, não me restringindo apenas às obras produzidas durante o período formal do mestrado. Muitas delas são/estão em cadernos e caixas, o que dificulta ainda mais sua catalogação quanto ao ano de produção, pois neles estão guardados escritos, desenhos, colagens e objetos reunidos ao longo de anos. Ao observar esses fragmentos armazenados, passei a reuni-los em livros de bolso editados pelo interesse em investigar as relações entre elementos de um conjunto.

No caderno de notas 1, “Entre Capas”, mostro obras desenvolvidas por mim e observações a respeito de características comuns entre elas.

No caderno de notas 2, “(não) livro (de artista)”, discorro sobre a exposição *Aberto Fechado: Livro e Caixa na Arte Brasileira*, e sobre as revistas de invenção, abordadas por Omar Khouri no livro *Revistas na era do pós-verso: Revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*. Essas instigantes obras pertencem à vasta e heterogênea produção gráfica brasileira, que persiste, inquieta, vibrante e volante, até os dias atuais, encontradas nas feiras de publicação independentes.

No caderno de notas 3, “Edição: Relações entre fragmento e conjunto”, trago reflexões acerca do processo de edição (escolha e sequenciamento) na construção de narrativas visuais. Também exponho minha declaração de amor a Yukie Hori, que através de sua dissertação de mestrado, me emprestou seus olhos para assistir aos filmes do diretor de cinema japonês Yasujiro Ozu.

No caderno de notas 4, “Os Planos Intervalares de Yasujiro Ozu”, aponto algumas características dos filmes de Ozu, particularmente os planos cinematográficos curtos em que são mostrados objetos do cotidiano e lugares sem a presença humana acentuada. Esses planos são referidos por vários autores, como Paul Schrader e Noël Burch, que traçam uma possível analogia entre eles e a poesia japonesa.

No caderno de notas 5, “Recursos retóricos na poesia japonesa”, busco aprofundar os estudos sobre poesia japonesa para melhor compreender a hipótese de Burch. Alicerçada na dissertação de mestrado *Os recursos retóricos na obra Kokinwakashû (Coletânea de poemas de outrora e de hoje): Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso Kakekotoba*, de Olívia Nakaema, detenho minha atenção nos recursos retóricos *makura kotoba* e *kakekotoba*, mencionados por Burch.

No caderno de notas 6, “Ervas flutuantes e os marcadores sazonais”, comento cenas do filme “Ervas Flutuantes” (1959), de Ozu, em que os elementos da natureza e os objetos parecem espelhar as emoções humanas das personagens.

No caderno de notas 7, “Haicai visual: relações entre fotografia e poesia japonesa na obra de Masao Yamamoto”, discorro sobre o procedimento de edição de imagens em conjuntos, expostos de modos diversos, adotado pelo fotógrafo japonês Masao Yamamoto.

CADERNO DE NOTAS 1

# ENTRE CAPAS







Uma vez me disseram que é preciso preservar aquilo de que gostamos, mas também que, se não temos nada de agradável para falar, é melhor guardar seus pensamentos para si.

Os cadernos que carrego comigo, antigos companheiros de pensar em voz baixa, refletem essa lição absorvida (in)voluntariamente: mistura de querer e recusas reunidas entre capas.

Como extensão dos cadernos, caixas acomodam minhas pequenas coleções: pedras semipreciosas, compradas na lojinha perto de casa, colocadas junto dos cascalhos, pedaços de cimento e tijolo, cacos de azulejo, conchas e pedrinhas de rio, entre outros objetos recolhido durante caminhadas.





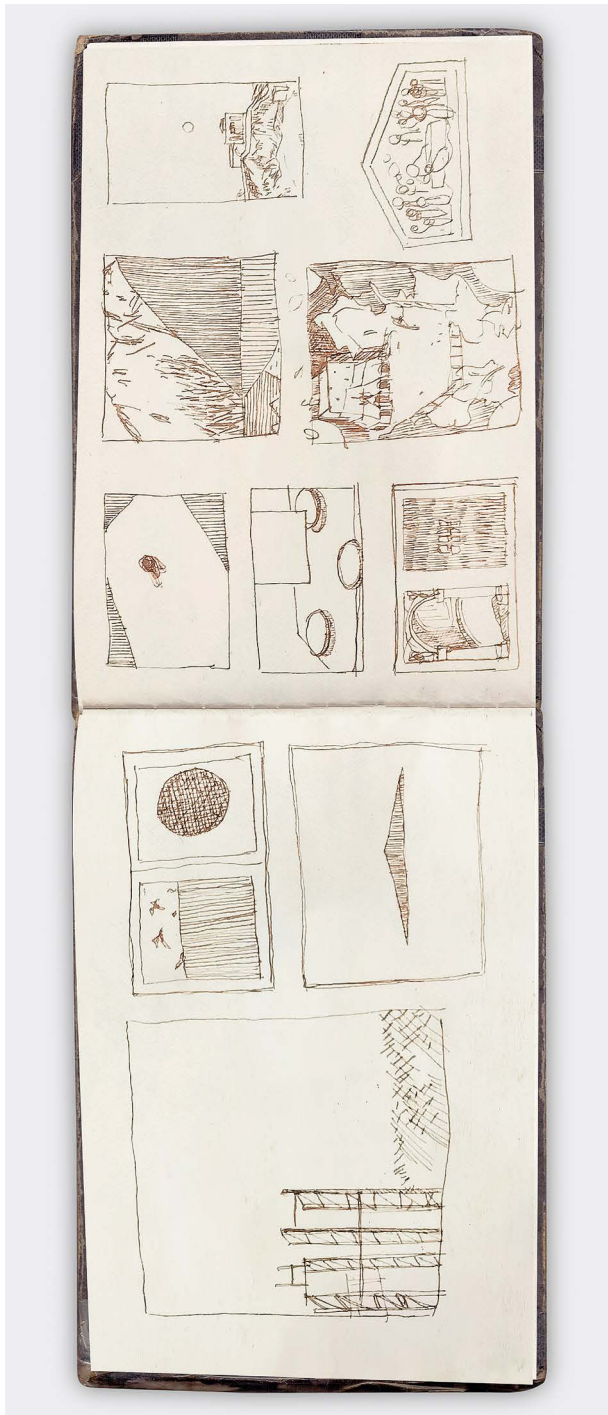
Durante os primeiros anos da graduação em Artes Visuais cursei duas disciplinas bastante importantes para minha formação: Desenho da Paisagem, ministrada por Marco Buti, e Desenho de Observação, ministrada por Cláudio Mubarac. Nos primeiros meses de aula, esperava fazer deitar no papel as curvas da figura humana e das paisagens, mas as questões surgidas no embate entre mão, olho, papel, e cidade me provocaram a observar outros ângulos.

Lembro-me da inquietação ao desenhar folhagens no fim da tarde de outono. Nunca havia percebido como tudo muda rápido: o vento faz dançar as folhas, descolando suas silhuetas, e a luz caminha depressa, modificando as sombras, que logo tornam-se indistintas, fundindo-se à massa de vegetação quando o Sol se põe.

O percurso da faculdade até minha casa, que fazia de ônibus todos os dias, tornou-se um momento de olhar com mais atenção para a cidade. Sempre acompanhada de um caderno, sentava-me no banco mais próximo à janela e anotava em traços rápidos tudo o que meus olhos e dedos conseguiam: palavras ouvidas ou lidas, descrições de pessoas na rua, desenhos de poucos traços feitos enquanto o veículo se deslocava, ou nos breves segundos em que alguém descia.



Diferentemente do desenho de observação que fazia sentada, olhando por longos períodos para um mesmo enquadramento, desenhar em movimento se aproxima muito do desenho de memória. Olhar a paisagem em constante transformação pelo enquadramento retangular de uma janela era como ler um livro e reescrevê-lo sem poder espiar suas páginas novamente, resultando em anotações dispersas e fragmentadas nos cadernos.

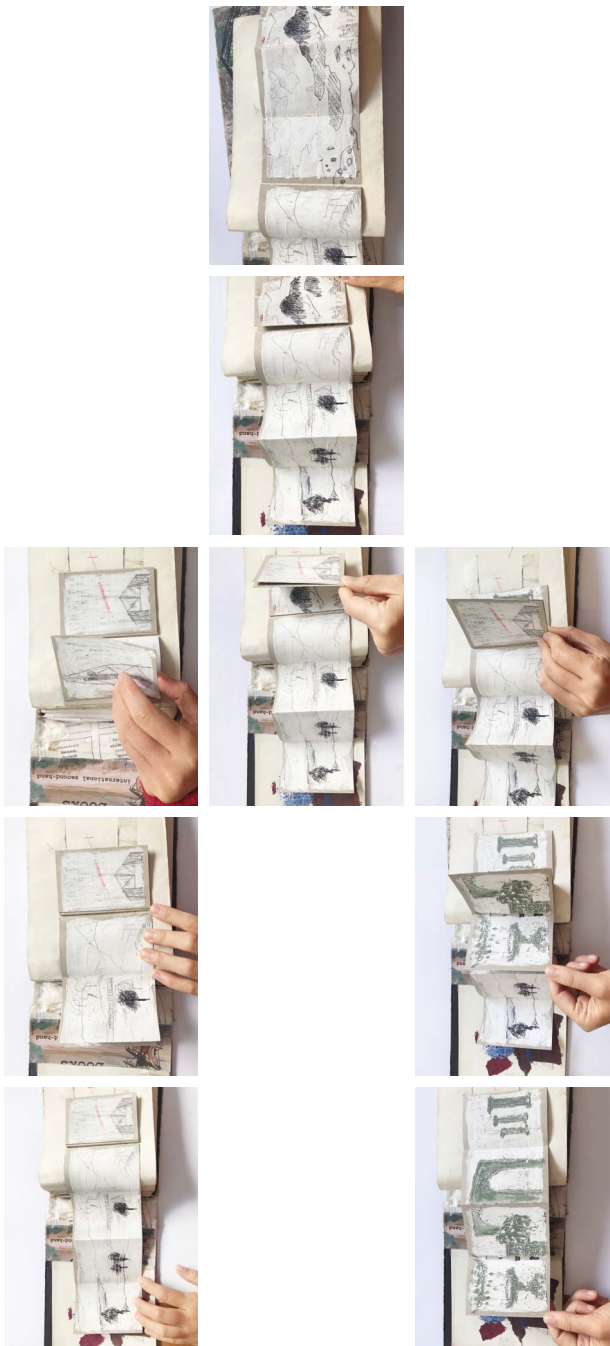




Os cadernos que me acompanham guardam vestígios dos caminhos percorridos. Neles, encontram-se anotações de diversas naturezas feitas de forma não linear ao longo do tempo: desenhos de observação, colagens de panfletos e rótulos de produtos de mercado, frases anotadas de livros lidos, lembretes, indicações para a realização de um projeto, relatos de sonhos, observações acerca de uma exposição visitada, reflexões sobre minhas próprias obras e as de outros artistas.

Como lugar do provisório e do permanente, da práxis e da reflexão, os cadernos guardam, entre capas, esses fragmentos que constituem gradativamente uma espécie de diário e repertório de visualidades que me interessam. Se, por um lado eles buscam preservar imagens que não desejo esquecer, pensamentos que serão retomados em outro momento, por outro lado, os traços apagados ou justapostos em desenhos, a palavra “talvez” escrita diversas vezes e as rasuras em busca de palavras mais adequadas evidenciam a transitoriedade.











Considero que os cadernos têm a qualidade de estar receptivos a modificações, como em um processo contínuo de diálogo entre o que já está inscrito e o que se apresenta em outros momentos. Como não costumo seguir uma ordem linear no preenchimento das páginas, as anotações de lugares diferentes se intercalam e se embaralham. Por vezes continuo um desenho por dias, adicionando elementos, prolongando páginas, recortando e reconfigurando partes do caderno, que está sempre se transformando. Ao folheá-los, percebo que há certos temas recorrentes, como montanhas<sup>1</sup>, silhuetas de plantas e pessoas insinuadas pelas sombras projetadas no chão e nas paredes, além da divisão do campo visual em duas ou mais partes por uma linha horizontal ou vertical<sup>2</sup>. Essas recorrências me levam a pensar nas possíveis relações entre os cadernos que tenho.

---

1. Mais tarde percebi como as montanhas presentes no meu imaginário se pareciam com as pinturas de paisagens de estilo chinês que havia na casa da minha avó.

2. A divisão do campo visual por linhas horizontais ou verticais também é enfatizada pelas dobras feitas em algumas páginas, ou quando uma parte da página é retirada ou acrescida.





A partir do desejo de aproximar conteúdos antes dispersos e reproduzi-los em pequenas tiragens surgiu o interesse em fazer livros reunindo diferentes linguagens: fotografia, texto, gravura e reprodução de desenhos, pinturas e colagens. A escolha de digitalizar e imprimir se dá, sobretudo, pelo interesse na relação entre imagem e texto e na criação de fluxos narrativos possíveis entre eles. Esse assunto será abordado mais detalhadamente no caderno de notas “Edição: Relações entre fragmento e conjunto” (p. 78-82).

A seguir apresento dois livros da série *Periastro*, desenvolvidos durante o processo de conclusão da graduação em Artes Visuais em 2017.

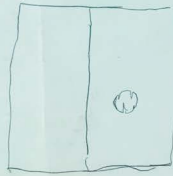


"A Igué do Diabo" - Machado de Assis  
"O Som e a Fúria" - Faulstich  
"A cavalgada do Céu" - Kafka

MACUL DE KEYSER

ISBN 978-1-941701-40-7

\$28.00

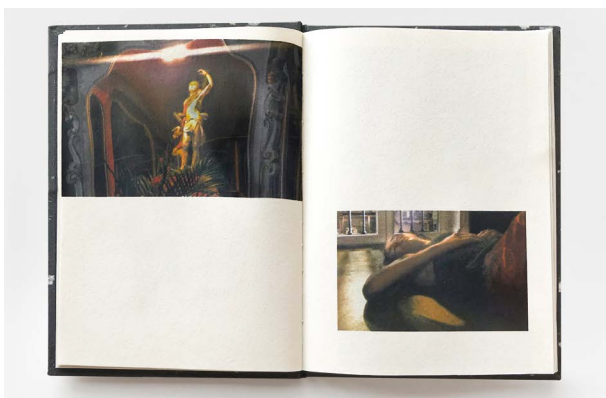


the man in white,  
symbol of justice and  
transience in Buddhism

PERIASTRO

Na astronomia, a relação de conjunto que se estabelece entre corpos de um mesmo sistema é dada, sobretudo, pela ação das forças gravitacionais que determinam a trajetória de suas órbitas. *Periastro*, título dessa série de livros, é o nome dado ao ponto orbital de maior aproximação entre dois corpos celestes.

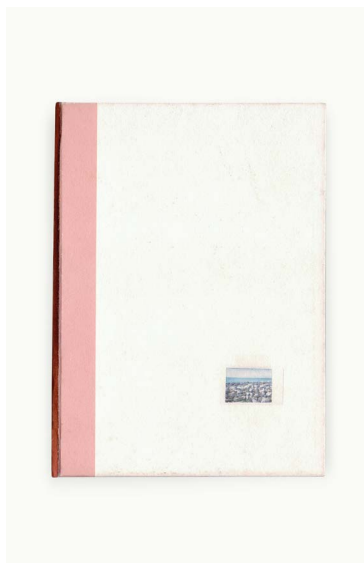
De maneira análoga procuro estabelecer associações entre as imagens fotográficas, tanto as de autoria própria quanto aquelas recolhidas e apropriadas de outros contextos, justapondo-as a reproduções de desenhos, pinturas e textos sobre a passagem do tempo.



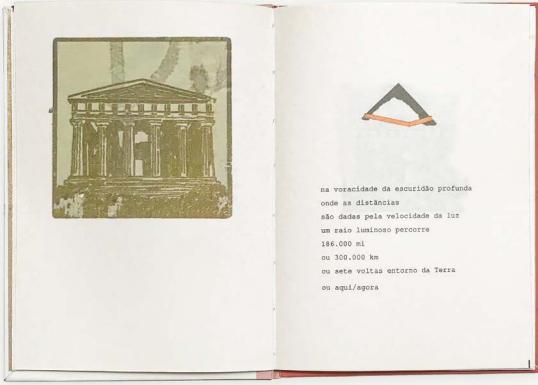
"Versos da Lua" (da série *Periastro*)  
Impressão jato de tinta sobre papel pólen  
14,5 cm x 10,5 cm x 0,7 cm (fechado)  
2018

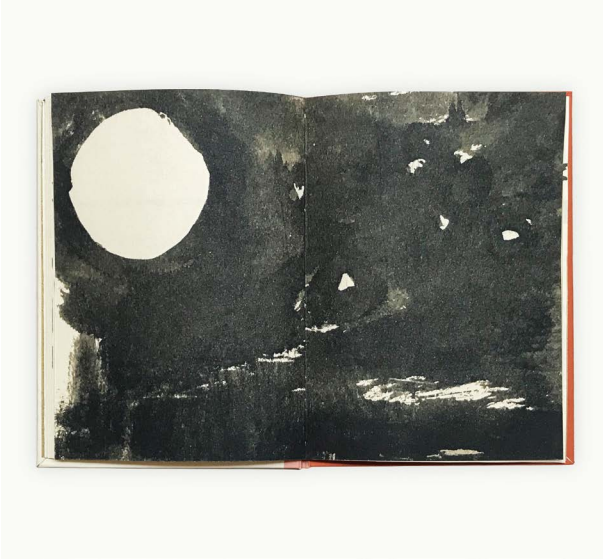






"Alta Noite" (da série *Periastro*)  
Impressão jato de tinta sobre papel pólen  
14,5 cm x 10,5 cm x 0,8 cm (fechado)  
2018







RECTO | VERSO

Em 2021 e no início de 2022 continuei a fazer livros. A seguir apresento alguns dos trabalhos que compõem a série *Recto | Verso*.

Esses dois termos, que dão nome a essa série e também a esta dissertação de mestrado, vêm da codicologia e se referem aos dois lados da página de um livro. Recto é abreviação do termo latino *recto folio*, e denota a frente ou face de uma única folha de papel, ou a página da direita de um livro códice aberto. Verso, abreviação de *verso folio*, é a segunda face do papel ou página à esquerda de um livro aberto; e também nomeia a reunião de palavras ritmadas em linha de um poema.



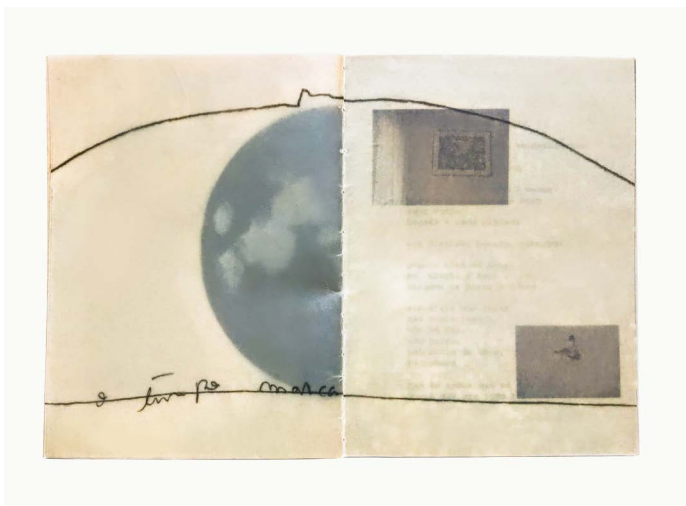
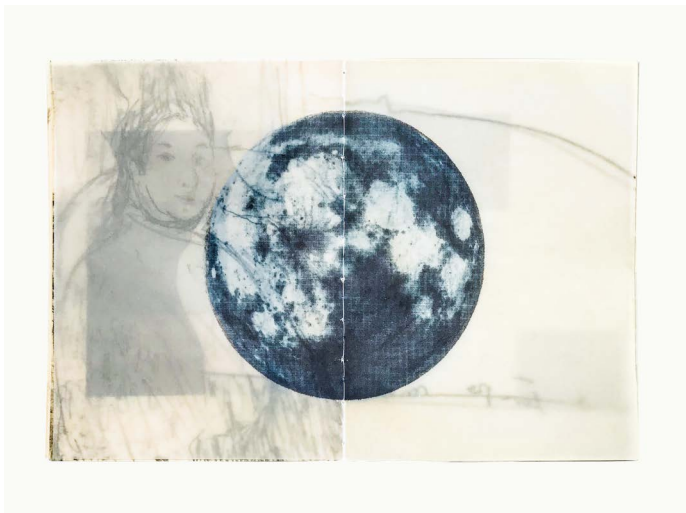
"Sargaço" (da série *Recto / Verso*)

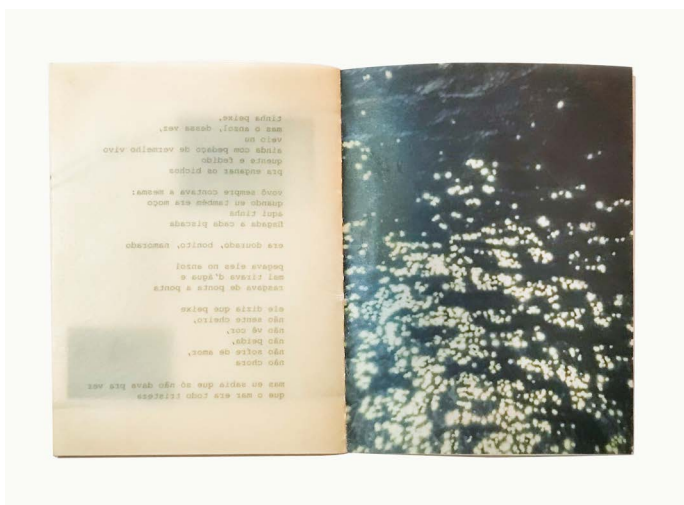
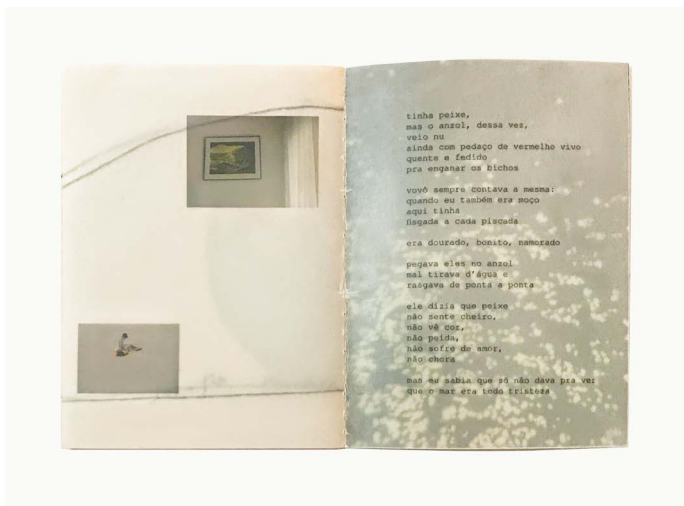
Impressão jato de tinta sobre papel pólen, parafina e papel vegetal  
19,5 cm x 15 cm x 0,8 cm (fechado)

2018



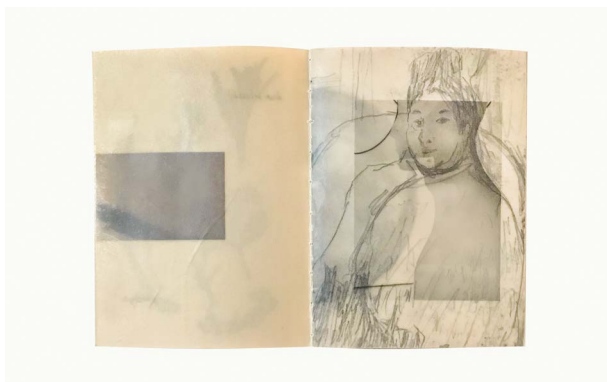






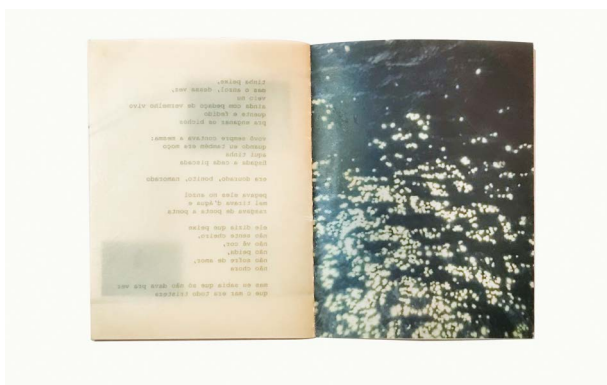
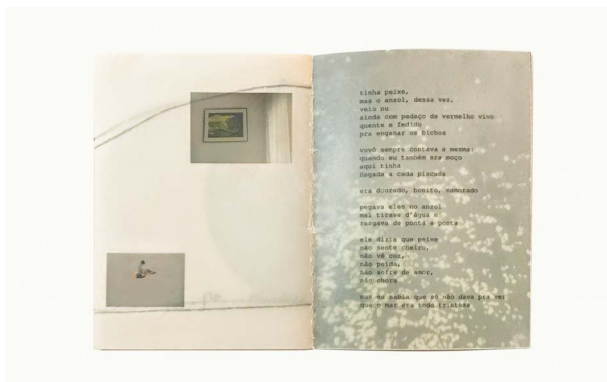






No livro “Sargaço”, da série *Recto | Verso*, a sobreposição das imagens se dá pela transparência das páginas, que, ao serem mergulhadas em parafina, ganham um aspecto translúcido, e permitem que as informações presentes de um lado do papel sejam visíveis também do outro lado, criando o que chamo de “dupla-imagem”. Esse termo se refere a uma mesma imagem apresentada sob dois pontos de vista diferentes no recto e no verso das páginas. Do mesmo modo, a estrutura de páginas duplas do códice também permite que os conteúdos das páginas anteriores e posteriores se somem.

O desenho do volume como um todo foi pensado para que a sequência de sobreposições esconda



e revele gradativamente os elementos do livro conforme o leitor vira as páginas. Tais características tornam-se bastante evidentes, por exemplo, nas páginas reproduzidas acima.

A imagem do retrato pode ser observada de dois pontos de vista diferentes: se de um lado o traço do desenho se faz mais presente, em seu verso a silhueta fotografada fica em destaque, mas ambas as imagens se somam. Pode-se notar também que o retrato visto na página direita do livro deixa entrever uma semicircunferência, e, ao virar a página, se revela como imagem da Lua. Em outro momento do livro também é apresentado um poema, no qual se pode entrever a imagem do mar na folha seguinte.

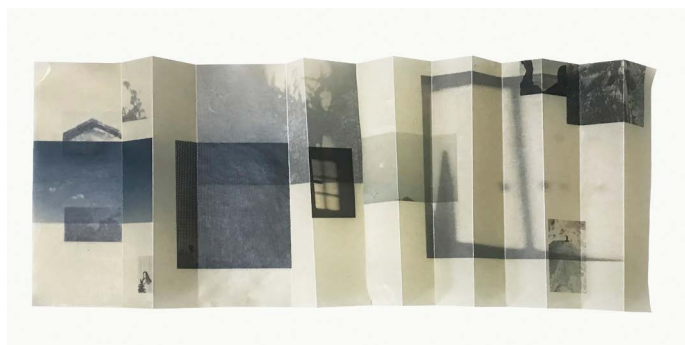


### **“PASSAGENS”, DA SÉRIE *RECTO / VERSO***

Inicialmente, a intenção desse projeto era a de constituir um exercício diário para me estimular a refletir sobre o processo de edição de um livro: formato, diagramação, tipo de impressão, cor e textura. A proposta consistia em, a partir das caminhadas, fazer uma imagem por dia e encadeá-las em uma estrutura de sete colunas, como um calendário. Após alguns meses de convivência com esse diário de imagens, comecei a criar conjuntos, que a mim pareciam ter relação entre si. Os conjuntos não buscam replicar objetivamente um caminho existente, a exemplo do Google Street View, mas sim pensar trajetos que se aproximem mais de sensações e lembranças do que de um registro documental.



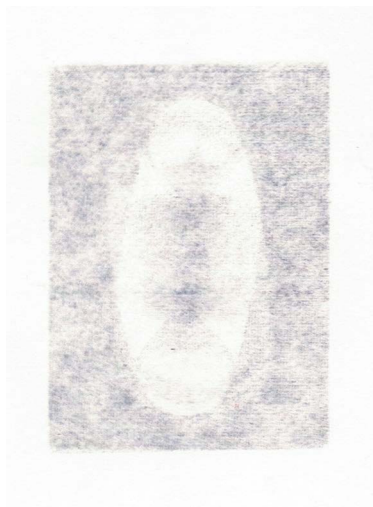




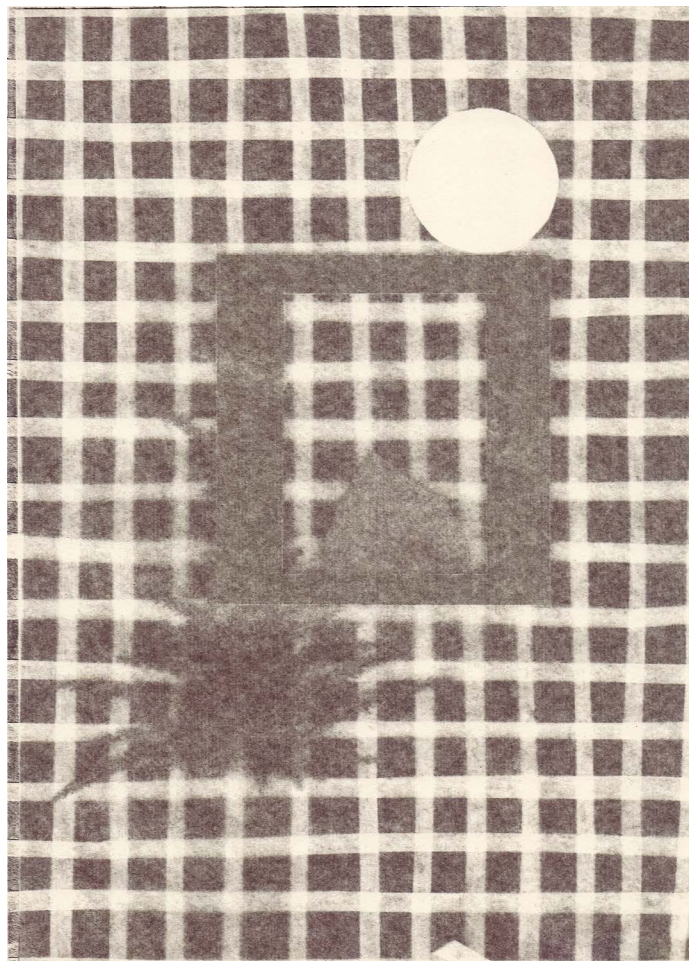
Como no livro “Sargaço”, as imagens de “Passagens” foram impressas em papel pólen e depois mergulhadas em parafina. Para criar diferentes tempos de leitura das imagens fiz dobras com espaçamentos irregulares entre elas em formato de sanfona. Com a divisão da imagem pela dobra busquei criar não apenas uma separação ou interrupção, mas também uma segmentação da leitura, alongando ou encurtando a interação de determinado elemento com os outros componentes do conjunto. Da mesma forma, a estrutura sanfonada possibilita aproximar partes distintas, justapondo e sobrepondo imagens. É importante frisar que as partes não impressas, “em branco”, também constituem o desenho do livro e são essenciais para a cadência da leitura.

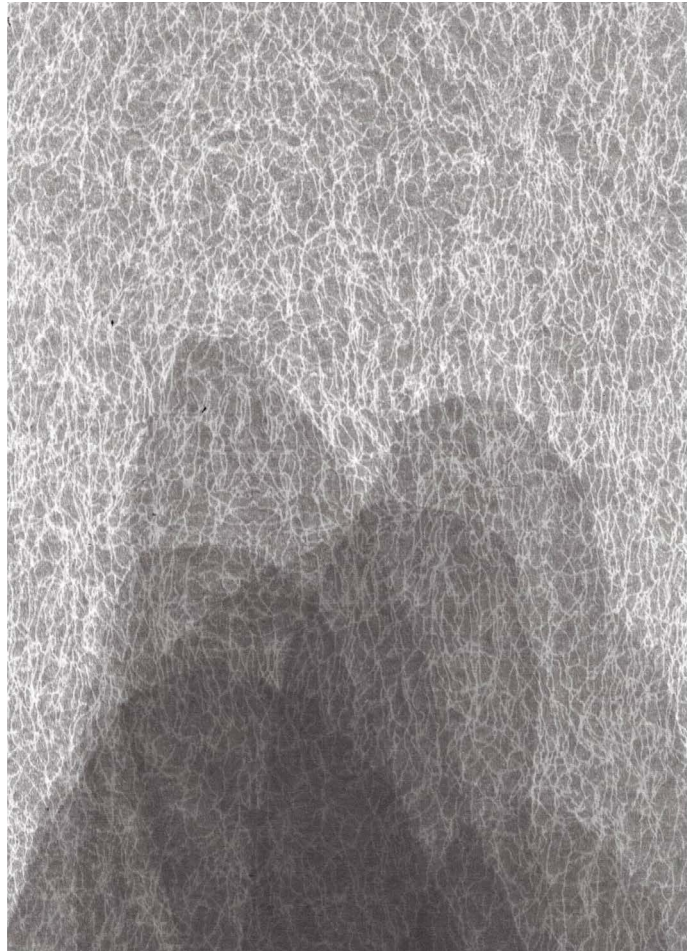


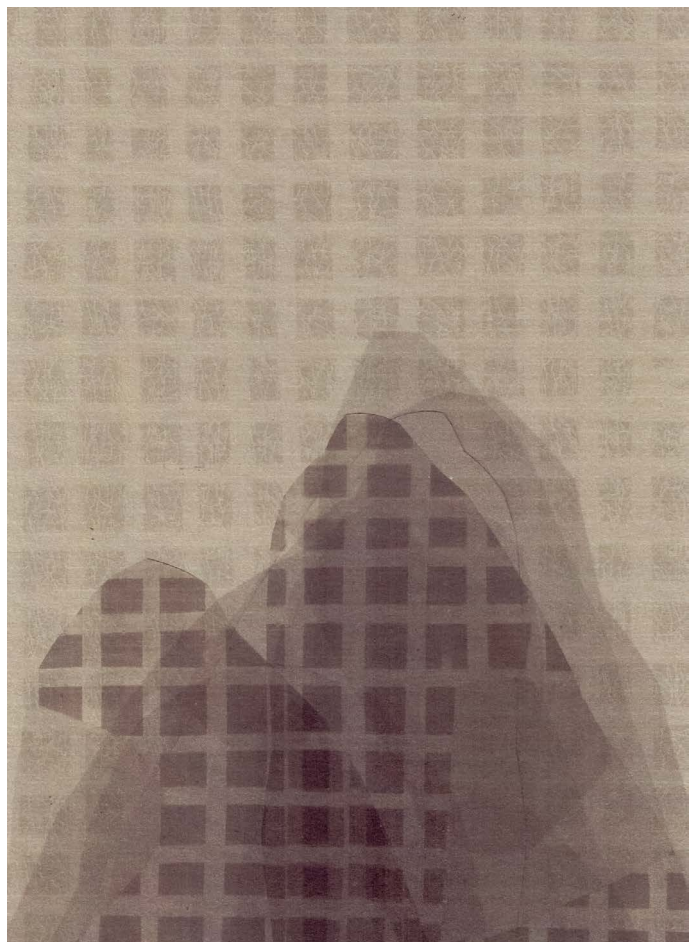
# ESTUDOS DE IMPRESSÃO: MATRIZES E FILTROS



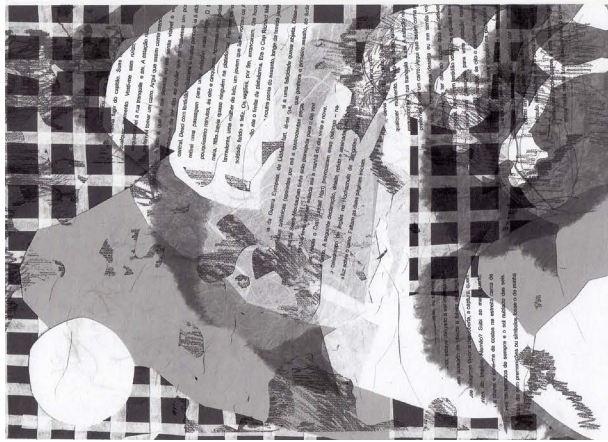
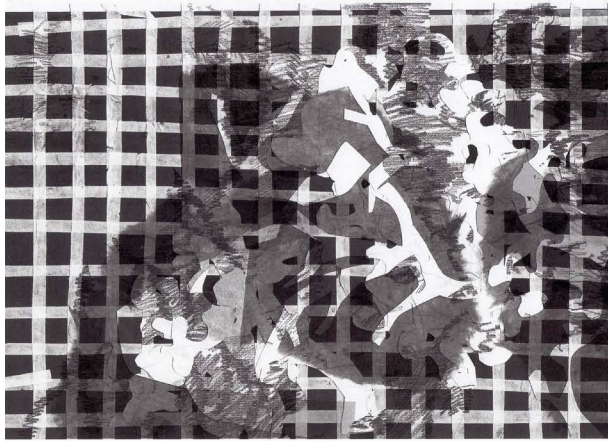
A qualidade acetinada das imagens mergulhadas em parafina me levou a procurar papéis e modos de impressão com características semelhantes: imagens de contornos suaves, veladas, sugestivas, que não se revelam de imediato. Fiz uma série de impressões utilizando a copiadora de uma impressora digital jato de tinta, usando como matriz recortes de papel, plantas, pinturas e desenhos. A fim de alcançar imagens com contornos difusos, posicionei, entre as matrizes e a mesa de vidro da copiadora, papéis de baixa gramatura que operam como filtros para controlar a intensidade da impressão e atribuir a ela determinadas características.

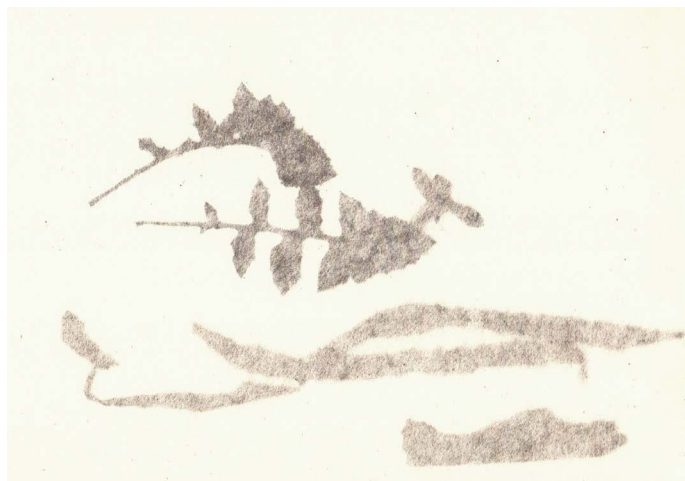








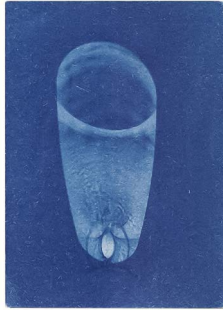




Alguns desses papéis têm certa transparência que nos permite entrever seus dois lados, como o *washi*, que tem uma textura bem marcada, com as fibras organizadas de maneira orgânica. O papel manteiga, embora também translúcido, tem um aspecto mais leitoso e irregular, e a organização de suas fibras forma manchas discretas, semelhantes a nuvens. Já o papel vegetal tem aparência menos opaca, textura tênue e mais homogênea que a dos demais.

Interessa-me a imagem construída gradualmente como uma pintura, mediada por cortinas e véus. Ao imprimir múltiplas vezes o mesmo papel sem mudar a posição das matrizes, percebi que certos detalhes são revelados conforme as camadas de tinta se sobrepõem no papel.

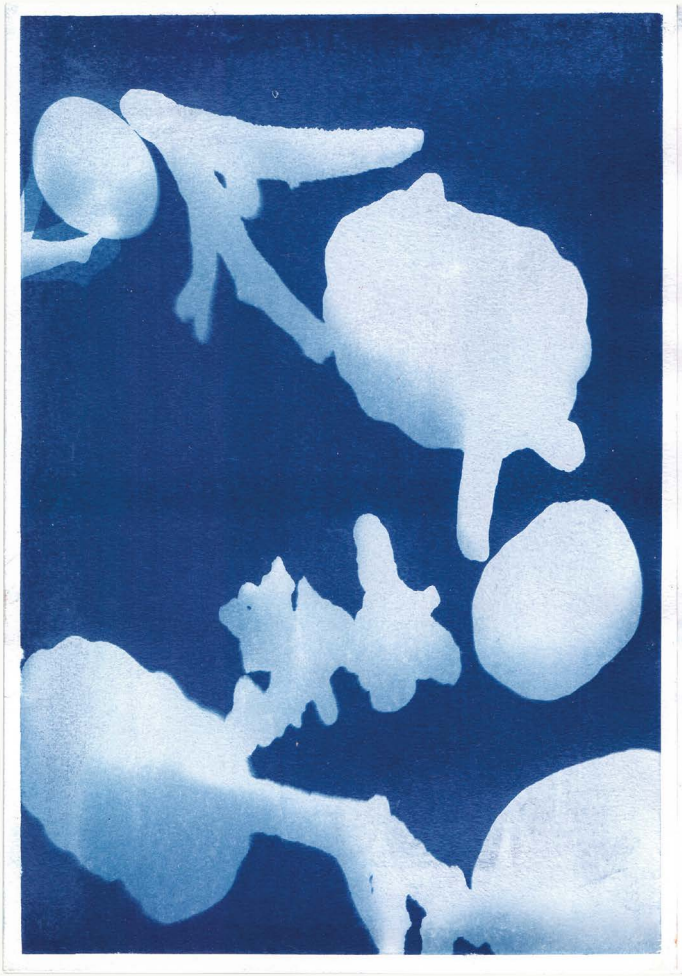


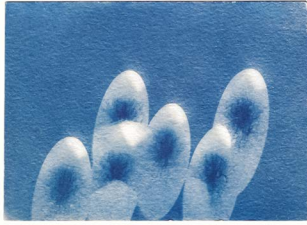
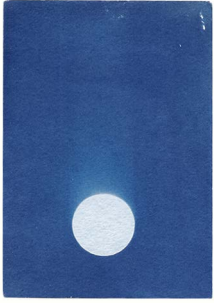


## **CIANÓTIPOS**

Em 2015 fiz um curso, ministrado por Marcos Blau e Patricia Ogata, que propunha colocar em diálogo a materialidade de processos fotográficos antigos e técnicas de gravura. Pela primeira vez entrei em contato com as técnicas de goma bicromatada, marrom van dyke, cianótipo e papel salgado, e desenvolvi uma série de imagens utilizando recortes de papel e impressões fotográficas em acetato como matriz.

Relembrando um pouco desse curso, em 2020, por causa da pandemia de covid-19, busquei processos fotográficos que não exigiam sal de prata ou equipamentos muito elaborados. Além das matrizes de recorte de papel, tecido e plástico, passei a usar objetos como moedas, pedras, copos e frutas. Algumas cianotipias foram feitas com objetos encontrados em caminhadas, que eu recolhia e trazia para casa. Em dias mais ensolarados eu levava o papel já sensibilizado dentro de uma caixa escura, e fazia a exposição do papel durante essas caminhadas.





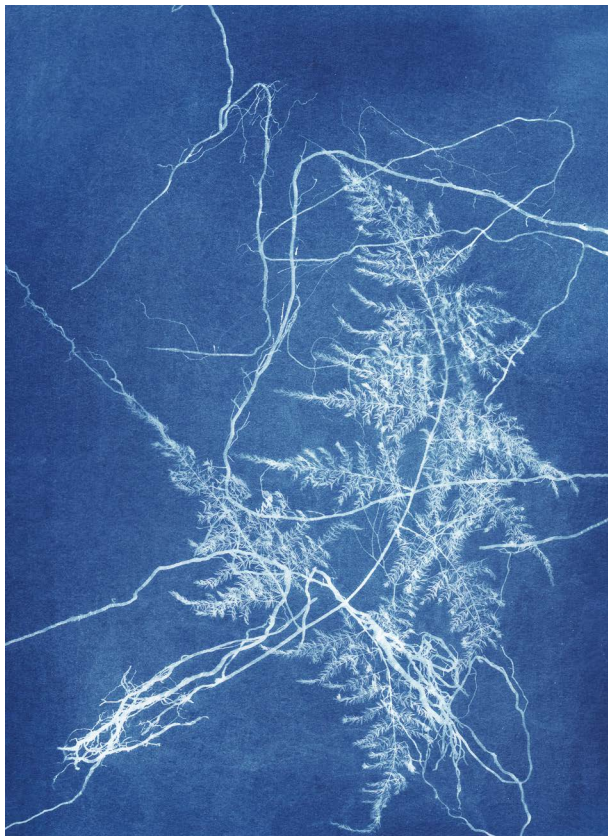


Por causa de sua espessura, as matrizes tridimensionais – como papéis de gramatura alta, moedas, frutas e pedras – geram dois desenhos.

O primeiro, de contorno duro, é mais previsível por ser relativamente similar à face do objeto em contato com a superfície sensibilizada. Já o segundo desenho tem o mesmo ponto de origem que o primeiro e surge da base do objeto, com linhas duras que se esvaem ao se distanciar de seu par, como se escorressem de seu duplo. Esse homônimo é decorrente do posicionamento do objeto em relação a uma fonte luminosa, que projeta a sombra com sua forma duplicada e distorcida.

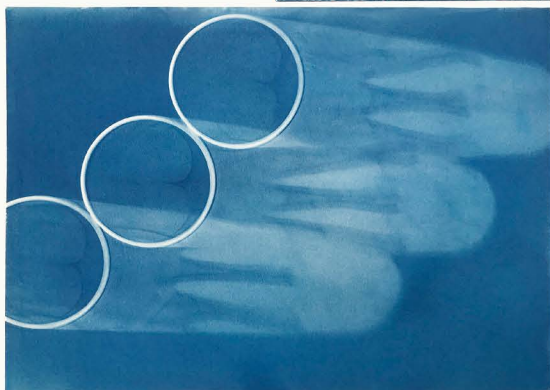




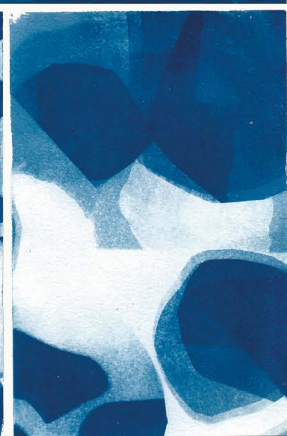


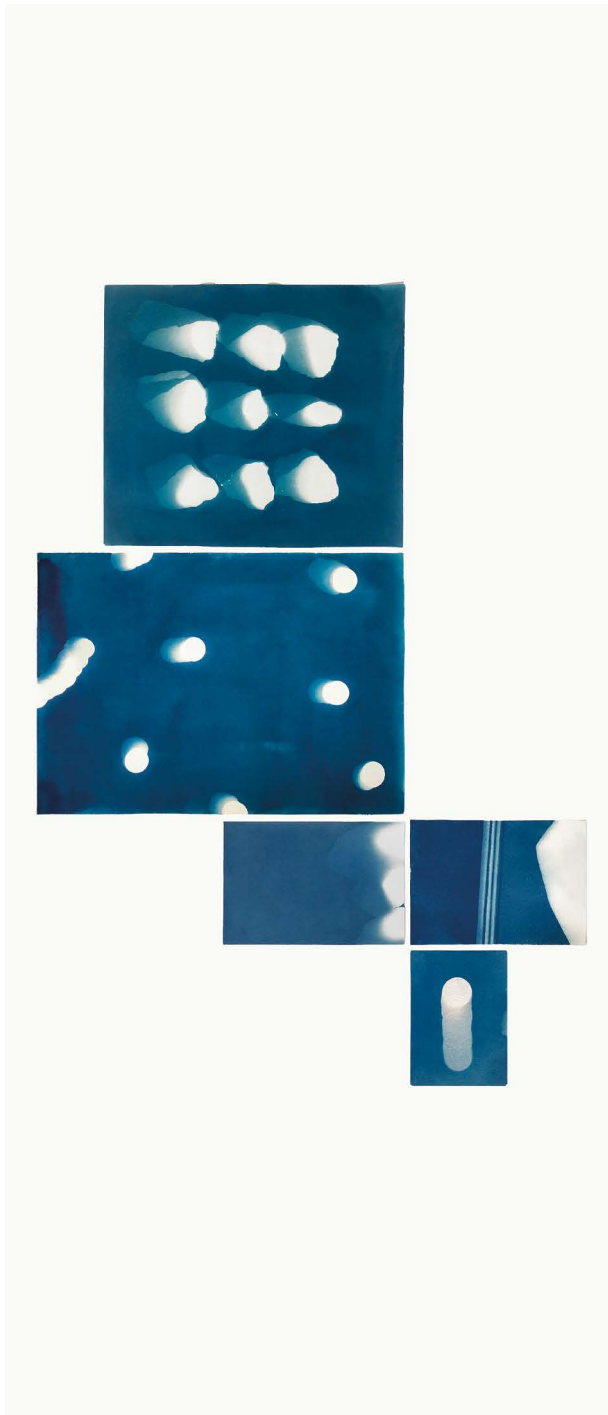
Um mesmo objeto-matriz pode ser reinterpretado inúmeras vezes, pois um simples deslocamento em relação à fonte luminosa amplia as possibilidades de combinação de contornos e projeções sobrepostas em múltiplas exposições do papel.

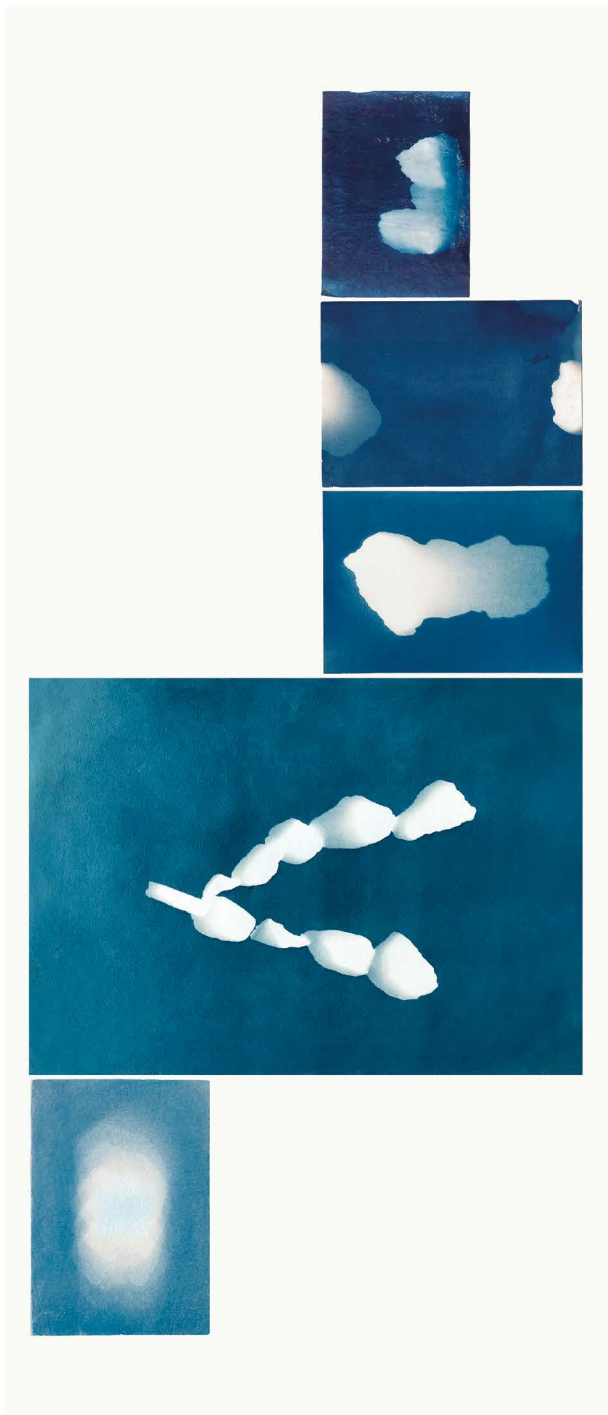
Essas cianotipias foram todas feitas em papéis separados. O que mostro a seguir são conjuntos de trabalhos posicionados dessa maneira como estudo para possíveis livros de páginas com tamanhos variados.











CADERNO DE NOTAS 2  
(NÃO) LIVRO  
(DE ARTISTA)





Desde a primeira década do século XXI vem crescendo o número de eventos no Brasil relacionados a exposição, troca e venda de publicações impressas, como feiras, rodas de conversa, oficinas de práticas gráficas e palestras sobre o universo editorial e o fazer e o pensar livros. Muitos desses eventos acontecem anualmente<sup>3</sup>, como a Feira Tijuana de Arte Impressa<sup>4</sup>, Parada Gráfica<sup>5</sup>, Feira Plana<sup>6</sup>, Feira Míolo(s)<sup>7</sup>, Feira Kraft<sup>8</sup>, e Dente Feira de Publicações<sup>9</sup>.

Desde 2012, tendo participado como autora e entusiasta de vários desses eventos, tive a oportunidade de dialogar diretamente com pequenas editoras, artistas e coletivos independentes de várias regiões do Brasil. Esses eventos se apresentam de maneira muito mais informal se comparados a exposições em museus, galerias ou aos lançamentos de livros em lojas. Neles, é possível compartilhar informações sobre materiais e gráficas, bem como trocar referências com artistas visuais e escritores em conversas descontraídas. Nas feiras de publicações independentes é possível encontrar gravuras,

---

**3.** Com exceção dos anos 2020 e 2021, nos quais a pandemia de covid-19 impactou significativamente a vida de todos, muitos eventos foram adiados e alguns ocorreram de forma on-line, com palestras e rodas de conversa conduzidas virtualmente.

**4.** Organizada desde 2009 pela Galeria Vermelho, reúne editoras do Brasil e de outros países, como Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador, México, Peru, Uruguai e Venezuela.

**5.** Ocorre, desde 2013, no Museu do Trabalho, em Santa Catarina. Influenciados pelos clubes de gravura gaúchos dos anos de 1950, os ateliês livres e oficinas de arte de Porto Alegre têm como tradição oferecer cursos de desenho e gravura para a população local.

**6.** Organizada por Bia Bittencourt, ocorre desde 2013.

**7.** Organizada pela Lote 42, ocorre desde 2014 na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. Essa foi uma das feiras que aconteceram durante os anos 2020 e 2021 como evento virtual, com rodas de conversas e demonstrações de impressão transmitidas digitalmente através das redes sociais.

**8.** Organizada por alunos e professores do curso de artes visuais da Unesp, ocorre em São Paulo desde 2015.

**9.** Organizada pelo coletivo Dente, ocorre em Brasília desde 2015.

quadrinhos, revistas, cartazes e toda a sorte de (não) livros (literários, de artista, de fotografia, -caixa / -objeto) – entre muitos outros parênteses, hífen ou barras que, a meu ver, são um tanto desnecessários. Considerando o caráter híbrido dessas produções gráficas, percebemos que não há como reduzi-las a categorias fechadas.

Entretanto, a capacidade de hibridização da produção gráfica brasileira remonta a um passado distante, caracterizado pela inventividade na busca de meios alternativos de circulação, que ocorreram de forma paralela aos canais oficiais. Essas manifestações gráficas já existiam muito antes da autorização das atividades de imprensa pela Corte Imperial Portuguesa, persistindo nos tempos marcados pela censura imposta pelo decreto do AI-5 durante a ditadura militar, e perdurando até recentemente, nos quais governos repressivos desmontam instituições culturais, privando-as de recursos, chegando até mesmo a extinguir o Ministério da Cultura. Ao longo dessa trajetória, os praticantes da produção gráfica no Brasil demonstraram sua capacidade de adaptação, explorando novas abordagens para superar as restrições impostas, revelando, desse modo, uma heterogênea prática de enfrentamento e constante transformação.

Por indicação de Omar Khouri<sup>10</sup>, que encontrei em um dos eventos de publicação em 2012, conheci a *Artéria*<sup>11</sup>, “uma revista mutante” que se apresenta em um formato diferente a cada edição (de caderno offset à revista virtual interativa, de fita cassete à caixa de poemas soltos), da qual participam artistas e poetas.

---

10. Atualmente é professor voluntário /colaborador junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unesp.

11. A revista *Artéria* foi idealizada em 1974 por Omar Khouri e Paulo Miranda, que fundaram a Nomuque Edições.

Ele conta que entre 1970 e 1990, além da *Artéria*, diversas outras publicações como *Navilouca*<sup>12</sup>, *Código*<sup>13</sup> e *Poesia em greve*<sup>14</sup> tornaram-se territórios para exercer a liberdade criativa e fazer circular a informação, distanciando-se dos livros nas prateleiras das lojas. Essas e outras publicações, são abordadas por Omar no livro *Revistas na era do pós-verso: Revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90*, referência sobre a história das artes gráficas no Brasil.

Também em 2012 conheci outras concepções de livro ao visitar a exposição “Aberto Fechado: Livro e Caixa na Arte Brasileira”, curada por Guy Brett, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A mostra reuniu obras de artistas brasileiros produzidas desde o final da primeira metade do século XX até a primeira década do século XXI, que utilizaram o livro e a caixa como suporte, inspiração ou ideia central de suas criações, proporcionando uma visão abrangente da diversidade das produções artísticas no Brasil.

No artigo “Aberto fechado: Guy Brett e sua leitura da arte no Brasil a partir dos formatos de caixas e livros”<sup>15</sup>, Fernanda Pequeno<sup>16</sup> comenta o texto curatorial de Brett para a exposição, também

---

12. A revista *Navilouca: Almanaque dos Aqualoucos*, idealizada por Wally Salomão e Torquato Neto, teve uma única edição em 1974, e reuniu trabalhos de Augusto de Campos, Rogério Duarte, Torquato Neto, Waly Sailormoon (Wally Salomão), Décio Pignatari, Duda Machado, Hélio Oiticica, Jorge Salomão, Stephen Berg, Luiz Otávio Pimentel, Chacal, Luciano Figueiredo, Óscar Ramos, Ivan Cardoso, Lygia Clark, Caetano Veloso, e Haroldo de Campos.

13. *Código* foi a revista de poesia experimental publicada por Erthos Albino, na Bahia desde 1974 até 1990, chegando a doze edições.

14. Em edição única, de 1975, *Poesia em greve* fazia alusão a Mallarmé, o “poeta em greve”, editada por Leonora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino, com projeto gráfico de Julio Plaza.

15. “Aberto fechado: Guy Brett e sua leitura da arte no Brasil a partir dos formatos de caixas e livros” In: *Concinnitas*, v.22, n.42. Rio de Janeiro: set. 2021.

16. Fernanda Pequeno é atualmente professora adjunta do Departamento de Teoria e História da Arte da UERJ.



[acima]  
*30km de linha estendidos*, Cildo Meireles (1969)  
Disponível em <https://cildomeireles.com/>. Acesso em 11 jan. 2024.

[abaixo]  
*Livro de Carne*, Artur Barrio (1978-1979)  
Disponível em: <https://www.centralgalera.com/artistas/artur-barrio>.  
Acesso em 11 jan. 2024.

presente no catálogo, e traça paralelos com escritos anteriores do mesmo autor<sup>17</sup>. Ao considerar o contexto brasileiro, Brett destaca a capacidade de organização e de mobilidade que as caixas e livros propiciam, tencionando os conceitos de “aberto” e “fechado”, articulados por esses veículos como uma espécie de paradoxo, na medida em que as obras eram concebidas para fora dos espaços dos museus e galerias, e ao mesmo tempo tinham como meio, objetos de contenção:

Por que, preocupados em projetar a arte em situações de vida, mostraram-se tão interessados por esses veículos restritos e contidos, com suas associações a bibliotecas e arquivos? Vêem [sic, nota da autora] à mente Caixas bólides de Oiticica, os flip-books e as estranhas capas de Mira Schendel, a determinação de Lygia Clark em registrar os estágios de seu desenvolvimento na forma de um livro manipulável, Gibis de Raymundo Colares, Trajetórias de Anna Maria Maiolino, Urnas quentes de Antonio Manuel, Livro de carne de Artur Barrio, bem como seus cadernos, o jogo irônico de Cildo Meireles sobre a forma-caixa, Condutores de percepção de Waltercio Caldas e, é claro, as caixas e os livros de Lygia Pape. Talvez fossem atraídos exatamente pelo paradoxo envolvido, pela ironia que podia ser extraída do abismo entre o vazio calmo e administrável da página ou do recipiente, ao alcance imediato da mão, e a realidade incontrolável ao redor, quer da ‘natureza’, quer

---

17. “A lógica da teia”. In: BRETT [org.]. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

da 'cidade'. O interesse pelo livro e pela caixa acompanha de perto o apego desses artistas à ordenação racional do construtivismo geométrico. (BRETT, 2005, p. 151, apud PEQUENO).

Na exposição de 2012, Brett aprofunda a reflexão sobre as relações criadas por artistas entre caixas e livros, destacando o diálogo entre a imagem e o texto, o bidimensional e o tridimensional. Ele aponta de que maneira esses objetos são pensados como palco de atuação política, utilizados, reinterpretados, ressignificados e desconstruídos; elencando núcleos temáticos como: "A caixa espacial", "O livro espacial", "A caixa conceitual", "A caixa conflituosa", "A caixa interativa", entre outros.

Tanto as criações de artistas brasileiros que exploram livros e caixas na exposição "Aberto fechado: Caixa e Livro na Arte Brasileira", quanto a extensa e heterogênea produção gráfica apresentadas por Khouri nas revistas desde os anos 1970, que se desenvolvem até os dias atuais nas feiras de publicação exerceram uma profunda influência na minha formação como artista.

Essas obras me provocaram a refletir sobre as potencialidades do material impresso, que, por sua capacidade de deslocamento no espaço, possibilita o diálogo entre pessoas de lugares e épocas distintas. Ao ampliar a minha compreensão do livro e, por extensão, dos cadernos que sempre me acompanham, passei a entendê-los como uma reunião de elementos – de natureza verbal/imagética ou unidades objetuais – pensá-los como espaço multidisciplinar e multimidiático, lugar da experimentação e motor gerador de novas relações.



Caderno de notas 2 – (não) livro (de artista)



*Como imprimir sombras* (2012), Waltercio Caldas. Acrílico moldado e gravado. Disponível em: <https://www.carbonogaleria.com.br/como-imprimir-sombras-prod.html>. Acesso em 11 jan. 2024.



CADERNO DE NOTAS 3

EDIÇÃO:  
RELAÇÕES ENTRE  
FRAGMENTO  
E CONJUNTO



Em 2012 comecei a fazer livros a partir da observação de minhas coleções de palavras, imagens, objetos recolhidos em cadernos, pastas, caixas e gavetas. Ao identificar relações entre esses elementos, busco a aproximação dos fragmentos, agrupando-os em conjuntos norteados por um motivo central. Esse núcleo de intenção, que muitas vezes não se apresenta claramente desde o início do processo, procura enunciar características que serão refletidas e intensificadas por outros fragmentos que orbitam esse centro.

Ao aproximar os conteúdos anteriormente distantes pelo procedimento de edição, procuro pensar na construção semântica desse novo conjunto, estabelecida pela sequência da narrativa visual, em que os fragmentos ganham significado por sua contiguidade, através de jogos de associações visuais. Essa relação entre partes não se faz somente pela justaposição de elementos de origens diferentes, mas também pelo uso de materiais semi-transparentes, como papel vegetal e papel manteiga, que permitem entrever os dois lados da mesma página.

O fotógrafo e curador estadunidense Nathan Lyons de refere às narrativas visuais em livros como uma progressão de associações de elementos, considerando o contexto em que aparecem, a ordem em que são apresentados e as relações diretas ou indiretas que se estabelecem entre duas ou mais imagens justapostas. As características físicas dos elementos também influenciam na construção narrativa visual. Desse modo, noções como escala, tonalidade da impressão e outras qualidades gráficas dão ritmo à sequência e desenham relações de aproximação, comparação, distanciamento ou diferença (LYONS, 2009). Essas decisões, que, a princípio, poderiam ser tomadas como questões relativas somente à técnica

e à forma de composição, são, sobretudo, determinantes para o modo como nos relacionamos com cada conjunto. A experiência de manusear um códice, um rolo de papel, ou percorrer uma instalação são completamente diferentes.

Sequenciar imagens, para mim, se assemelha muito a caminhar por um lugar desconhecido sem um mapa: escolher uma imagem para começar é como decidir para que direção dar o primeiro passo. Contudo, caminhar e editar nunca são vias de mão única, pois mesmo quando nos deparamos com ruas aparentemente sem saída, podemos dar meia volta ou cortar caminhos por atalhos não pavimentados. Por vezes, nos encontramos diante de bifurcações que podem nos levar a trajetos diferentes (opostos ou paralelos) ou cruzamentos ambíguos onde se abrem outras tantas passagens. Assim, ziguezagueando por entre imagens e palavras, desenha-se a narrativa visual.

Nomeei os livros feitos a partir de fragmentos dessas coleções como “livros-cadernos”; no entanto, as linhas divisórias que distinguem o livro como um objeto imutável e permanente, em contraste com o caderno como um artefato transitório, começaram a se dissipar à medida que passei a concebê-los também como estruturas suscetíveis a modificações. Esses passam a me acompanhar nos meus deslocamentos cotidianos e assim como os cadernos que habitualmente carrego, tornam-se um também um lugar para experimentação. Incorporadas ao conjunto de experiências anteriores, as novas anotações surgem como marginais: comentários e destaques de um leitor que, ao navegar sem bússola, busca se orientar através de breves insurgências que correm à margem do texto. Essas rotas alternativas, por onde circula o pensamento, refletem na fisicalidade

do livro as mudanças ocorridas no próprio leitor, convidam a outras leituras e interpretações.

\*\*\*

O livro *The Complete Essays 1973–1991*, do professor e fotógrafo italiano Luigi Ghirri, recolhe apontamentos e reflexões sobre o ato de fotografar, que me ajudaram a refletir sobre o deslocamento pelos espaços e sobre minha prática de colecionar e recombinar imagens e palavras.

No ensaio “Album”, de 1984, ele relaciona a fotografia com o desejo do viajante de que algo de sua experiência permaneça, como uma memória ou testemunho. A fotografia de viagem é entendida por ele não como descrição ou documentação de um espaço, mas como um gesto performado para melhor percebermos e compreendermos um lugar (GHIRRI, 2016: 80-81).

Em “Cardboard Landscapes”, de 1972, Ghirri categoriza as fotografias que faz quando viaja em dois tipos: aquelas, descritas por ele como típicas, que todo mundo tira e pelas quais raramente se interessa depois; e aquelas que têm como assunto objetos do cotidiano, “imagens para as quais estamos acostumados a olhar passivamente”. Ele afirma que essas imagens, ao serem isoladas da realidade que as cerca e apresentadas em fotografias como parte de diferentes discursos, tornam-se imbuídas de novos significados. A partir desse deslocamento seria possível “começar a observá-las com um olhar ativo e embarcar em uma leitura crítica” (Ibidem: 17) dessas imagens.

Ghirri considera que a natureza fragmentária da imagem fotográfica pressupõe a separação de uma parte em relação ao todo por uma moldura.

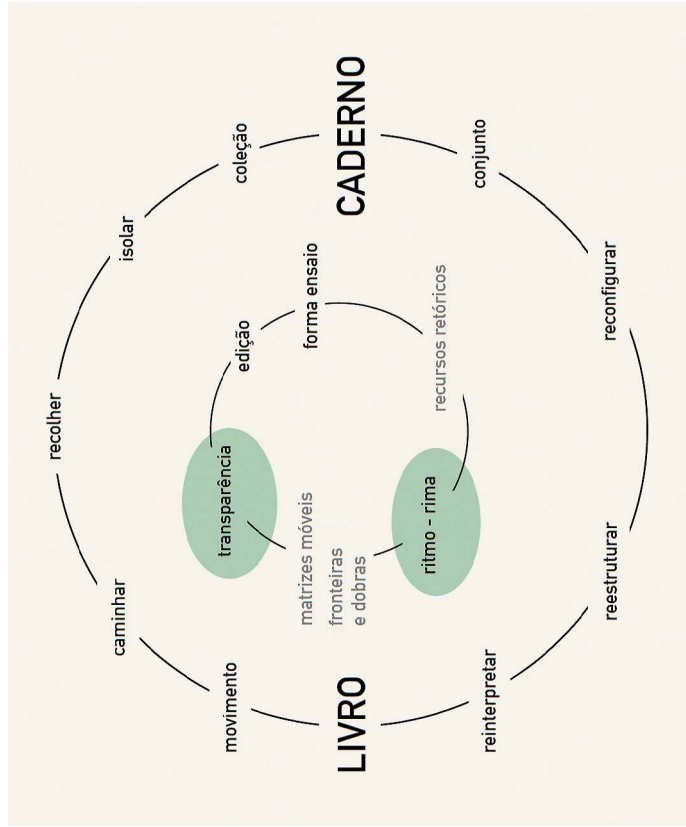


Diagrama do meu processo  
criativo do meu pensamento  
editorial

Esse distanciamento seria essencial para a ressignificação das imagens, pois o “espaço deletado”<sup>18</sup> (Ibidem: 18-19) pelos limites da fotografia nos convidaria a imaginar o que não está no campo visual do enquadramento. Ghirri estende esse raciocínio ao processo de edição de suas séries fotográficas (escolha das imagens e sequenciamento), comparando-o com a montagem de um quebra-cabeça, no qual reconstruir uma “imagem legível, peça por peça”, e encaixar cada uma delas em determinado “sistema de imagens” exigiria um trabalho paciente de medida e contraste<sup>19</sup>.

As questões suscitadas pela leitura de Ghirri, sobre a recontextualização de imagens, se somaram às minhas inquietações acerca da escolha de imagens para a elaboração de um ensaio fotográfico na disciplina de graduação Ensaio Fotográfico, ministrada pelo professor João Luiz Musa em 2014. Além disso, entre 2016 e 2018, pude acompanhar as reuniões do Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica (GPIF)<sup>20</sup> – em que são discutidas questões referentes a edição, sequenciamento de imagem e narrativa visual, bem como aspectos técnicos referentes à impressão – nas quais foram feitas aproximações entre o cinema e a forma do ensaio fotográfico e literário.

Através do GPIF entrei em contato com as linhas investigativas da artista e pesquisadora Yukie Hori, que despertou em mim um grande interesse pela sensibilidade e pelas ambiguidades do cineasta

---

18. Do texto “Kodachrome: Introduction”, de 1978.

19. Tradução minha do original: “As with a puzzle, my task is to methodically reconstruct a legible image, piece by piece. Each piece requires the patient work of fitting it in, interlocking it with other pieces, measuring and contrasting it and, if it does not fit, to store it for later use”.

20. Grupo de pesquisa ligado ao Departamento de Artes Visuais da Universidade de São Paulo, coordenado pelo Prof Dr. João Luiz Musa.

japonês Yasujiro Ozu. Em *Os ensaios da Dona Sombra*, Hori faz observações acerca de características presentes nos filmes de Ozu e estabelece possíveis relações entre sequenciamento de imagem (no cinema e nos ensaios fotográficos) com a poesia japonesa a partir da leitura de Noël Burch. Além da aproximação entre algumas cenas de Ozu e termos usados na poesia japonesa, como o *makura kotoba*, que poderia ser traduzido para o português como “palavra travesseiro”, o que muito me intrigou foi o modo como a autora descreve a sutileza dos espaços e objetos, que muitas vezes, são usados em cenas de diferentes filmes do diretor. Hori tem os olhos de quem sorve atentamente a atmosfera de um artista, deixando-se tingir por elas.

A partir dessa leitura tão envolvente me interessei cada vez mais por assuntos relacionados ao Japão. Apesar da ascendência – meus avós são japoneses – eu não tive muito contato com a cultura nipônica quando criança, exceto pelo nome de comidas e algumas palavras que minha avó falava, como *urusai* e *abunai* (“barulhento” e “perigoso”). O fato de eu não me entender (ou não querer me entender) como oriental no Brasil, talvez fora motivado por um desejo de não ser diferente das pessoas com quem eu convivia. Apenas mais tarde fui entender a importância, para mim, de estudar o idioma japonês e aprender mais sobre a história e a cultura nipônicas, como uma forma de me aproximar mais das memórias de minha família.

Quando cursei a graduação em Artes Visuais fui apresentada pelo professor Marco Gianotti ao Grupo de Estudos Arte Ásia, coordenado por Madalena Hashimoto e Michiko Okano. Através de palestras e leitura de artigos, pude acompanhar algumas das discussões sobre aspectos da espacialidade e da temporalidade nas artes visuais e na arquitetura japonesa.



No período do mestrado cursei a disciplina Japão: Espacialidades Visuais, ministrada por Madalena e Michiko, que teve grande importância para a minha pesquisa devido a lacuna existente nas universidades brasileiras ao focar o estudo de artes orientais como um todo, fora do eixo europeu-estadunidense. Conceitos de espacialidade e temporalidade, como *ma* e *yohaku*, apresentados no curso, foram fundamentais para o desdobramento de meus estudos sobre narrativas visuais.

\*\*\*

A seguir, apresento em quatro cadernos de notas que contém minhas observações acerca da leitura de Hori, além do desdobramento de minha pesquisa sobre *makura kotoba* e outros termos da poesia japonesa que, no meu entendimento, podem ser interessantes para pensar as narrativas visuais.

No caderno de notas “Os planos intervalares de Yasujiro Ozu” busco compreender as interseções e diferenças entre as interpretações de Donald Richie, Noël Burch, entre outros autores, a respeito dos termos escolhidos para se referir aos planos curtos de não ação em que Ozu enquadra objetos do cotidiano ou lugares sem presença humana. Burch relaciona esses enquadramentos ao *makura kotoba*. A partir da análise de Hori, discorro sobre como esse termo auxilia na construção de sentido da poesia e o possível motivo dessa relação estabelecida.

O caderno de notas “Recursos retóricos da poesia japonesa: *makura Kotoba* e *kakekotoba*” é fundamentado no estudo de Olivia Nakaema sobre os recursos retóricos na poesia japonesa, e tem por objetivo compreender melhor os termos *makura kotoba* e *kakekotoba*, usados por Burch para se referir aos planos de Ozu.

No caderno de notas “Ervas flutuantes e os marcadores sazonais”, volto a olhar para Ozu, destacando a constante referência à natureza e os elementos de sazonalidade presentes em cenas de *Ervas flutuantes*, filme de 1959.

Já no caderno de notas “Haicai visual: Relações entre fotografia e poesia japonesa na obra de Masao Yamamoto” trago um panorama geral da produção do fotógrafo japonês Masao Yamamoto, evidenciando sua relação com a pintura e a poesia japonesas.

CADERNO DE NOTAS 4

OS PLANOS  
INTERVALARES  
DE YASUJIRO  
OZU



Os filhos crescem e tornam-se ocupados demais para dar atenção aos pais; o pai viúvo finge se casar novamente para que a filha deixe de se preocupar com ele. Essas, muitas outras histórias do diretor japonês Yasujiro Ozu (1903-1963) têm como principal tema a dissolução da família japonesa. Também são frequentes assuntos como o conflito entre a tradição e a modernidade, como consequência das transformações no Japão após a Segunda Guerra Mundial.

Além do tema, há diversas características recorrentes nos filmes de Ozu descritas por Donald Richie<sup>21</sup> como componentes essenciais de uma sintaxe particular do diretor japonês. No artigo “Yasujiro Ozu: The Syntax of his Films”<sup>22</sup> Richie reflete sobre essas particularidades, que abrangem aspectos de roteiro, filmagem e edição das cenas, apontando procedimentos que se repetem e são refinados ao longo da carreira do diretor.

Entre os anos de 1927 e 1962, Ozu vivenciou duas transições importantes na história do cinema: do mudo para o dialogado, e do preto e branco para o colorido<sup>23</sup>, respondendo a essas grandes transformações de maneira bastante particular.

Nesse período, consolidam-se o uso sistemático por Ozu da câmera em ângulo baixo, como descreve Richie<sup>24</sup>, na altura dos olhos de uma pessoa ajoelhada sobre o tatame, habitualmente em posição frontal e fixa, o uso de lente de 50 mm, o corte seco entre planos e a concisão de enquadramento, sem

---

21. O crítico estadunidense foi um dos principais responsáveis pela divulgação do trabalho de Ozu no ocidente nos anos 1960, com a curadoria da primeira retrospectiva internacional do diretor japonês no Festival de Cinema de Berlim.

22. In: *Film Quarterly*, vol. 17, n. 2, Winter. Berkeley: University of California Press, 1963-1964.

23. Seu primeiro filme dialogado foi *Os irmãos da família Toda*, de 1941, e o primeiro filme em cores foi *Flor do equinócio*, de 1958.

24. Op. cit.

*travellings* ou fusões, o que era incomum no cinema hollywoodiano na época.

Acerca da frontalidade do uso da câmera por Ozu, Richie comenta<sup>25</sup>:

Esta visão tradicional é a visão em repouso, impondo um campo de visão muito limitado. É a atitude de observar, de ouvir, é a posição a partir da qual se vê o Noh, a partir da qual se participa na cerimônia do chá. É a atitude estética; é a atitude passiva.

O crítico de cinema japonês Tadao Sato – que influenciou diretamente diversos escritores da fortuna crítica sobre Ozu, como Donald Richie, Paul Schrader e Noël Burch – argumentou que a escolha de posicionamento da câmera daria a sensação de que “os personagens agissem num estilo próximo a um ritual, atuando não apenas naturalmente ou com emoção, mas com uma espécie de sentimento religioso” (SATO, 1978 apud NAGIB, 1990: 69)

Da mesma forma, o uso do *faux raccord* de olhar<sup>26</sup> por Ozu, descrito por Tadao (SATO, 1978 apud NAGIB, 1990: 78), enfatiza a natureza disruptiva da mudança de planos, causando certo estranhamento, tirando o espectador da imersão diegética do cinema. Noël Burch<sup>27</sup> (1979: 20) descreve a norma vigente em Hollywood como a orientação dos olhares

---

25. “The Later Films of Yasujiro Ozu”. In: *Film Quarterly*, vol. 13, Fall. Berkeley: University of California Press, 1959 p. 21. Minha tradução minha do original: “ This traditional view is the view in repose, commanding a very limited field of vision. It is the attitude for watching, for listening, it is the position from which one sees the Noh, from which one partakes of the tea ceremony. It is the aesthetic attitude; it is the passive attitude”.

26. Traduzido para o português como “falso raccord” de olhar, por Stella Senra em *A imagem-movimento* de Gilles Deleuze (São Paulo: Editora 34, 2018).

27. *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979.

em relação à lente/centro da tela, de modo que estes pareçam encontrar-se, cruzando-se em um espaço imaginário formado pelo posicionamento lado a lado (e não face a face) de duas tomadas consecutivas. Tal correspondência da direção dos olhares garantiria a continuidade temporal e a comunicação espacial entre os planos designados como contíguos no espaço diegético. O *faux raccord* utilizado por Ozu seria o posicionamento da câmera em ângulo de 180° reverso, que, segundo Tadao, geraria certo estranhamento da correspondência da linha dos olhos e, na medida em que nos tira do efeito imersivo do cinema, lembrando-nos de que o que está diante de nossos olhos é uma projeção e não a realidade em si.

Essas escolhas técnicas não são apenas características formais de composição, sendo determinantes para estruturar o espaço e modular o movimento das cenas. No livro *Tempo e espaço na cultura japonesa* Shuichi Kato (2012: 187) discorre sobre o aspecto fragmentado da arquitetura do interior das casas japonesas, relacionado com o conceito japonês *oku* 奥, que, segundo o dicionário Iwanami de arcaísmos (*Iwanami Kojo Jiten*), é o oposto de fora (外, *soto*), beira ou borda (端, *hashi*) e boca (口, *kuchi*); e tem a mesma raiz de alto-mar (沖, *oki*). Espacialmente, refere-se ao “lugar mais ao fundo a partir da entrada, e seu sentido original e primitivo é um lugar valorizado e não revelado para as pessoas”.

A apreciação dos espaços que não estão expostos não se encontra presente apenas em ambientes sagrados, como santuários xintoístas, mas também nos lugares de convívio comum, como as residências. Ao diferenciar os hábitos da classe média norte-americana de 2012 com os do Japão, Kato (2012: 188) afirma que “nos lares japoneses não existe o hábito de mostrar às pessoas o espaço privado da família”.

O caráter fragmentário do entendimento oriental do tempo e do espaço e as diferenças do cinema ocidental se tornam evidentes neste comentário de Ozu sobre as residências japonesas:

[...] ainda que seja para simplesmente adentrar uma casa, é preciso abrir a porta corrediça, sentar-se no vestibulo, desamarrar os sapatos, e assim por diante. Não há como evitar estagnações. Por isso, o cinema japonês não tem outra saída senão retratar essa vida propensa a estagnações por meio de mudanças que se adaptem à linguagem cinematográfica”. (OZU, 1933 apud YOSHIDA, 2003: 43)

Segundo Burch (p. 174), além da segmentação do espaço, dadas as características da arquitetura japonesa, o uso da câmera em posição baixa e frontal eliminaria os índices de profundidade, gerando um efeito de achatamento da imagem, acentuando a natureza bidimensional da tela.

Em *O anticinema de Yasujiro Ozu*, o também diretor e crítico de cinema Kiju Yoshida, comenta sobre a recorrência no modo de operar de Ozu e sua preferência por trabalhar com os mesmos atores repetidas vezes, interpretando papéis que já haviam representado em filmes anteriores<sup>28</sup>. Do mesmo modo, lugares e objetos usados em cenas de um filme reaparecem em outros.

Em relação ao uso dos mesmo procedimentos, Ozu se compara a um fabricante de tofu ou um pintor que, ao realizar a mesma atividade repetidamente, se aprimora:

---

28. Tanaka Kinuyo, Sugimura Haruko, Ryu Chisu e Hara Setsuko são alguns dos atores e atrizes com quem Ozu trabalhava com frequência.



Se sou um fabricante de tofu, tudo que posso fazer é tofu – é o que estou sempre dizendo. Uma pessoa não é capaz de fazer tantos filmes diferentes. Num restaurante de loja de departamentos, nesses onde há tudo, não se consegue uma comida gostosa. Assim é na realidade. Mas, mesmo que tudo pareça igual para as pessoas, eu descubro coisas novas, uma a uma e, com interesse novo, dedico-me à obra. Sou exatamente como um artista que continua a executar várias pinturas das mesmas rosas. (OZU, Yasujiro. *Asahi Shinbun*. 28 de agosto de 1962, edição vespertina, apud YOSHIDA, Kiju. Op. cit., p. 33.)

Yoshida (2003: 33) considera a “repetição” e a “defasagem” como conceitos centrais para Ozu. A repetição não seria “presunção ou excesso de confiança no caráter particular de seu cinema”, mas estaria motivada por “um forte sentimento de auto desconfiança, e, como resultado, todas as revisitações de uma mesma ideia, completando-se e tornando gradativamente, a forma de um único universo”<sup>29</sup>. Assim como o cotidiano é feito de pequenas ações e gestos que se repetem, da mesma forma, nas reiterações de Ozu seria possível “perceber alguma defasagem entre uma repetição e outra”, que nunca resulta exatamente no mesmo filme, na mesma cena, e possibilita múltiplas interpretações.

Outra particularidade dos filmes de Ozu, que me chamou a atenção e se tornou o objeto de pesquisa nos últimos anos, são os planos de curta duração, em que são enquadrados por alguns segundos objetos

---

29. YOSHIDA, Kiju. *O anticinema de Yasujiro Ozu*. Trad. Centro de Estudos Japoneses da USP. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 33.

do cotidiano (como vasos, chaleiras ou lanternas de papel), ou lugares em que a presença humana é inexistente ou não muito marcada, que foram abordados por diversos autores.

No artigo de 1964 anteriormente citado, Richie traça um paralelo com a pintura, usando o termo “natureza-morta”<sup>30</sup> para se referir aos planos curtos enquadrando objetos, que, segundo ele, seriam “fotografados por causa de sua própria beleza”<sup>31</sup>. Esse mesmo termo é usado por Paul Schrader (1972: 29) para se referir aos fragmentos inseridos entre planos longos que mostram objetos em ambientes internos e paisagens. O autor também estende essa relação para se referir às cenas finais dos filmes em que são mostrados lugares como “uma montanha, ou podem incorporar elementos contemporâneos como um barco num rio, ou um trem em movimento. Relacionado a essas cenas finais, Schrader (1972: 49-51) descreve o conceito de estase como “uma visão congelada da vida que não resolve a disparidade, mas a transcende” e “transforma a empatia em apreciação estética, experiência em expressão, emoções em forma”:

Em Ozu, a imagem da estase é representada por o coda final, uma visão de natureza morta que denota a Unidade. É a mesma visão restritiva que deu início ao filme: a montanha voltou a ser montanha, mas de uma forma totalmente diferente.<sup>32</sup>

---

30. O termo usado por Richie no idioma original é “still-life”.

31. “Objects photographed for their own beautiful sakes.”. RICHIE, Donald. *Ozu: his life and films*. California: University of California, 1977, p. 136.

32. Tradução minha do original: “In Ozu, the image of stasis is represented by the final coda, a still-life view which connotes Oneness. It is the same restrictive view which began the film: the mountain has become a mountain again, but in an entirely different way.” (p. 49)

Schrader considera como um interessante exemplo de estase nos filmes de Ozu a sequência de planos que mostram um vaso<sup>33</sup> em uma sala escura, presente no filme *Pai e Filha*, de 1949 (晩春 | Banshun). Segundo o autor (p.49-51)<sup>34</sup>, “o vaso é a estase, uma forma que pode conter emoções profundas e contraditórias e transformá-las na expressão de algo unificado, permanente, transcendente.”

No filme, a jovem Noriko vive com o seu pai viúvo Shukichi, com quem tem um forte apego emocional. Preocupado com o destino da filha, o pai anuncia que vai se casar para que ela comece a procurar um noivo. Pressionada, e a contra gosto, Noriko decide aceitar o casamento arranjado. Pai e filha fazem uma última viagem juntos a Quioto e após passarem o dia pela cidade, preparam-se para dormir em um quarto de hospedaria.

A sequência de planos a seguir mostra o diálogo entre as personagens, através de planos frontais intercalados, mas, quando Noriko inicia uma conversa séria sobre o que sente em relação à ideia de seu pai se casar, há uma interrupção. O quarto onde eles estão é mostrado em silêncio, ouve-se apenas o som de um ronco, e ao fundo, a sombra das folhas de bambu, projetada no *shoji* (porta de correr com papel opaco), balançam suavemente. Mostra-se o rosto de Noriko no momento em que percebe que seu pai está dormindo, seguido pelo plano do vaso no quarto escuro, de duração de aproximadamente 6 segundos. Vemos, novamente, o rosto da filha, já com outra expressão, quase em lágrimas, e mais uma vez, o vaso, que encerra a sequência em um plano de mais ou menos 10 segundos de duração.

33. Presente no filme *Pai e filha* (aproximadamente à 01"28'02).

34. Tradução minha do original: "The vase is stasis, a form which can accept deep, contradictory emotion and transform it into an expression of something unified, permanent, transcendent." (p. 49-51)



Deleuze (1990: 27-28) também se vale do termo de Richie, sob a ótica da relação entre tempo e imagem, na qual objetos – como uma bicicleta ou um vaso – presentes em planos de curta duração tornam-se “imagens puras e diretas do tempo”. Para o autor (1990: 62) essas imagens estabelecem “ligações de um novo tipo, que não são mais sensorio-motoras, e põem os sentidos liberados em relação direta ao tempo, com o pensamento”. Os planos em que o vaso é mostrado no quarto escuro da hospedaria são para Deleuze “naturezas mortas”, considerados por ele como indicativos do tempo de transição da emoção da personagem Noriko, entre o sorriso e o choro.

Contudo, para a professora Michiko Okano (p. 122), o vaso é um elemento que interrompe o diálogo entre as personagens, constituído pela ação e reação estruturada com a montagem de campo/contracampo. A introdução desse terceiro elemento (o vaso) “descentraliza as ações humanas”, e mais que uma transição emocional, parece indicar uma dimensão atemporal, relacionada à espacialidade *ma*<sup>35</sup>. Segundo a autora (p. 123), “o plano do vaso mais parece criar um plano descontínuo de suspensão (vazio intervalar) que do tempo ele próprio, motivo pelo qual o vaso reaparece também depois do choro”.

Outros pesquisadores também se referiram aos planos curtos de Ozu usando nomenclaturas diferentes. A dupla David Bordwell e Kristin Thompson nomeiam esses planos de *espaços intermediários*, caracterizados como planos de transição, em oposição

---

35. Em *Ma: Entre-espaço da comunicação no Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*, Michiko Okano traz uma investigação extensa sobre o *ma*, um elemento cultural japonês, presente no dia a dia e em manifestações culturais, como na arquitetura, nos jardins, nas artes plásticas, nas artes cênicas, na música, na poesia, na comunicação oral e gestual, entre outros.

aos planos de conjunto<sup>36</sup>. Eles seriam caracterizados como “espaços entre os pontos de ação narrativa” que mais confundem do que orientam<sup>37</sup>. Embora estejam relacionados à narrativa, “não estão necessariamente subordinados a ela”, e “interrompem a continuidade causal, abrindo espaços que não contribuem para a narrativa” (ibidem, 138). Já Nanbu Keinosuke, crítico japonês dos anos 1940, usa a terminologia *kâten shotto* (planos-cortina), comparando os planos à pausa proporcionada pela cortina do teatro ocidental proporciona (BURCH, 1977: 161, nota de rodapé 8).

Em 1977 o crítico de cinema Noël Burch cunha o termo *pillow-shot* (planos-travesseiro), para se referir aos planos curtos, aludindo ao termo *pillow-word* (palavra-travesseiro ou, em japonês, *makura kotoba*), que nomeia um recurso retórico da poesia japonesa:

[...] planos que *suspendem o fluxo diegético*, usando uma gama considerável de estratégias e produzindo uma variedade de relações complexas. Com alguma hesitação, chamarei essas imagens de *pillow-shot* (planos-travesseiro), tendo em mente uma vaga analogia com a *pillow-word* (palavra-travesseiro) da poesia japonesa clássica. Segundo veremos, às vezes eles também exercem papel de “palavras-pivô”<sup>38</sup> e por esse motivo o termo

---

36. Segundo, o dicionário teórico e crítico de cinema de AUMONT e MARIE (2006:108) os operadores norte americanos convencionaram chamar de “establishing shots” – em português planos de conjunto, ou planos de situação – um plano bem aberto, geralmente situado no início da cena, que apresenta para o espectador um conjunto da situação cênica considerado relevante para a narrativa.

37. THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. “Espaço e narrativa nos filmes de Ozu”. In: NAGIB L.; PARENTE, A. (orgs.). Op. cit., p. 132.

38. O termo “palavras-pivô” refere-se a outro recurso retórico da poesia japonesa, o *kakekotoba* (掛詞), que consiste em duplas de palavras, em geral homófonas ou semelhantes, ou de ideias associadas, produzindo mais de um significado

que escolhi não é inteiramente adequado.  
(BURCH, 1979: 160)

Embora Burch use essa nomenclatura com certa hesitação, o termo *pillow-shot* é empregado pelo autor, de forma generalizada, para se referir a todos os planos curtos de Ozu que enquadram objetos, paisagens, lugares vazios ou de passagem. Ele afirma (p. 161) que Ozu não teria inventado o uso de objetos e espaços mostrados em planos curtos, pois havia evidências de que o diretor Tasaka Tomotaka haveria precedido Ozu no uso dessas cenas no filme *Cidade do Amor* (*Ai no machi*), de 1928. Entretanto, Ozu teria desenvolvido essa estrutura “com um grau de refinamento incomparável”, tendo influenciado outros cineastas da época, como Naruse e Shimizu a introduzirem cenas com características parecidas em seus filmes.

Burch estrutura seu argumento apoiado na premissa de que esses planos “nunca contribuem para a narrativa propriamente dita” e retratam o espaço que é “invariavelmente apresentado como fora da diegese, como um espaço pictórico em outro plano da ‘realidade’” (1979: 161). No entanto, o próprio autor coloca uma distinção entre os *pillow-shots* “mais puros”, “que não transmitem nenhuma informação diegética além da sugestão de um lugar ou presença atemporal”, e outros planos que enquadram objetos mas participam do movimento diegético (1979: 167). Sobre essa segunda categoria, ele afirma que, ao se referir ao plano anterior ou posterior, ele é percebido “retroativamente como ambivalente, como um pivô interligado ou uma transição entre a ‘estase’ do *pillow-shot* e a ‘vida’ da diegese” (1979: 170).

---

(NAKAEMA, 2012: 70). Os recursos *makura kotoba* e *kakekotoba* serão abordados no quinto caderno de notas dessa dissertação.

Okano (2007) também discorda do termo *pillow-shot* criado por Burch. Segundo a autora (2007: 113) a analogia ao termo da poesia clássica japonesa *makura kotoba* não seria muito acurada, já que esse recurso tem uma semântica predeterminada pelos versos que o seguem. Ela então, dá predileção para o uso dos termos “espaços intermediário” e *kâten shotto*, por se aproximarem mais da noção de entre-espaço.

Embora Burch tenha cunhado o famoso termo *pillow-shot*, outros autores já haviam associado a poesia japonesa aos filmes de Ozu. O primeiro a explicitar essa relação foi o crítico de cinema japonês Tadao Sato – que influenciou diversos críticos norte-americanos – motivado pela breve declaração em 1947 do próprio Ozu sobre seu interesse em poesia japonesa:

Como a *renga* é semelhante à montagem de filmes, considere-a uma boa experiência de aprendizagem.<sup>39</sup>

Além do termo *pillow-shot*, Burch também emprega o termo *pivot-shot* (1979: 131), que alude ao termo *pivot-word* (palavra pivô, em japonês *kakekotoba*). O vocábulo foi usado para analisar cenas do filme *Uma página de loucura* (*Kurutta Ippêji*), de 1926, por Teinosuke Kinugasa:

[...] tal como a palavra-pivô, é o ponto de junção de dois sistemas separados que se “sobrepõem” e funciona simultaneamente como parte de cada sistema. Em Page of Madness este procedimento nunca se torna uma “pon-

---

39. Tradução minha do original: “Since *renga* is similar to film editing, I found it a good learning experience.” Sato Tadao. Ozu Yasujiro no Geijutsu, vol. 2, p. 105, apud Bordwell, *Ozu and The Poetic of Cinema* (p.159).



tução” codificada, pois embora seja usado mais duas vezes, cada vez assume formas diferentes com resultados diferentes. (1979: 131)

A partir dos termos *pillow-shot* e *pivot-shot* procurei compreender mais sobre *makura kotoba* e *kakekotoba*, termos da poesia japonesa clássica mencionados por Noël Burch. A intenção desse estudo não é dizer definitivamente qual termo é o mais adequado para a relação entre Ozu e a poesia japonesa. Ele apenas revela a minha curiosidade acerca das possibilidades de leituras estabelecidas proporcionadas pela conexão entre versos escritos, mediados por recursos retóricos, e sequências de imagens.



CADERNO DE NOTAS 5

RECURSOS  
RETÓRICOS  
NA POESIA  
JAPONESA



## BREVE INTRODUÇÃO A CONCEITOS E CONTEXTO

*Makura kotoba* e *kakekotoba*, termos citados por Noël Burch, são recursos retóricos empregados na poesia japonesa, utilizados para auxiliar na construção do sentido do texto. Um mesmo poema pode apresentar mais de um recurso retórico, tornando complexa a relação entre eles e seus significados. Para entendermos melhor seu uso e efeito no texto apresentarei uma breve introdução sobre o método Hepburn e sobre o Waka (contexto de criação e métricas).

Adotarei o método Hepburn<sup>40</sup> para a transliteração de palavras em japonês para o português, exceto para nomes de localidades e nomes próprios, e serão deixados espaços entre as palavras e partículas (morfemas gramaticais), uma vez que estes facilitam a compreensão do leitor<sup>41</sup>. Também considero importante ressaltar que a escrita japonesa tem um sistema misto ideográfico (kanjis) e fonético do tipo silábico (hiragana e katakana), por isso, a contagem métrica dos poemas é feita por moras, que são unidades fonéticas determinantes do peso silábico, informação que será relevante para tratarmos das métricas dos poemas japoneses.

Essa pesquisa terá como recorte o estudo de alguns recursos retóricos presentes no gênero poético waka (和歌), também chamado de yamato uta (大和歌).

---

**40.** O método de transcrição da língua japonesa para o alfabeto romano, conforme a fonologia da língua inglesa, será utilizado, embora não atenda plenamente as especificidades da língua portuguesa. Okano (2017: 20) pontua algumas observações relevantes sobre método Hepburn: 1) adota-se um acento para indicar o prolongamento sonoro das vogais, que no nosso caso, foi utilizado o circunflexo. 2) ch tem som de tch, como em "tchau". 3) g não tem som de j, assim, ge, gi devem ser lidos gue e gui respectivamente. 4) s não tem som de z (s é sempre sibilante, como o ss e ç em português). 5) coloca-se um apóstrofo antes do n ou m acompanhados por uma vogal ou ya, ye, yi, yo, yu e o som que pretende é m mudo. 6) sh tem som de x ou ch. 7) h é sempre aspirado, como "hungry" em inglês. 8) r é sempre uma consoante vibrante alveolar, como em "caro".

**41.** No idioma japonês não se usa espaços entre palavras e partículas.

No livro *Tempo e espaço na cultura japonesa*, Shuichi Kato (2012: 84) explica que sob essa denominação encontram-se diversas formas métricas, como tanka (poema curto), que deu origem ao renga (poema encadeado, composto coletivamente) e ao haiku (traduzido para o português como haikai); sedôka (poema gêmeo); e chôka (poema longo).

Visto que os poemas são escritos com os ideogramas e outros caracteres, a escansão é feita pela contagem, não de sílabas, mas de moras, através da qual é possível classificar: tanka, poema de 31 moras distribuídas em versos de 5-7-5-7-7; sedôka, com duas linhas-versos de 5-7-7 moras cada; e chôka, com repetição de linhas n 5-7, terminando em uma linha de 5-7-7 moras. (KATO, 2012: 84).

Waka e tanka também eram usados como sinônimo um do outro e, entre o século XIV e o século XVIII, passou a coexistir com os gêneros renga (poema encadeado) e haikai, que passaram a ganhar mais atenção<sup>42</sup>. No século XVII, o extenso período de paz consequente da unificação do Japão pela família Tokugawa permite a ascensão de uma classe cidadina, e desenvolvem-se novos gostos e hábitos, com uma diversidade maior na produção literária, incluindo a popularização do haikai. Este, desenvolvido a partir do desmembramento dos poemas encadeados (renga), tinha por base a estrofe superior e inferior dos poemas curtos iniciando-se pela estrofe inicial *hokku*<sup>43</sup>.

Por ser uma forma curta de poesia, há necessidade de economia verbal para expressar uma ideia ou sentimento em apenas 31 moras (no caso do tanka) ou 17 moras (no caso do haikai). O uso de

---

42. Nakaema, p.30-33.

43. Segundo Kato (p. 93), a métrica do haikai (5-7-5) surgiu da primeira estrofe do tanka.

estruturas conhecidas como recursos retóricos auxiliares na construção semântica, sintática e fonológica do texto, contribuindo para a articulação de significados que vão além do sentido literal.

Em meus estudos sobre recursos retóricos, elegi como eixo principal a leitura da dissertação de mestrado *Os recursos retóricos na obra Kokinwakashū (coletânea de poemas de outrora e de hoje): Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso Kakekotoba*, no qual a pesquisadora Olivia Nakaema discorre sobre quatro recursos presentes em *Kokinwakashū*<sup>44</sup>: *jokotoba*, *engo*, *kakekotoba* e *makura kotoba*, sendo os dois primeiros mais presentes na coletânea *Man'yōshū*<sup>45</sup>, e os dois últimos mais frequentes em *Kokinwakashū*. Porém, para esse estudo, optei por dar ênfase para *kakekotoba* e *makura kotoba* por considerar que sejam mais relevantes para esta pesquisa<sup>46</sup>.

Em sua dissertação, a autora destaca a importância da análise dos recursos retóricos nos poemas japoneses, visto que eles auxiliam na compreensão dos hábitos e conhecimentos compartilhados pelas pessoas de uma determinada época, o que contribui para uma melhor compreensão dos sentidos manifestados em cada texto, e conseqüentemente resulta em uma tradução do poema para o português mais próxima do texto original.

Nakaema explicita a dificuldade de definir cada recurso retórico, visto que não há consenso

---

44. *Kokinwakashū* foi a primeira antologia oficial de poemas waka, publicado por volta de 905 d.C.

45. Geny Wakisaka faz um estudo aprofundado do *Man'yōshū* (*Coleção das Dez Mil Folhas*), considerada a mais antiga antologia de poesia japonesa, publicada no fim do século XVIII. Segundo a autora (1992: 29), no *Man'yōshū* foram registrados trezentos e noventa tipos de *makura kotoba*.

46. Konishi (2010a) considera haver nove tipos de recursos retóricos na literatura japonesa clássica: *kakekotoba*, *engo*, *tsuiku*, *makura kotoba*, *jokotoba*, *kireji*, *kigo*, *hiyu* e *shōchō*.

entre estudiosos do tema, sobretudo nos casos de expressões pouco frequentes ou utilizadas por apenas um mesmo poeta. Quanto à questão da tradução, a autora enuncia a dificuldade de transposição do significado de um idioma para outro, dado que os textos de *Kokinwakashû* foram elaborados com palavras e expressões pertencentes a um contexto socio-cultural do século X no Japão, cujo significado nos é de difícil compreensão atualmente. Como uma possível solução, ela traz a abordagem do filósofo Paul Ricoeur (2011: 27), que sugere a renúncia ao ideal da tradução perfeita, ao aceitar a distância entre a adequação e a equivalência. Dessa forma, a busca por uma tradução, ainda que imperfeita, seria mais valiosa do que a omissão do termo.

### **MAKURA KOTOBA (枕詞) (PALAVRA-TRAVESSEIRO)**

*Makura kotoba* – anteriormente denominado como *Hatsugo* (発語), *Imyô* (異名), *Utamakura* (歌枕), *Hanpi* (はんぴ), *Jishi* (次詞), *Fûgo* (諷語), *Kanji* (冠辞), *Zuji* (頭辞) e *Kazashi* (挿頭) (NIZHIZAWA, 2002, p. 224) – é um recurso retórico muito presente nos compilados de poemas *Man'yôshû* e *Kokinwakashû*. Em *Man'yôshû: Vereda do poema clássico japonês*, Geny Wakisaka apresenta um estudo aprofundado sobre a presença do *makura kotoba* e apresenta em um artigo<sup>47</sup> a definição do verbete da seguinte maneira:

O *makura kotoba* (pillow word) apresenta-se como um termo composto de cinco sílabas<sup>48</sup> em média, que precede um outro termo,

---

47. WAKISAKA, Geny. "Sobre o 'Makura Kotoba'". In: *Estudos Japoneses*, n. 2, 1982.

48. Considera-se a contagem de sílabas poéticas, no caso moras, como explicado anteriormente.



geralmente um substantivo, com o qual mantém uma relação fixa e constante em qualquer contexto. (p. 124)

Nakaema parte dessa definição e apresenta colocações concordantes e discordantes de outros autores a respeito do tema. Para Tani (2006: 29), o *makura kotoba* é um recurso retórico que utiliza uma sequência de sons de frequentemente 5 moras ligada a um termo a que se quer designar o sentido. No entanto, há autores que defendem a existência de *makura kotoba* de 4 sílabas (KONISHI, 2010: 284), de 3 sílabas (NAITO, 2008: 11), ou até mesmo de 6 ou 7 sílabas (ibidem 12).

Quanto ao uso do recurso, no período Nara (712-793), o *makura kotoba* (枕詞) era um recurso retórico muito frequente nos poemas japoneses curtos e, como um travesseiro, dava suporte à construção tanto de sentido poético quanto de métrica, ritmo e sonoridade (NISHIZAWA, 2002: 224 apud NAKAEMA: 84). Nessa época era uma forma de anúncio que acompanhava outro termo, chamado *himakura* (被枕), dando-lhe característica modificadora, associativa, qualificadora, acessória ou outro tipo de relação fixa. Por fixo, denotava-se a relação entre um determinado *makura kotoba* e um determinado *himakura*, cuja combinação evocava um significado compartilhado e compreendido pela sociedade da época (WAKISAKA, 1992: 124).

Ao levarmos em conta que o significado não decorre apenas do conteúdo semântico das palavras, mas também de seu uso e reconhecimento coletivo estabelecido pelo costume, que varia conforme o tempo, é compreensível que para um leitor do século XXI o significado de muitos *makura kotoba* seja de difícil entendimento. Nakaema (p. 83) nos informa que não há consenso entre os autores acerca

da relação entre *himakura* e *makura kotoba*, havendo opiniões radicais que defendem que este não possui significado, sendo somente uma sequência de sons. Por exemplo, Tani (2006: 29. apud NAKAEMA) e Konishi (2010a: 283 apud NAKAEMA), defendem que o *makura kotoba*, por si só, não acrescenta sentido à frase e não pode ser traduzido para a língua japonesa moderna ou para uma língua estrangeira, portanto, poderiam ser omitidos do poema.

Outros autores, como Frédéric (2008: 752 apud NAKAEMA) afirma que esse vínculo tem caráter modificador, ou seja, o *makura kotoba* altera o sentido do *himakura*. Para Nishizawa (2002: 224 apud NAKAEMA), o *makura kotoba* é uma expressão que modifica a palavra que a sucede, atribuindo a ela alguma particularidade; enquanto Matsui (apud WAKISAKA 1982: 27) considera “o *makura kotoba* uma técnica literária de montagem primária que consiste em princípio, na sobreposição de dois substantivos”, em que “o primeiro adjetiva o segundo e em cuja relação que se estabelece, realça-se o subjetivo do autor”.

Embora o *makura kotoba* seja muitas vezes de difícil compreensão atualmente, é possível nos aproximarmos do sentido deles ao olharmos para o significado do *himakura* que o acompanha. Vejamos alguns dos exemplos de *makura kotoba* de substantivos comuns citados por Wakisaka (1982) e seus possíveis significados:

#### 1. Nubatama no Yoru.

**Nubatama no** – *makura kotoba* de Yoru (noite). Seu significado não está devidamente esclarecido. Há a hipótese de ser o fruto negro do hiôgui (nome de vegetal).

**Yoru** – *himakura* de significado “noite”. Traz a ideia de escuridão, o receio, o medo e o respeito.

2. Ashihiki no Yama.

**Ashihiki no** – *makura kotoba* de Yama (montanha). Significa “de se arrastar os pés” ou também o contorno prolongado das montanhas que se alongam em suas bases.

**Yama** - *himakura* de significado “montanha” ou “monte”.

3. Hisakata no Ama.

**Hisakata no** – *makura kotoba* de Ama (céu). Tem sentido de “um lado distante” ou “Hisasukata” (de onde vem a luz solar).

**Ama** – *himakura* de significado “o céu”. Traz o sentido de distância ilimitada.

No período Heian (794-1186) surgem novas palavras e a relação de fixidez que caracterizava o uso do *makura kotoba* passa a ser menos frequente. Seu uso, antes coletivo e fixo, passa a ser mais individualizado, subjetivo e abstrato, sendo explorado pela sua eufonia (WAKISAKA, 1982: 28). Nakaema (p. 44) explica que em *Kokinwakashû* é possível perceber a articulação de ideias mais subjetivas ligadas ao *makura kotoba*. O uso desse recurso retórico, juntamente com *jokotoba*<sup>49</sup> passou a entrar em declínio, enquanto tornaram-se mais frequentes *kakekotoba* e *engo* (que serão abordados posteriormente).

Levando em conta essa mudança de uso, de acordo com LaCure (1997: 15 apud NAKAEMA), Takizawa Sadao propõe a distinção entre *Komakurakotoba* (antigo *makura kotoba*), que corresponde às expressões utilizadas pelos poetas da época de

---

49. O *jokotoba* era considerado um dos recursos fundamentais dos poemas de *Man'yôshû* e, apesar de não haver um termo que corresponda a seu exato significado em língua portuguesa, tem um sentido próximo ao de “prefácio”, “introdução”, “epíteto” ou “antonomásia”.

*Man'yōshū* e o *makura kotoba*, que abrange expressões correspondentes a imagens da natureza usadas em diferentes contextos. Um interessante exemplo destacado por Nakaema é o poema 84, de Ki no Tomonori, do tomo “Poemas de Primavera”:

桜の花の散るをよめる

ひさかたの光のどけき春の日に  
しづ心なく花の散るらむ

sakura no hana no chiru o yomeru

hisakata no hikari nodokeki haru no hi ni  
shizukokoro naku hana no chiru ramu

Na interpretação de Ozawa<sup>50</sup>, o *makura kotoba* “hisakata no” está associado ao termo “hikari” (luz), que está substituindo o termo “hi” (sol).

Para esse autor, o poema pode ser traduzido para a língua moderna da seguinte forma:

Apesar de ser primavera em que a **luz do sol**  
brilha  
calmamente, a flor que está em desacordo  
com essa  
estação do ano provavelmente está caindo  
com tristeza.

O sentido do *makura kotoba* “hisakata no” é interpretado de outras maneiras por outros autores. Para Komachiya<sup>51</sup>, o cair das flores não está associado à tristeza, como para Ozawa, mas com a sensação de

---

50. OZAWA (1992, pp. 88-9), APUD Nakaema pag 98

51. Komachiya (2010, p. 57), APUD Nakaema pág 98

que elas caem depressa, contraposta à imagem de calma com que brilha o sol.

Por fim, Nakaema<sup>52</sup> propõe a seguinte tradução do poema:

Composto ao contemplar o cair das flores de cerejeira.

A extensa **luz** do sol

brilha calmamente

no dia de primavera.

Por que será que, com pressa,

vai caindo a flor de cerejeira?

Nota: o *makura kotoba* “hisakata no” foi traduzido por “extensa”.

Destacamos o *himakura* “hikari” e a sua correspondente tradução com negrito.

\*\*\*

Além do *makura kotoba*, Burch faz analogia a outro recurso retórico da poesia japonesa, o *kakekotoba*, no uso do termo *pivot-shot* (plano-pivô), que segundo ele (131), apresenta uma “rima” visual com outro plano, estabelecendo um ponto de junção de dois sistemas separados que se sobrepõem, assumindo formas diferentes com resultados diferentes a cada vez que é usada. Esse recurso retórico também é abordado por Nakaema em sua dissertação e será abordado a seguir.

### **KAKEKOTOBA (掛詞) (PALAVRA-PIVÔ)**

O *kakekotoba* foi anteriormente denominado como *kenku* (兼句), *shûku* (秀句), *iikake* (言い掛け), *en no ji* (縁の字) e *fûshi* (風詞) (NISHIZAWA, 2002: 40). É um recurso retórico bastante frequente nos poemas

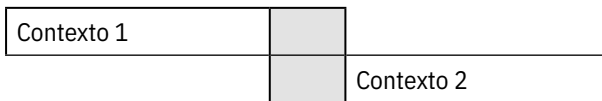
waka, sendo o recurso mais utilizado em *Kokinwakashû*, de uso em ascensão no período Heian, assim como o recurso *engo*<sup>53</sup>.

Segundo a definição de Basil Hall Chamberlain, consiste em uma técnica que emprega um termo homófono, produzindo no poema dois significados:

O *kakekotoba* é uma palavra que carrega dois significados, funcionando como se fosse uma dobradiça que se encarrega de abrir e fechar porta. Enquanto pensa-se que o verso continua, sem se dar conta, o verso seguinte começa. Partes dos versos anterior e posterior se sobrepõem, por isso, é difícil de apreender todo o texto como se fosse um só.

(The Classical Poetry of the Japanese, 1880)

Watanabe (2009: 128) propõe uma estrutura para auxiliar a compreensão do uso do *kakekotoba* (destacado em cinza) que interliga dois campos semânticos:



---

53. Engo é um tipo de jogo de palavras pela associação de ideias. Segundo Nishizawa, (NAKAEMA 117 apud NISHIZAWA, 2002: 27) não há uma denominação equivalente exata em português mas poderia ser atribuída aos termos “associação de palavras” ou “elo entre palavras”. Engo se difere de *kakekotoba* na medida em que não usa termos homófonos.

A respeito da tradução de *kakekotoba* para outros idiomas, é denominado “pivot word”, “play on words”, “word play”, “pun” e “quibble”, na língua inglesa; “mot-pivot”, “mot-charnière”, “calembour” e “jeu de mots”, em francês; e “witz” e “wortspiel”, na língua alemã. Porém, segundo Kobayashi, esses vocábulos não seriam adequados para traduzir exatamente o *kakekotoba* pois se aproximam mais do sentido abrangente do termo “goro awase” 語呂合わせ, cujo significado se aproxima ao “jogo de palavras”, sendo *kakekotoba* apenas uma espécie englobada por essa categoria, mas que teria suas especificidades. O autor propõe (2001, p. 62) a semelhança com termos da literatura ocidental, como silepse<sup>54</sup> e zeugma<sup>55</sup>, pois ambas as figuras de linguagem se valem do duplo sentido das palavras, mas não são totalmente equivalentes ao sentido de *kakekotoba*. Nakaema acredita que a aproximação com os termos “trocadilho”, “jogo de palavras”, “calembur” e “palavra-pivô”, feita por Wakisaka (1992: 130), seria a mais adequada levando em conta “a utilização das palavras homófonas, em que os dois significados são válidos no poema”. Contudo, o emprego do *kakekotoba* não implica o uso de humor. Não havendo equivalentes exatos na língua portuguesa, opto pela não tradução do recurso retórico, utilizando o termo como no original japonês *kakekotoba*.

---

54. O Dicionário Houaiss (2004) define silepse como: 1. Figura pela qual a concordância das palavras na frase se faz segundo o significado, e não de acordo com as regras da gramática; 2. Emprego de um vocábulo ao mesmo tempo no sentido próprio e no sentido figurado.

55. Dicionário Houaiss (2004) define zeugma como: 1. Forma de elipse que consiste na supressão, em orações subsequentes, de um termo expresso na primeira. Exemplo: Cada criança escolheu um brinquedo; o menino, um carro, a menina, uma boneca.

Vejamos abaixo o exemplo selecionado por Nakaema (p. 137), o poema 9, de Ki no Tsurayuki, presente no tomo “Poemas de Primavera” da antologia *Kokinwakashû*:

雪の降りけるをよめる

霞たち木の芽も春の雪ふれば  
花なき里も花ぞ散りける

yuki no furi keru o yomeru

kasumi tachi ko no me mo haru no yuki fure ba  
hana naki sato mo hana zo chiri keru

Poema composto ao cair da neve.

Paira a névoa  
e os brotos nas árvores **despontam**.  
Com o cair da neve de **primavera**,  
Nesse vilarejo, onde não há flores,  
Pétalas parecem cair.

Nesse poema<sup>56</sup> o *kakekotoba* é o termo homófono “haru” pode significar tanto “primavera” quanto “despontar” (de brotos).

Kasumi tachi ko no me mo	haru	
	haru	no yuki fure ba (...)



Quanto a origem, Nakaema (p. 85) apresenta a suposição formulada por Wakisaka (1982: 23) e Konishi (1984: 208) de que o uso de *makura kotoba* e *kakekotoba* estaria fundamentado na crença de se conferir às palavras um certo poder de espiritualidade ou misti- cidade (*kotodama*)<sup>57</sup>, transformando uma palavra de uso cotidiano em uma palavra poética.

---

57. Konishi (1984: 324) esclarece que a poesia do período Heian é vivamente marcada pela influência do pensamento do *kotodama*, em que acredita-se no efeito mágico, bom ou ruim, que uma palavra teria ao ser pronunciada.



CADERNO DE NOTAS 6

ERVAS  
FLUTUANTES E  
OS MARCADORES  
SAZONAIS



Levando em conta as informações sobre os recursos retóricos *makura kotoba* e *kakekotoba*, volto a olhar para os objetos e lugares que Ozu nos mostra em seus enquadramentos de lugares e objetos. Pode notar outra característica muito evidente nos filmes do diretor: a natureza e as quatro estações do ano, presentes seja nas paisagens enquadradas, seja no uso de elementos relacionados à sazonalidade, como certas flores e frutas, sons de animais como a cigarra; pelos objetos, como uma garrafa de bebida, um leque ou uma luminária com estampa florida; ou eventos climáticos, como a chuva. Há também a menção às quatro estações do ano em alguns dos títulos de filmes do diretor: *A primavera vem das senhoras* (1932); *Pai e Filha*<sup>58</sup> (1949); *Flor do equinócio*<sup>59</sup> (1958), *Dias de Outono* (1960), *Fim de verão* (1961) e *A rotina tem seu encanto*<sup>60</sup> (1962).

As quatro estações do ano são um tema bastante frequente em vários âmbitos da vida japonesa: nas vestimentas, na gastronomia, na arquitetura, nas artes visuais e na literatura. Como vimos anteriormente, há diversas referências à natureza nos poemas japoneses do período Nara e Heian. Embora essa tendência já se apresentasse em *Man'yōshū* (*Coletânea miríade de folhas*), o tema das quatro estações ganha mais destaque na literatura do período Heian, como pode ser observado nas primeiras frases do livro *Makura no Sōshi*, (*O livro de cabeceira*, início do século X), que exaltam a singularidade de cada estação: “Na primavera, o alvorecer; no verão, a noite;

58. No Brasil, o título do filme foi traduzido como *Pai e filha*, porém *Banshun* se aproxima mais da tradução de Portugal: *Primavera tardia*.

59. O título original é *Higanbana* (彼岸花), um tipo de lírio vermelho que floresce no fim do verão e início do outono.

60. O título original em japonês é *Sanma no aji* (秋刀魚の味), o que corresponderia, em português a *Sabor do Sanma*. Sanma é um peixe de água salgada, semelhante à cavala, considerado pelos japoneses como um prato típico do outono.

no outono, o arrebol; no inverno, as primeiras horas da manhã”<sup>61</sup>. Kokin Wakashu também valoriza o tema das quatro estações e o amor, a ponto de tornarem-se categorias para a divisão dos poemas da antologia. (KATO: 50)

Elementos da natureza, por exemplo, plantas (como flores e árvores), animais (como pássaros e insetos) e fenômenos da natureza (como a chuva ou a neve) figuravam juntos aos sentimentos humanos, exercendo importante função simbólica. Eram usados para enfatizar a empolgação por um novo amor, o término da relação de um casal ou a tristeza do luto. Nakaema se vale do conceito de isotopia<sup>62</sup> como instrumento de análise dos recursos retóricos que serviriam como conectores das relações de sobreposição do campo semântico natural e humano presentes nos poemas:

Nos poemas de Kokinwakashû, muitos autores consideram haver os campos semânticos natural e humano. Assim, à recorrência de elementos semânticos correspondentes a figuras vinculadas ao tema natureza (estações do ano, vegetação, fenômenos naturais, entre outras) chamaremos de isotopia da natureza ou natural. E à recorrência de elementos semânticos correspondentes a figuras vinculadas ao tema humano (ações humanas, sentimentos, entre outras) chamaremos de isotopia do homem ou humana. (NAKAEMA, pág 28 e 29)

---

61. No original: 春はあけぼの、夏はよる、秋は夕暮、冬はつとめて。  
*Haruwa akebono, natsuwa yoru, akiwa yûgure, fuyuwatsumete.*

62. O termo isotopia foi criado pelo semiótico A. J. Greimas como instrumento de análise semântica. Segundo Greimas e Courtés (2008: 275-8), a isotopia tem como função auxiliar a compreensão do texto através da análise da frequência ou regularidade de sentido de um determinado texto.

A natureza torna-se um conceito central no período Edo (1603-1867). Nessa época, o *tanka* se populariza e torna-se também uma forma de entretenimento, passando por transformações, dando origem ao gênero *renga*, poema encadeado de número variável de estrofes, composto por duas ou mais pessoas, no qual os co-autores criam engenhosos jogos retóricos entre as estrofes, que seguem uma série de regras<sup>63</sup>. As primeiras estrofes (5-7-5 moras) do *renga*, chamadas de *haiku*<sup>64</sup>, tornaram-se independentes, passando a constituir uma forma ainda mais curta que o *tanka*, e por isso exigiria uma grande capacidade de síntese e inventividade do autor em expressar sentimentos e apreender a experiência do sensível em apenas 17 moras.

Criam-se os *kigo*, termos sazonais relacionados à observação da natureza com o decorrer das estações do ano, que seria um conceito estritamente japonês. Segundo Kato (p. 50) “os *kigo* não existem na China Antiga ou na Índia, e provavelmente nem nos países europeus”. Com o uso de uma palavra, como *natsugusa* (ervas de verão) ou *higurashi* (cigarra esverdeada que canta de madrugada e ao crepúsculo), era possível trazer a atmosfera e as sensações de uma estação do ano sem uma extensa descrição. Assim, o *kigo* mostrou-se um importante instrumento para a economia da expressão em formas poéticas curtas.

Tendo em mente os marcadores de sazonalidade e a relação isotópica entre a esfera humana e a esfera da natureza, a seguir, comento algumas

---

63. O *renga* foi criado pela aristocracia de Edo e o interesse por essa nova forma poética se disseminou por todas as camadas sociais, desde a classe superior de guerreiros, inclusive o próprio xogum Minamoto Sanetomo, até o povo e os escravos (Kato: 92-93)

64. Em português, o *haiku* ficou conhecido como *haikai*.

cenas do filme *Ervas flutuantes*<sup>65</sup>, em que uma trupe de teatro itinerante kabuki chega a cidade litorânea para uma apresentação. A trama se desenrola e revela o verdadeiro motivo da vinda da trupe: Komajuro, o ator principal e proprietário do grupo viera à cidade para visitar um amor do passado (Oyoshi), com quem tivera um filho (Kiyoshi) há aproximadamente 18 anos. O segredo da paternidade motiva o conflito que se desenvolve no desenrolar da trama, envolvendo também Sumiko (atual companheira de Komajuro e atriz da trupe de kabuki) e Kayo (a jovem atriz que também pertence à trupe e se envolve romanticamente com Kiyoshi).

\*\*\*

Vejamos a sequência na página 122. Uma garrafa pousada no chão levemente oblíquo, de modo a formar uma suave diagonal no primeiro plano, que ocupa 1/5 do enquadramento. 3/5 são preenchidos pelo céu liso, sem uma única nuvem, onde há apenas a presença de um farol branco, aproximadamente do mesmo tamanho que a garrafa, situado na ponta de um caminho de pedra, que ocupa 1/5 da extensão horizontal da imagem. A princípio, parece que contemplamos uma fotografia, já que tudo parece estático, mas, em poucos segundos, podemos perceber o mar, cintilando em pequenas ondulações ritmadas pelo vento, permeando o primeiro e o segundo plano.

---

65. A primeira versão do filme foi gravada em preto e branco e silenciosa por Ozu em 1934, com o título *Ukikusa monogatari*, traduzido para o português como *Uma história de Ervas Flutuantes*. Em 1959 o diretor faz uma nova versão, em cores e som, sob o título *Ukikusa (Ervas Flutuantes)*.



Esse plano cinematográfico, que dura apenas 10 segundos, é o primeiro do filme. Em seguida o farol é mostrado, progressivamente em menor tamanho, em 3 planos curtos de 7 segundos: entre barcos ancorados em terra; entre estruturas de madeira do cais; e ao longe, próximo ao horizonte, onde se destaca, no primeiro plano do enquadramento, uma caixa de correio vermelha. Em cada um desses planos há também alguns elementos em movimento: onde se vêem os barcos, o mar cintila, como no primeiro enquadramento; no cais, um barco segue em direção ao farol; e, por fim, nota-se o movimento de 2 pessoas entre barcos ancorados, e o balançar da persiana de bambu, que se encontra ao lado da caixa de correio e se mexe com o soprar do vento.

Há também 3 elementos sonoros que se sobrepõem e são introduzidos paulatinamente nos 4 planos apresentados. No primeiro, o som do mar bem baixinho é justaposto a um outro som ritmado, que a princípio não sabemos do que se trata e que continua no enquadramento dos barcos ancorados.

No terceiro, o som revela-se como o barulho do motor de um barco, que é justaposto ao som do canto das cigarras. No quarto e último plano desta sequência, os sons do mar, do barco e das cigarras se intensificam e permeiam as cenas seguintes de diálogo entre personagens.

No conjunto de planos descrito anteriormente, é possível observar a articulação de objetos e cores como rimas visuais. Ozu elabora enquadramentos que jogam com a escala dos objetos, das personagens humanas e do ambiente em que se encontram. Como mencionado nos planos mostrados, o farol e a garrafa são posicionados de modo que, no enquadramento, pareçam ser equivalentes em forma e escala. O farol, aparente nos quatro planos da sequência, descola de

posição em uma diagonal suave e descendente para a direita do campo visual, mostrando-se progressivamente em menor tamanho, como se sua presença ecoasse do primeiro plano curto para os outros.

Também nota-se a presença de objetos do uso cotidiano, como a garrafa branca de servir saquê que aparece na conversa entre Komajuro, o líder da trupe de kabuki, e Oyoshi, sua antiga paixão<sup>66</sup>. O diálogo se inicia amigável, e aos poucos vai ganhando um tom mais grave de discordância e ressentimento na medida em que ele se mostra resistente em revelar a Kiyoshi que não é seu tio, mas seu pai. No plano que mostra Oyoshi preparando o saquê para ser servido, é possível reparar que no canto direito há uma garrafa escura de vidro, idêntica àquela presente no início do filme. A garrafa branca de servir saquê me remete àquele farol, tão presente no primeiro conjunto de planos, tanto por sua cor branca, quanto pelo formato e por associação com a garrafa.

O farol também está presente em outros planos, como o do diálogo da pesca<sup>67</sup>, onde é inicialmente posicionado de modo a apresentar a mesma altura de Kiyoshi e Komajuro. Na conversa entre eles sobre a peça de kabuki revela-se a divergência de opinião em relação ao espetáculo da noite anterior e aos modos narrativos dos “tempos antigos” e dos “tempo atual”, um conflito entre o novo e o velho, a tradição e a modernidade. O som do barco também está presente em toda a sequência, tornando-se mais evidente ao fim do diálogo, como se ocupasse o lugar do silêncio causado pelo conflito.

Outro objeto colocado em destaque de forma não verbal é a luminária de papel azul com estampa

---

66. Ver páginas 130 e 131.

67. Ver página 132.

de flores, que aparece em quatro momentos. Esse objeto, tão comum em casas japonesas, parece estar presente apenas como um ponto de luz e cor que ornamenta as cenas, porém nota-se que sempre que a luminária aparece, há, nos planos adjacentes, algum conflito interno ou entre as personagens. Sua aparição parece acompanhar o ritmo das discussões e intensificar o sentimento das personagens, sentimentos esses que parecem contidos, como se não pudessem ou não deveriam ser mostrados.

A primeira vez é logo após Kiyoshi ser convidado por Kayo, uma moça que desconhece, para um encontro noturno, logo após a apresentação de teatro. A sequência<sup>68</sup> mostra três planos da luminária seguidos de três planos de Kiyoshi. Pensativo, ele se olha no espelho, que projeta nele um feixe luminoso.

Na segunda vez<sup>69</sup>, a luminária se encontra em um cenário muito semelhante ao do diálogo referido anteriormente, em que aparece a garrafa branca de saquê. Komajuro e Oyoshi conversam próximos à porta onde se encontra a luminária. Após o confronto de Sumiko e Komajuro em uma cena tempestuosa, ele vai à casa de Oyoshi para conversar. Ela pergunta sobre a mulher que o confrontou e Komajuro dá respostas esquivas, pedindo desculpas. Oyoshi logo percebe a relação deles e diz já não ter ciúme em sua idade. Ela então sugere que seja revelado à Kiyoshi que Komajuro é o pai dele, mas Komajuro rejeita a ideia. Paira novamente o ressentimento e o silêncio entre eles.

---

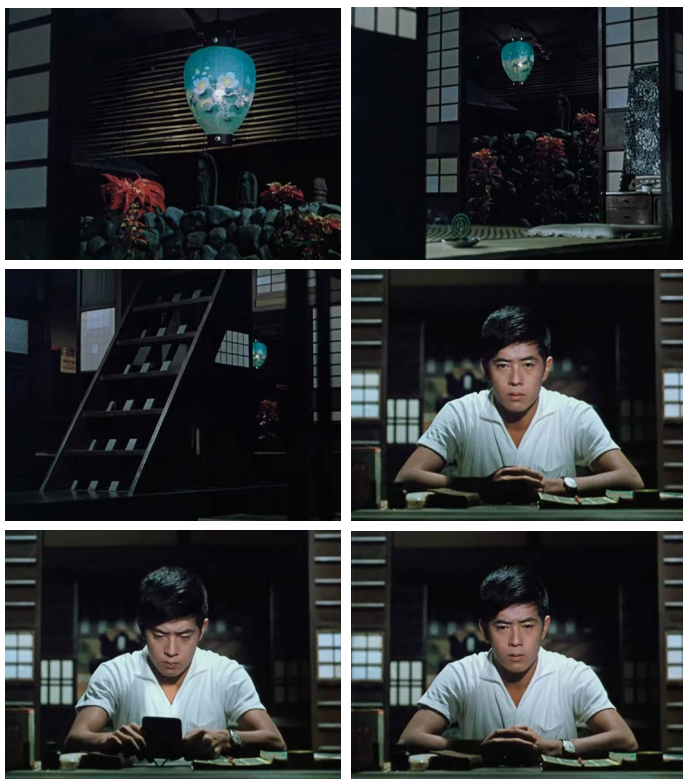
68. Ver página 133.

69. Ver página 134.









Cena do filme *Ervas Flutuantes*, a aproximadamente 01:01:00.

Na terceira vez<sup>70</sup>, a luminária aparece no mesmo cenário, porém à noite. Preocupados com a demora, os dois personagens esperam a volta de Kiyoshi para casa. Mais uma vez, Oyoshi insiste que Komajuro revele-se como pai de seu filho e que permaneça na cidade com ele, argumentando que um dia a verdade viria à tona. Komajuro parece resistente, mas ao final da discussão, embora reticente, parece concordar com Oyoshi.

Em na quarta e última vez<sup>71</sup> a lanterna aparece em dois planos, bem próximos do fim do filme.

---

70. Ver página 136.

71. Ver páginas 137 e 138.





Logo depois de Komajuro ser revelado como pai de Kiyoshi, os dois brigam. O pai então decide ir embora e, ao sair pela porta, notamos a luminária novamente. Na sequência Kiyoshi e sua mãe discutem. Ela pede para que ele não corra atrás do pai e que deixe a situação permanecer como sempre foi. Ao fim, mais uma vez o silêncio se alonga enquanto Kayo, Kiyoshi e Oyoshi choram sem se encarar. A lanterna é mostrada novamente, em um único plano de sete segundos, ao som de um trem.

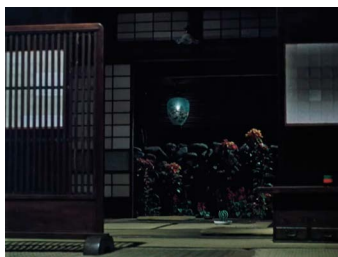
Em cada uma das sequências de planos comentadas anteriormente os objetos presentes em cena dialogam com as personagens na medida em que reaparecem nos enquadramentos. Assim como o vaso no quarto escuro da hospedaria<sup>72</sup>, as repetições da presença do farol, da garrafa de saquê e da luminária de papel parecem reverberar nos outros planos da sequência e não exercem um papel unidimensional no desenvolvimento da narrativa, mas, pelo contrário, possibilitam múltiplas interpretações.

---

72. Essa sequência de planos foi abordada no quarto caderno de notas desta dissertação.







CADERNO DE NOTAS 7

HAICAI VISUAL:  
RELAÇÕES ENTRE  
FOTOGRAFIA E  
POESIA JAPONESA  
NA OBRA DE  
MASAO YAMAMOTO



[acima]

Sem título #954, da série *Nakazora*. 2001.

Gelatina de prata e técnica mista 19,1 × 13,3 cm

[abaixo]

Sem título #480, da série *A Box of Ku*. 1998.

Gelatina de prata e técnica mista 17,1 × 13,3 cm

O fotógrafo japonês Masao Yamamoto é outra referência importante para a minha pesquisa como artista, e, assim como nos filmes de Ozu, penso que nas obras de Masao há a possibilidade de se estabelecerem conexões com algumas características da poesia japonesa apresentadas nos cadernos de notas anteriores.

Masao também volta seu olhar para o cotidiano: objetos comuns, presentes nas casas e paisagens japonesas, como tigelas ou vasos com plantas, árvores e flores, animais e figuras humanas. Essas imagens, em sua grande maioria, são mostradas em fundos claros ou escuros como elementos isolados de um contexto maior. Tal qual nos enquadramentos de Ozu, nas paisagens de Masao há uma tendência à bidimensionalidade, devido a ausência de linhas diagonais. Exceto por uma ou outra, a maioria de suas fotografias tende a apresentar poucos elementos que parecem flutuar no espaço composicional ou repousar na linha do horizonte que marca a divisão do campo visual em dois.

Essa maneira de compor o espaço em suas fotografias, para mim, se assemelha aos enquadramentos de ângulo baixo e frontal de Ozu, que também enfatizavam a horizontalidade e tendem à planificação da perspectiva. A distribuição de poucos elementos nas imagens produzidas por ambos parece valorizar o entorno do assunto escolhido, o “espaço vazio” da composição, chamado de *yohaku* (余白) na pintura tradicional e na caligrafia japonesa. O Grupo de Estudos Arte e Ásia<sup>73</sup> traz uma definição do artista Lee Ufan (1936-), que diz não se tratar apenas da parte branca não pintada da folha de papel ou da tela, mas de uma “vibração dinâmica” na sua relação com a figura, potencializando o espaço não ocupado pela tinta.

---

73. Disponível em: <https://geaa.art.br/yohaku-%E4%BD%99%E7%99%BD/>. Acesso em: 31 jan. 2024.







Sem título #215, da Série *A Box of Ku*. 1995.  
Gelatina de prata. 11 × 12 cm

A recorrente presença de pássaros e flores nas fotografias de Masao também parecem reflexo de uma forte influência da pintura e da estampa tradicional japonesa de gênero *kachôga* (花鳥画), pintura de flores e pássaros. Segundo a descrição do historiador Ienaga Saburô<sup>74</sup> presente no artigo “A família Tosa e a construção de uma arte japonesa”<sup>75</sup> da professora Madalena Hashimoto, *kachôga* “pode ser descrito como representação de flores e pássaros retirados de seu ambiente natural, tendo por objetivo sugerir toda a natureza enfatizando apenas uma parte dela”. Em oposição ao *kara-e* (pintura de forte influência chinesa ou pintura Tang), os pintores de *yamato-e* (pintura japonesa) não usavam fundos dourados ou composições abundantes em elementos, preferindo cores opacas e suaves, e composições que evidenciam o espaço vazio da pintura.

A exposição *Birds (Tori 鳥)*, realizada em 2016 na Yancey Richardson Gallery em Nova Iorque, reuniu fotografias das séries *A box of Ku*, *Nakazora* e *Kawa=flow*, mostradas em molduras e em rolos verticais. Nelas pode-se notar a valorização do espaço “vazio” nas composições que muito se assemelha com a pintura do gênero flores e pássaros *kachôga*.

A relação de Masao com a pintura japonesa parece ser reforçada por sua formação inicial como artista, com o pintor japonês Goro Saito. Essa influência não se mostra apenas na composição das imagens e dos temas como descrito anteriormente, mas também em sua prática como fotógrafo, iniciada em meados dos anos de 1970. Suas fotografias,

---

74. Ienaga Saburô. *Yamato-e*. Tóquio: Heibonsha, 1964. A obra foi publicada também como volume 10 em *The Heibonsha Survey of Japanese Art*, tradução para o inglês de John M. Shields. Nova Iorque/Tóquio: Weatherhill/Heibonsha, 1973, p. 81-84 apud Hashimoto.

75. *Estudos Japoneses*, n. 21 p. 35-63.



[acima]

Sem título #165 (da série *Box of Ku*). 1987. Gelatina de prata. 8,9 × 8,9 cm

[ao centro]

Sem título #1658 (da série *Kawa = Flow*). 2016. Gelatina de prata. 11,3 × 23 cm

[abaixo]

Sem título #1666, (da série *Kawa = Flow*). 2016. Gelatina de prata. 24,5 × 33,5 cm



[acima]

Sem título #1154 (da série *Nakazora*). 2002.

Gelatina de prata. 15,2 × 22,2 cm

[abaixo]

Sem título #741 (da série *Box of Ku*). 1997.

Gelatina de prata. 10,2 × 15,4 cm

quase todas em preto e branco, adquirem certa nuance cromática ao serem banhadas em chá ou café, e passam a apresentar coloração suave e acetinada, descritas por Agnaldo Farias, curador da exposição realizada no Brasil na galeria Marcelo Guarnieri em 2016, nos seguintes termos:

“A captura da luz é a essência da fotografia. Estou mais do que nunca convencido de que a fotografia foi criada quando os humanos desejaram capturar a luz”. Essa declaração de Masao Yamamoto explica a predominância do preto e branco em suas fotografias, conquanto um exame atencioso delas, um impulso natural decorrente de suas pequenas dimensões, algumas delas efetivamente minúsculas, revelará que a polaridade entre essas duas cores é, na verdade, calibrada pela adição calculada de cores esmaecidas, como os planos claros realizados em tonalidades rebaixadas de creme e amarelo, turvados aqui e ali por pontos escuros, como papéis envelhecidos ou fotos descoradas pela ação do tempo em associação com a luz; como os planos tingidos de preto profundo, aveludado, insaciável ao sorver a luz mais próxima. (FARIAS, 2016)

No prefácio do livro *Small things in silence* (小さきもの、沈黙の中で)<sup>76</sup>, o editor Jacobo Siruela também aponta a influência do estudo de pintura a óleo nas fotografias de Masao, evidenciado pelos procedimentos de manipulação da imagem – como tingir em café ou chá, criar manchas e respingos com tinta ou o fato de Masao ocasionalmente carregar algumas imagens

---

76. Publicado em 2014 pela Editorial RM.



Imagens mostradas acima: Vistas da exposição *Tori*, 2016, na Yancey Richardson Gallery

Disponível em: <https://www.galleriesnow.net/shows/masao-yamamoto-tori/>.

Acesso em: 31 jan. 2024.

no bolso para que ganhem marcas do tempo, do manuseio, como riscos e desgaste das bordas do papel. De acordo com Siruela, esses procedimentos transformam o que seria uma produção imagética reprodutível em objetos singulares, remetendo a fotografias coloridas manualmente no século XIX. A escolha de não usar cores vibrantes e métodos e suportes fotográficos que pareçam novos em folha remete à consciência da passagem do tempo, fenômeno ao qual todos e todas as coisas estamos sujeitos.

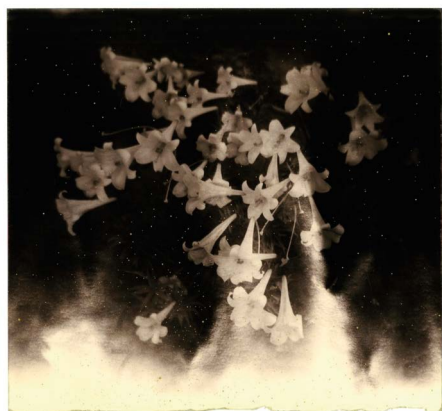
Na entrevista “The space between flowers”, produzida em 2006<sup>77</sup>, Masao Yamamoto fala sobre sua preferência pelo pequeno formato:

Tudo tem sua escala. Você pode imprimir fotografias do tamanho que quiser, mas tudo tem seu tamanho apropriado. Minhas fotografias são pequenas porque quero segurá-las em minha mão, quero que elas sejam objetos.

Ele afirma que na paisagem há diversos acontecimentos que passam despercebidos, como um pássaro comendo um inseto, ou uma formiga esmagada pelo pé de uma criança. Esses momentos que ele busca capturar, mais tarde, ao serem vistos separadamente, se apresentam como novas narrativas. Ao desenrolar um exemplar de *Nakazora*, livro em formato de pergaminho, Masao aponta as semelhanças entre as imagens sequenciadas, comentando a correspondência entre a forma de uma montanha e a silhueta de uma mulher, ou a forma de uma cruz observada nos galhos de planta que se cruzam e o

---

<sup>77</sup>. Em 2006 a JGS Inc em parceria com a Nazraeli Press produziu *Observer Observed*, uma série de documentários de conversas com fotógrafos. A entrevista com Masao Yamamoto encontra-se na edição #17, intitulada “The space between flowers”.



[acima]

*Nakazora #1213*, 1999. Gelatina de prata e técnica mista. 8,3 × 12,5 cm.

[abaixo]

*Kawa=Flow #1615*, 2012. Gelatina de prata e técnica mista. 18,8 × 20,6 cm.

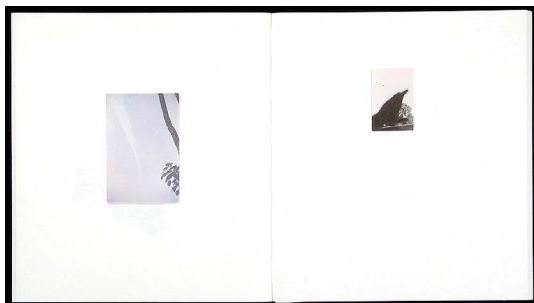
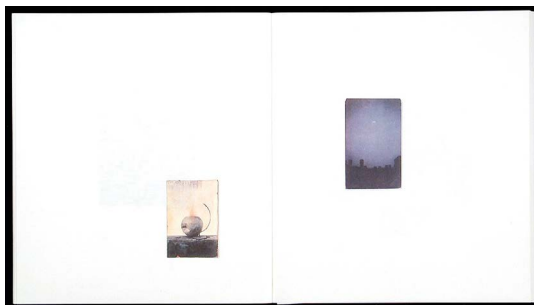
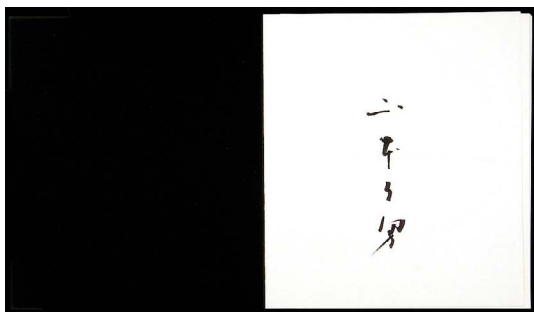
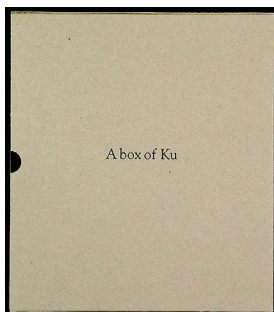


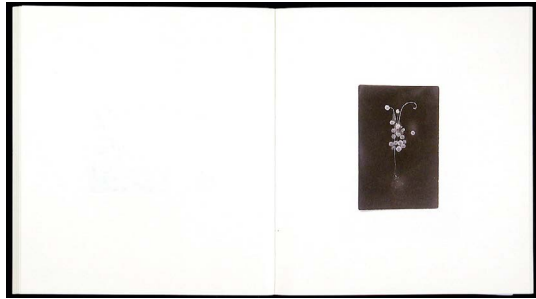
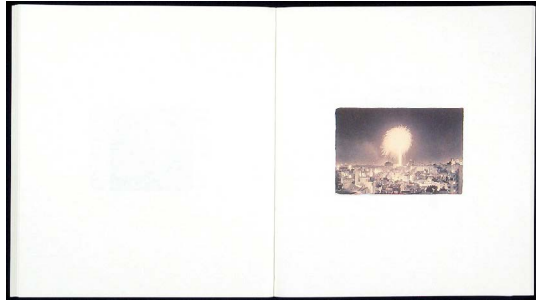
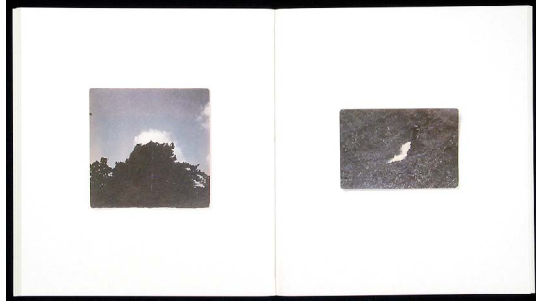
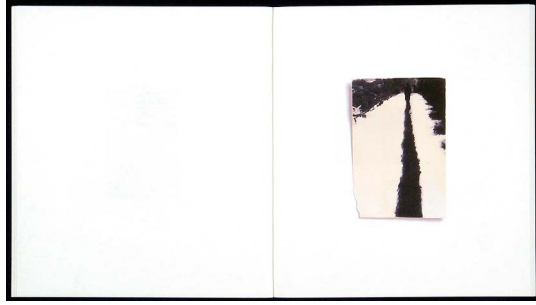
encontro entre “a montanha preta que engole o mar branco” que também pode ser vista como “o mar branco que engole a montanha preta”.

Suas fotografias são pensadas, na maioria das vezes, como um grupo de elementos que se relacionam de diferentes formas. Um mesmo conjunto de imagens pode ser apresentado de diversas maneiras, construindo novas relações entre si a cada novo arranjo, como na série *A box of ku* (空の箱)<sup>78</sup>, em que o ideograma 空 tem como uma das possíveis leituras “ku”, que nesse contexto, significa vazio. Sob o mesmo título encontra-se o livro em formato códice, publicado pela Nazraeli Press em 1998; e o conjunto de fotografias reunidas em uma única moldura, exibido na feira de arte SP-Arte em 2019. A mesma série foi disposta na parede lado a lado horizontalmente, com molduras individuais. Embora fixadas em uma superfície, preserva-se o caráter objetual das fotografias por elas serem apresentadas sem paspartut, deixando as bordas aparentes e respeitando também a curvatura do papel fotográfico.

---

**78.** O ideograma 空, presente no título da série, está relacionado com o conceito da espacialidade Ma, referido anteriormente no caderno de notas sobre Ozu. Segundo a professora Okano (2007:18), “Ku” está associado com a coexistência dos opostos, no qual a invisibilidade não é oposta à visualidade, mas é o espaço vazio físico que pode conter múltiplos significados.









Outro conjunto que se apresenta de diversas formas é a série *Nakazora* (中空), termo budista que se refere ao espaço entre o céu e a terra<sup>79</sup>, e dá título ao livro-pergaminho (emakimono) de aproximadamente 5,4 metros de extensão<sup>80</sup>, e ao conjunto de fotografias colocadas em uma caixa de pequena tiragem<sup>81</sup>. O conjunto foi também exposto em uma única moldura<sup>82</sup>, dentro de uma mala de couro na exposição da galeria Yancey Richardson em 2001. Em outras versões, as fotografias foram fixadas diretamente na parede, sem moldura, posicionadas como constelações de imagens, diferentes em cada instalação a depender do espaço.

---

**79.** Descrição apresentada pelo artista no release da exposição da Yancey Richardson Gallery: <https://www.yanceyrichardson.com/attachment/en/55f7ef8984184eba568b4568/TextTwoColumnsWithFile/55f7efac84184eba568b56c2>. Acesso em 31 jan. 2024.

**80.** Disponível em: <https://www.28vignonstreet.com/en/books/yamamoto-masao/nakazora-2001-scroll-6561>. Acesso em 31 jan. 2024.

**81.** Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Nakazora/5660DAC19AC1C9E1>. Acesso em 31 jan. 2024.

**82.** Disponível em: <https://www.yanceyrichardson.com/exhibitions/masao-yamamoto5#12>. Acesso em 31 jan. 2024.



[acima e ao centro]  
*Nakazora* (中空), Nazraeli Press, 2001.

[abaixo]  
*Nakazora (F-28)*, 2001  
86,36 x 43,18 cm com moldura



[acima]  
Gelatina de prata, dimensões variadas.

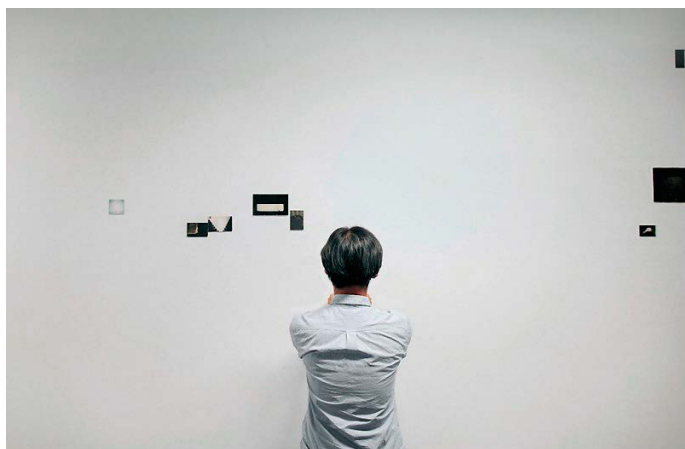
[abaixo]  
Maleta de couro com fotografias, série Nakazora, Yancey Richardson Gallery,  
Nova York, 2001.







Registro da montagem da instalação na exposição de 2012 na galeria Valid Foto, Barcelona, por © Álvaro Sánchez Montañés.  
Disponível em: <https://validfoto.com/portfolio-item/masao-yamamoto-a-box-of-ku/>. Acesso em: Acesso em 31 jan. 2024.



Em uma fala pública no Center for Creative Photography<sup>83</sup>, o artista comentou sobre a montagem dessas instalações: “é importante estabelecer um conceito geral, mas se você for muito rígido em relação a ele, corre o risco de ficar restrito e não conseguir ir além desse conceito”.

Os conjuntos nunca são iguais pois tudo depende da relação entre as imagens. O tamanho de cada fotografia e a distância entre elas também constrói camadas de significado. “O mais difícil é decidir onde colocar a primeira”, diz Masao, e acrescenta: “para mim, a narrativa<sup>84</sup> começa a partir dessa primeira imagem”. A partir desta, o artista escolhe outra, pensando na relação que ela teria com a primeira e assim por diante. Ele também afirma que “o sentido se constrói a partir da relação entre as imagens dependendo de como elas são dispostas, da proximidade entre elas”. Masao reitera que faz essas instalações para que os visitantes da exposição possam tecer relações entre as imagens, seja pela narrativa visual, seja pela experiência de caminhar entre as imagens: “minhas instalações não têm começo, pode se começar [a vê-las] por qualquer imagem, e é a partir desta que a conversa se inicia”<sup>85</sup>.

No texto<sup>86</sup> para a exposição “Small things in silence”, ocorrida em 2015 na Galerie Camera Obscura, em Paris, Jacobo Siruela associa as obras de

---

83. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OCZ-cVBLTFw>. Acesso em 31 jan. 2024.

84. Masao usa o termo “monogatari”(物語), que pode ser traduzido tanto como história quanto como narrativa.

85. Na legenda em inglês do vídeo o termo usado na tradução é “história” (*story*), mas no áudio ele usa o termo “*hanashi*” (話), que tem o sentido de conversa, diálogo ou discussão.

86. Disponível em: [https://www.galeriecameraobscura.fr/archief/2015/04/expo/galleries/gallerie\\_01/presse.pdf](https://www.galeriecameraobscura.fr/archief/2015/04/expo/galleries/gallerie_01/presse.pdf)

Masao ao campo da poesia, usando o termo “haikai visual” para descrever as fotografias:

suas fotografias, uma espécie de “haikai visual”, assumem a forma de pequenas impressões, semelhantes às imagens encontradas e marcadas pela passagem do tempo. O espectador torna-se, de certa forma, o inventor, descobridor, e projeta sua própria imaginação nessas fotografias de proveniência indecisa, fragmentos fugidios de uma história que ele apenas pode tentar adivinhar.<sup>87</sup> (SIRUELA, 2015)

O próprio artista fala sobre como a poesia japonesa influencia seu processo criativo<sup>88</sup>: nas instalações em que as imagens são fixadas diretamente na parede, diz buscar “expressar uma ideia através de múltiplas imagens”. Masao menciona que assim como no poema do monge Ryokan Taigu (1758-1831) sobre a folha que cai no outono<sup>89</sup>, ele também procura captar com suas imagens esse sentimento de fugacidade da passagem do tempo, de que tudo ao nosso redor está em constante transformação, por meio da descrição de momentos vivenciados ou presenciados.

Por fim, a última obra de Masao que será abordada é *Sazanami* (漣), desenvolvida a partir do

---

**87.** Tradução livre, do original em francês: “ses photographies, sortes de ‘haïkus visuels’, prennent la forme de petits tirages, semblables à des images trouvées et marquées par le passage du temps. Le spectateur en devient en quelque sorte l’inventeur, le découvreur, et projette sa propre imagination dans ces photographies à la provenance indécise, fragments échappés d’une histoire qu’il ne peut que tenter de deviner.”

**88.** Fala pública no Center for Creative Photography, 2018.

**89.** 裏を見せ / 表を見せて / 散るもみじ

ura wo mise / omote wo misete / chiru momiji

Agora revela seu lado oculto / e agora o outro - assim cai, / uma folha de outono. “Ryokan Taigu”, 1758-1831. In: Hoffmann, Yoel (tradutor). *Poemas de morte japoneses*. Tuttle, 1986, p. 268.

convite da editora francesa IIKKI em projeto com o estúdio LAAPS, em que músicos e fotógrafos trabalham em parceria<sup>90</sup>.

Em entrevista realizada pela livraria digital Shashasha (写々者)<sup>91</sup>, Masao conta que ao ser convidado para participar do projeto, decidiu convidar Akira Uchida, que havia conhecido na época em que o músico estava construindo um clavicórdio encomendado por Ryuichi Sakamoto. Miu Sakamoto, filha de Ryuichi, também colaborou com o projeto, no vocal. Como as faixas do álbum foram gravadas no verão, Masao e Uchida decidiram também incluir o som do canto das cigarras e o barulho de ondas do mar. “A ideia geral do livro e o álbum ficaram prontos mais ou menos na mesma época”, conta a esposa de Masao na entrevista, “Uchida ajustou as músicas a fim de que combinassem com as fotografias, e Yamamoto selecionou as fotografias para que se afinassem com as músicas”.

Embora a grafia no alfabeto alfanumérico presente no site da IIKKI seja “*Sasanami*”, grafado com “s”, no áudio da entrevista o artista diz claramente “*Sazanami*”, e também na legenda do vídeo a palavra está grafada dessa forma, com “z”. Isso me leva a crer que o ideograma referente a ela seja 漣, de “leitura”, que significa ondulação (na água), ondas, ou inquietação, perturbação. Essa suposição pode ser sustentada por uma fala do artista na entrevista, em que ele explica o significado do título do projeto, um termo usado para dar nome a “um certo sentimento de que algo ruim está prestes a acontecer, mas também carrega uma nuance positiva de que há ainda a possibilidade de algo bom também acontecer”.

---

90. Disponível em: <https://www.iikki-books.com/iikki-012-sasanami>. Acesso em 31 jan. 2024.

91. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QX9Q0Dx9KW0>. Acesso em 31 jan. 2024.

Meu principal interesse ao olhar a extensa produção de Masao Yamamoto é a forma como ele pensa a relação entre as imagens. Ao agrupá-las em conjuntos e explorar diversos suportes, como instalações e diferentes formatos de livros, ele experimenta diversas associações visuais. Cada conjunto é singular, não apenas na quantidade de fotografias que o compõem, mas também na disposição visual dos elementos e no espaço entre eles. Essas variáveis conferem características únicas a cada obra, originando narrativas visuais a partir de fragmentos cuidadosamente escolhidos. Desse modo, as obras de Masao se apresentam sempre abertas a múltiplas interpretações, permitindo que cada pessoa as leia à sua própria maneira.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS



Essa pesquisa buscou abarcar inquietações e curiosidades suscitadas pela minha própria produção como artista, na qual editar tornou-se um procedimento central para a articulação das relações entre meus livros e cadernos, ambos campos sempre abertos à modificação e à experimentação. O constante desenho das relações entre meus trabalhos se assemelha a caminhar e ler com um lápis à mão: as marcas deixadas no papel espelham as transformações internas provocadas pela leitura de palavras e imagens. Editar, verbo que diz respeito ao ato de publicar por meio de alguma forma de reprodução (impressa ou digital), também se refere à ação de alterar, corrigir, modificar. Nesse sentido, penso que editor, leitor e publicação, estão, ao mesmo tempo, sujeitos e objetos transformados por esse mesmo verbo.

Ancorada na investigação sobre as relações entre fragmentos em narrativas visuais, busquei enredar a ela outras linhas de interesse providas dos debates ocorridos no diálogo com meu orientador, no Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica, nas disciplinas do programa de pós-graduação, nas minhas leituras sobre poesia japonesa, cinema e fotografia, e nas conversas com colegas de departamento e amigos.

Nesta dissertação de mestrado, foram abordados os conceitos japoneses *ma* e *yohaku*, os recursos retóricos *makura kotoba* e *kakekotoba*, algumas características presentes nos filmes do diretor Yasujiro Ozu e obras do fotógrafo Masao Yamamoto.

Apesar das distinções entre os campos das artes visuais, cinema e literatura, acredito que seja possível estabelecer relações de aproximação entre eles. No caso da poesia, é fundamental considerar a musicalidade das palavras e seu impacto na interpretação semântica. Os recursos retóricos explorados, como

*makura kotoba* e *kakekotoba*, desempenham um papel crucial na construção do ritmo e da rima nos poemas, enriquecendo as interpretações do texto.

De maneira análoga, é possível estender essa relação aos filmes de Ozu, nos quais, conforme observado por Schrader (1972: 22), fragmentos narrativos são conectados por meio do procedimento de montagem. Esses fragmentos, por vezes, se repetem para enfatizar sensações ou tornar situações ambíguas, criando um padrão rítmico para sequências de planos. Assim como os recursos retóricos abordados nesta dissertação, elementos como o vaso da hospedaria, a lanterna de papel azul, o farol e a garrafa de saquê, ora estabelecem rimas visuais, seja pelo formato ou cor, ora espelham os sentimentos das personagens.

A forma curta e fragmentada são características do *tanka* e também das cenas curtas em que Ozu enfoca por alguns segundos objetos de uso cotidiano. Esses atributos se fazem presentes similarmente nos conjuntos de fotografias de Masao, nos quais a narrativa visual ou a aproximação entre ideias ou sentimentos também se faz através de fragmentos ou unidades que compõem um conjunto. As imagens de Masao se relacionam ao serem aproximadas, seja no formato livro códice ou rolo, seja na disposição horizontal e emolduradas individualmente, ou quando fixadas diretamente na parede, formando uma composição constelar.

A pesquisa sobre recursos retóricos na poesia japonesa e o exercício da escrita dessa dissertação me provocaram a refletir sobre as dinâmicas de ritmo e construção semântica de obras verbais, visuais e audiovisuais, influenciando de maneira significativa a minha prática artística, ampliando as possibilidades do meu pensar e fazer nas artes visuais.

Acredito que essas estruturas textuais possam, de alguma forma, migrar para o campo da visualidade ao pensarmos nas relações estabelecidas entre imagens sequenciadas através da edição.

Assim como o sentido do poema vai se desvelando pela justaposição de estrofes, em que cada linha do poema complementa o sentido da anterior, a construção semântica no cinema e em ensaios visuais é delineada pela relação entre elementos mostrados. Sendo assim, é possível associar imagens pela rima visual (por aproximação de forma, cor ou assunto); pelo uso da “dupla-imagem” (termo que usei no *caderno de notas 1* para descrever uma mesma imagem, ambígua, apresentada sob dois pontos de vista diferentes no recto e no verso das páginas); ou então pela recombinação de matrizes, tanto no caso das cianotipias, quanto das imagens feitas com a copiadora. Além do uso de materiais transparentes, como papel vegetal e papel com parafina, a dobra exerce um papel fundamental na leitura do conjunto de imagens: ao mesmo tempo em que divide o campo visual, também o reestrutura, aproximando partes antes distantes, justapondo elementos do conjunto em novas combinações. A superfície dobrada gera novas configurações, como uma nova linha do horizonte ou divisória vertical no espaço do papel.

Os próximos caminhos a serem trilhados estão direcionados ao estudo da cultura japonesa. Além de persistir no aprendizado do idioma japonês, pretendo dar continuidade à minha produção gráfica e expandir meu repertório sobre pintura e estampa japonesas e chinesas, que me despertam curiosidade.

Espero que esses cadernos de notas encontrem outros interessados nos assuntos neles apresentados. Mais do que delimitar o conceito de livro e caderno, esta pesquisa busca contribuir com o

debate contemporâneo acerca do tema nas artes visuais, a fim de que objetos vistos como cadernos, revistas, cartazes, caixas, instalações, livros e não livros, de artistas e não artistas, se misturem, embaralhem seus predicados se confundam na geleia geral verbivocovisual, expandindo o campo da produção gráfica experimental.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONDUKI, Inês. *Retorne sua atenção para a posição vertical: Nathan Lyons e suas narrativas visuais*. In: *Radar*; Revista Zum, 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/nathan-lyons/>. Acesso em: 20 mai. 2022.

BRETT, Guy. Guia Geral do Terreno. In *aberto fechado: caixa e livro na arte brasileira*. Catálogo da exposição realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2012-13.

BURCH, Noël. *To the Distant Observer: Form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley: University of California, 1979.

CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto. *A Família Tosa e a Construção de uma Arte Japonesa*. *Revistas de Estudos Japoneses*, n. 21, pp. 35-63, 2001.

FARIAS, Agnaldo. “Masao Yamamoto” (texto para a exposição da Galeria Marcelo Guarnieri). Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://galeriamarceloguarnieri.com.br/masao-yamamoto-rj/>. Acesso em 31 jan. 2024.

GHIRRI, Luigi. *The Complete Essays 1973–1991*. Londres: MACK, 2016.

HORI, Yuki. *Os ensaios da Dona Sombra*. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Fundação Liberdade, 2012.

LYONS, Joan (ed.). *Artists' Books: Visual Studies Workshop Press, 1971-2008*. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 2009.

NAGIB, Lúcia; PARENTE, A. (orgs.). *Ozu: O extraordinário cineasta do cotidiano*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

NAKAEMA, Olívia Yumi. *Os recursos retóricos na obra Kokinwakashû (coletânea de poemas de outrora e de hoje). Uma análise da morfossintaxe e do campo semântico do recurso Kakekotoba*. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

KIJU, Yoshida. *O antcinema de Yasujiro Ozu*. Tradução do Centro de Estudos Japoneses da USP. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

KHOURI, Omar. *“Revistas na era do pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90”*. Cotia, SP : Ateliê Editorial, 2003

OKANO, Michiko. *MA: entre-espaço da comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Fundação Japão, 2012.

OZAWA, M. (org.). *Kokinwakashû. Nihon koten bungaku zenshû*. 24 ed. vol.7. Tóquio: Shôgakukan, 1992 [1971].

PEQUENO, F. *Aberto fechado: Guy Brett e sua leitura da arte no Brasil a partir dos formatos de caixas e livros*. Concinnitas | Rio de Janeiro | v.22 | n.42 | Setembro de 2021.

RICHIE, Donald. *Ozu: His Life and Films*. Berkeley: University of California Press, 1974.

SCHRADER, Paul. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Cambridge, Massachussets: Da Capo Press, 1972.

THOMPSON, Kristin; BORDWELL, David. "Space and Narrative in the Films of Ozu". In: *Screen*, v. 17, n. 1, 1976.

WAKISAKA, Geny. "Sobre o 'Makura Kotoba'". In: *Estudos Japoneses*, n. 2, 1982.

\_\_\_\_\_. "Chôka - o poema longo e os demais poemas japoneses". In: *Estudos Japoneses*, n. 8, 1988.

\_\_\_\_\_. *Man'yôshû. Vereda do Poema Clássico Japonês*. São Paulo: Hucitec, 1992.

\_\_\_\_\_. "A poética de Kokin Wakashû". In: *Estudos Japoneses*, n. 17, 1997.

YAMAMOTO, Masao. *The space between flowers*. Edição #17 da série de documentários *Observer observed* organizados pela JGS Inc e pela Nazraeli Press. 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yq9wf2wfnw>. Acesso em 31 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. Vídeo de divulgação da *Exposição Yamamoto Masao*, Galerie Albert Baumgarten, vídeo: Heinrich Schmidt. Alemanha, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gZU6eAvsIJs>. Acesso em 31 jan. 2024.

\_\_\_\_\_. Masao. Public Lecture with Masao Yamamoto, EUA, Center for Creative Photography, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OCZ-cVBLTFw>. Acesso em 31 jan. 2024.

YOSHIDA, Kiju. *O antcinema de Yasujiro Ozu*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.






Projeto gráfico e diagramação feitos por  
Calixto Comporte.

Capa elaborada por Flavia Kitasato.

Este livro é composto pelas tipografias  
IBM Plex Serif e IBM Plex Sans Condensed  
e foi impresso na Inprima São Paulo no  
verão de 2024.





RECTO | VERSO

FLAVIA KITASATO