



Clics de Curitiba pelo polaco louco

Curitiba's Clics by the Mad Polish

Ana Fernandes

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

analuizadagama@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3598-2916>

Resumo: O poeta curitibano Paulo Leminski, em colaboração com o fotógrafo Jack Pires, publicam, em 1976, *Quarenta Clics em Curitiba*. O volume reúne quarenta páginas soltas, sem numeração, que os autores chamam de “pranchas”. Quarenta fotografias, de Pires, e quarenta poemas, de Leminski, são integrados no mesmo espaço de leitura que compõe o livro-objeto ou livro-caixa. A arquitetura do livro, sua estrutura solta e sem numeração, impede qualquer sequencialização orientada de leitura, e cria o que pode ser interpretado como a memória de um deslocamento des-hierarquizado por ruas sem endereço, numa cidade paratática. Impedido de criar focos de atenção, sequências ou estruturas narrativas, o fotolivre “recria” o ato de passear pela cidade, ou o que pode ser interpretado como um deslocamento por instantes ou ocorrências independentes da cidade. *Quarenta Clics* é o mais notável experimento do envolvimento do poeta com sua cidade, a presença do registro imediato do cotidiano curitibano. Exploro, neste artigo, o experimento intermediário que é *Quarenta Clics em Curitiba*, com atenção a densa relação poeta-cidade.

Palavras-chave: *Quarenta Clics em Curitiba*; Paulo Leminski; Literatura; Cidade; Palavra-imagem.

Abstract: The poet Paulo Leminski, in collaboration with photographer Jack Pires, published, in 1976, *Quarenta Clics em Curitiba*. The volume put together forty loose pages, without numbering, which the authors call “boards”. Forty photographs, by Pires, and forty poems, by Leminski, are integrated in the same reading space that makes up the object book or box-book. The architecture of the book, its loose and unnumbered structure, prevents any oriented sequencing of reading, and creates what can be interpreted as the memory of a non-hierarchical displacement through streets without an address, in a paratactic city. Prevented from creating focuses of attention, sequences or narrative structures, the photobook “recreates” the act of walking around the city, or what can be interpreted as a displacement for moments or independent occurrences of the city. *Quarenta Clics* is the most notable experiment of the poet’s involvement with his city, the presence of the immediate record of Curitiba’s daily life. In this article, I explore the intermedia experiment that is *Quarenta Clics*, with attention to the dense poet-city relationship.

Keywords: *Quarenta Clics em Curitiba*; Paulo Leminski; Literature; City; word-image.

1 Paulo polaco louco paca

Paulo Leminski atrai, na história recente da literatura brasileira, uma extensa lista de propriedades e descrições, de escritores, pesquisadores, músicos e poetas:

Paulo Leminski, jovem poeta paranaense que se revelou na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda” de Belo Horizonte, combina, em sua poesia, a pesquisa concreta da linguagem com um sentido oswaldiano de humor. Leminski dedica-se ao estudo de idiomas (inclusive orientais) como plataforma para suas experiências poéticas. Em Curitiba, organizou um grupo de poesia experimental e dirige a página “Vanguarda” (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 239).¹

Foi em 1963, na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, em Belo Horizonte, que o Paulo Leminski nos apareceu, dezoito ou dezenove anos, Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Templo neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso (CAMPOS, 2013, p. 394).

Noigandres, com faro poundiano, o acolheu na plataforma de lançamento de Invenção, lampiro-mais-que-vampiro de Curitiba, faiscante de poesia e vida. Aí começou tudo. [...] Esse polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosofal da poesia concreta (até hoje no caminho da poesia brasileira), pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas (CAMPOS, 1983 apud LEMINSKI, 1983b).²

Samurai futurista, pensador selvagem, agitador intelectual, meio polaco e meio caboclo, provinciano e universal, [o poeta] foi uma inesquecível tempestade na cena cultural brasileira (VAZ, 2001, contracapa).

Da poesia clássica chinesa ao blues afro-americano, da patafísica de Jarry ao vigor samurai de Yukio Mishima, dos clássicos gregos ao rock’n’roll, do haicai japonês ao Tropicalismo, de Cruz e Sousa

¹ Entrevista de Décio Pignatari ao Correio do Paraná. Texto extraído do livro *Envie meu dicionário: Cartas e alguma crítica* (LEMINSKI; BONVICINO, 1999, p. 239).

² Texto de Haroldo de Campos publicado na primeira edição de *Caprichos e relaxos* (LEMINSKI, 1983b).

a Leon Trotski, de James Joyce a John Fante, de Samuel Beckett a Cartola, de poemas do Egito Antigo ao videotexto, do supra erudito ao supremo popular, do universo cósmico de uma biblioteca aos movimentos mundanos (DICK; CALIXTO, 2004, p. 31).

Leminski tem um clima/mistura de concretismo com beatnik (VELOSO, 2001 apud VAZ, 2001, contracapa).

Nascido no bairro da Água Verde (VAZ, 2001, p. 19), filho de pai de origem polonesa e mãe descendente de português, negro e índio, Leminski é um mestiço curitibano, conforme sua própria descrição

Paulo Leminski, signo de Virgem, 24 de agosto de 44. Nascido em Curitiba. Minha família, do lado de papai, é de origem polonesa e do de minha mãe, brasileira, com a composição original tipo Gilberto Freire. Português, negro e índio. De maneira que eu sou, digamos assim, um mestiço curitibano (LEMINSKI, 1994, p. 9).

Viveu, escreveu e morreu em Curitiba, exemplo provinciano enraizado que tanto criticou. Para Leminski, Curitiba era seu “chinelos velho” (LEMINSKI, 1982) e sua maior fonte de crítica. “Sentia-se intelectualmente limitado pela ‘província’ de Curitiba, mas nunca saiu dela e o mais longe que chegou em termos geográficos foi perto [e por curto período]: Rio de Janeiro e São Paulo” (NOVAES, 2003, p. 27).

Escritor, professor, crítico literário, poeta e tradutor, Leminski encontra no haicai a principal moldura estético-filosófica para suas experimentações, o “investimento no coloquial, no espontâneo, no improvisado, o aproveitamento mais direto dos conteúdos da própria existência individual como matéria de poesia” (SANDMANN, 1999, p. 123), aspectos que fizeram dele o principal representante da tradição literária japonesa em língua portuguesa. Testemunha precoce disso é sua estreia nacional, na revista *Invenção* nº 4, dirigida por Décio Pignatari e vinculada ao movimento Concretista, onde publica quatro poemas “ligeiros, com a marca da surpresa e grande aproveitamento espacial” (VAZ, 2001, p. 73).

Para Leyla Perrone-Moisés (2000), a lírica leminskiana caracteriza-se por uma dialética entre dois importantes aspectos: (i) aplicação formal rigorosa, interessada na cultura oriental, onde a poesia é elaborada através de tênues jogos formais e efeitos de sentido; (ii) aplicação de uma linguagem coloquial e efeitos palatáveis ao gosto médio, como o humor e a autoironia. A autora nomeou essa dicotomia de “samurai-malandro”

– samurai, a imagem máxima da disciplina; malandro, o antidisciplinado típico (PERRONE-MOISÉS, 1994, p. 55-56). E ela destacou que, como essa divisão não é estática ou estanque, pode-se constituir uma dialética em que características enquadradas num aspecto se confundam com as de outro: “a coloquialidade cuidadosamente deliberada e uma aparente sofisticação formal” (ver PERRONE-MOISÉS, 1994).

Considerado um dos mais importantes escritores brasileiros da segunda metade do século XX, Leminski relaciona sua poética à forma japonesa de uma maneira muito particular – o haikai é uma experiência de simplicidade sensorial. Para Leite (2012, p. 141), “uma das peculiaridades do autor é sua capacidade de percepção sensorial e de síntese intelectual, que ele expressa principalmente em seus haicais e poemas curtos”. Além disso, uma intensa “afinidade com a estética zen, centrada nas fases da natureza, no tempo presente e nas descobertas do acaso, dá um tom ora enigmático ora humorístico às suas composições” (LEITE, 2012, p. 141). O haikai funciona para Leminski, segundo Campos (1972, p. 65), como “uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível”. Trata-se de uma poesia com forma breve, conteúdo variado, rarefeito, e sucinto. O poeta, que utiliza elementos básicos da técnica de Matsuo Bashô, “parte de um cenário geral para um cenário particular, sugerindo sempre uma ação que acontece no presente — o retrato de um momento de êxtase, como uma pintura de imagens” (KANEJOYA, 2008). Para Nakaema (2011, p. 255),

diferentemente do haikai japonês da Escola de Bashô, o de Paulo Leminski possui forma breve não necessariamente correspondente a dezessete sílabas. Assim, quanto ao plano da expressão, há haikais de Leminski que possuem mais de três versos e versos com número de sílabas poéticas variadas. É possível também encontrar poemas com rimas, aliterações, assonâncias, entre outros recursos poéticos, bem como a presença de títulos. Com relação ao plano da expressão, nem sempre há, nos poemas de Leminski, o termo sazonal *kigô*³ ou o ideal zen budista de iluminação.

³ O "tema da estação", que em japonês recebe o nome de *kigô*, é uma referência sazonal ligada ao tema das estações do ano, "o termo aparece no haikai para mostrar ao leitor em que estação ele foi escrito. Outono, primavera, verão, inverno, tudo o que puder ser relacionado e que possa fornecer alguma conexão informacional: folhas, chuva, neve, frio, lago, sapo" (ver: FRANCHETTI; DOI, 2013; LEMINSKI, 1983a; PAZ, 1976; CAMPOS, 1972).

2 Paulo haijin

acabou a farra
formigas mascam
restos da cigarra (LEMINSKI, 2002, p. 174)⁴

A originalidade de Leminski transcende os limites da sua época, e a multiplicidade de sua atividade criativa é de difícil classificação. O poeta, com êxito, absorve tanto a abordagem estrutural-tecnicista da poesia concreta quanto o orientalismo e o modo de vida “zen”, que marcou a contracultura na segunda metade do século XX. Seu haikai representa um importante momento de adaptação da forma e do gênero poético do Japão à língua portuguesa. Para Franchetti (2008, p. 266),

Muitos dos seus poemas têm, inconfundível, um claro “sabor de haikai” e, quanto à forma, uma grande liberdade, que ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida, ora monta o poema visualmente, tirando partido do espaço e da forma física das letras e palavras. De modo que, no que diz respeito à tradição brasileira, o seu haikai representa um momento de espetacular adaptação da forma e do gênero ao português.

Ele, como um *haijin*,⁵ procura combinar a ênfase da técnica da montagem ideogramática com o apelo tradicional japonês de radicar o haikai numa prática, isto é, de vê-lo como um caminho de vida, uma forma de trazer a poesia para dentro do cotidiano, identificando-a com a exteriorização elegante e bem-humorada da experiência sensória mais elementar. O poeta propõe uma busca constante do autoconhecimento, eleva o seu haikai à condição do que é conhecido no Japão como *kadô*, ou *caminho da poesia* — “crença na interdependência de todas as coisas da natureza, as grandes e as pequenas” (GUTTILLA, 2009, p. 8). Leminski inventa uma vertente própria, zenista, que assemelha-se à vertente epigramática, pela liberdade da composição dos versos livres e pela manutenção do terceto, pelo humor e pelo lirismo, e às vertentes tradicionalista e concretistas, de que falaremos adiante.

⁴ Poema extraído do livro *La Vie en Close*, de Paulo Leminski (LEMINSKI, 2002, p. 174).

⁵ *Haijin*, termo japonês que significa: “aquele que escreve haicais” (ver KANEOYA, 2008; NAKAEMA, 2011; FRANCHETTI; DOI, 2013; LEMINSKI, 1983a; PAZ, 1976; CAMPOS, 1972).

3 Haicai japonês no Brasil

Muitos autores se revezam na descrição e definição do haicai como construção de processos linguísticos e paralinguísticos bem estruturados, com preceitos e prescrições normativas rigidamente elaboradas, ou com foco em aspectos mais acentuadamente conceituais e filosóficos (RIBEIRO *et al.*, 2011; GUTTILLA, 2009; CAMPOS, 1972; PAZ, 1976). O haicai brasileiro pode ser classificado em vertentes (RIBEIRO *et al.*, 2011; FRANCHETTI, 2008) das quais destacam-se: “a tradicionalista, a epigramática, a guilhermina, a concretista e a zenista” (RIBEIRO *et al.*, 2011; FRANCHETTI, 2008). Não há uma cisão entre suas origens, mas diferentes tipologias e variações do gênero nipônico no Brasil. As vertentes coexistem e se completam sincreticamente.

A vertente tradicionalista foi disseminada por Nempuku Sato, discípulo de Shiki,⁶ que foi trazido ao Brasil com a missão de difundir no país o tradicional gênero poético japonês (TAVARES, 2019; RIBEIRO *et al.*, 2011). Sato iniciou, no Brasil, um importante trabalho de escrita do haicai, em japonês, junto às comunidades de imigrantes em São Paulo. Ele seguia o modelo de composição poética tradicional: métrica fixa de 5-7-5 sílabas em três versos, utilização do *kireji*⁷ e uso do *kigô*.

Natsukusa ya
Nagenawa ushi o
Etsutsu yuku

Ervas de verão -
Recolho com o laço
Os bois um a um
(SATO, 2003)

Os poemas desta vertente foram escritos com forte rigidez métrica e conceitual. Eles expressam a sensibilidade do poeta que captura um instante

⁶ Shiki, discípulo de Bashô, foi um importante *haijin* da Era Meiji (1867-1902). Teve como objetivo de vida preservar a integridade da poesia japonesa (ver GUTTILLA, 2009, p. 9).

⁷ O *kireji* é traduzido do japonês como "palavra de corte". Pode ser tanto uma partícula expletiva que introduz uma pausa e denota uma dúvida (pontos e travessões), quanto uma emoção diante do acontecimento que inaugura o poema (por exemplo: "ah!" do português).

de transitoriedade, buscando a verdade, a experiência, a vivência direta da natureza. É tão importante representar todos os aspectos do original nipônico que foi criado, segundo Nakaema (2011), uma espécie de kigô japonês adaptado às estações e ao clima brasileiros, em que termos como “acelga, fogos de artifício, azaleia, fogueira, quentão, tainha, entre outros, são exemplos de kigô do inverno brasileiro” (NAKAEMA, 2011, p. 254). Masuda Goga⁸ aprendeu a escrever haikai com o mestre Nempuku e fundou o Grêmio Ipê, ainda existente, a maior referência da vertente tradicionalista.

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

Olha,
Entre um pingo e outro
A chuva não molha
(FERNANDES, 2009)

A vertente guilhermina, ou guilhermiana, é uma adaptação que consistiu em manter a forma padrão em terceto, do japonês, com três versos somando dezessete sílabas métricas. O que se destaca nesta vertente é a importância da estrutura formal. Guilherme de Almeida, à margem da vertente clássica tradicionalista de Masuda Goga, atribui novas características ao gênero, convertendo e formatando a poesia nipônica aos conceitos da tradição poética ocidental. Acrescenta-se à versão de Guilherme de Almeida, como analisa Guttilla (2009, p. 15), “uma rima interna no segundo verso,

⁸ Masuda Goga foi um importante haijin no Brasil. Estudioso do haikai, escreveu tanto em português como em japonês. Foi um dos fundadores do Grêmio Haikai Ipê, em maio de 1987 (ver TAVARES, 2019; SOUSA, 2007).

mais tranqüilo, pois descobri que sou como o pinheiro, que não se pode transplantar” (VAZ, 2001, p. 53). Para Vaz (2001, p. 56), a ligação de Leminski “com a cidade e suas raízes sempre foi de alta voltagem e determinante em sua obra. Leminski e Curitiba se parecem em suas modernidades e formação genética”. Segundo Novaes (2003, p. 82), a “relação entre Leminski e a cidade de Curitiba é tema recorrente na [sua] obra. Essa atitude aproxima-o de outros autores que criam com algumas cidades, bairros e ruas, uma tal intimidade que fazem com que estes elementos tornem-se parte integrante de suas vidas e de seus escritos”. Para a autora,

ele [Paulo Leminski] trava com a cidade de Curitiba uma ambígua luta: amor e ódio, liberdade e limites, reconhecimento e rejeição, extensão do corpo e recolhimento do espírito, encaixe e desencaixe. É possível imaginá-lo muitas vezes como o trapeiro de Baudelaire, descrito por Benjamin: “Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos [...] é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça”. (NOVAES, 2003, p. 84-85)

De acordo com Vaz (2001, p. 53), “a cidade de Curitiba, assim como todo o universo que o cercava, vai aparecer em vários momentos de sua obra, seja em forma de poemas, ensaios ou – o que aconteceria com mais frequência – entrevistas publicadas em jornais e revistas”. O poeta procura, sob aspectos experimentais de linguagem, construir uma identidade curitibana unívoca –

a fala curitibana é desornada de aparatos musicais berrantes. É seca e concisa, como o conjunto de pertences de um tropeiro, como a araucária imóvel ao vento, como o gosto do pinhão, nossa fruta totêmica. O curitibano não fala bonito. Fala exato. Ou, como diz o orgulho local da cidade que teve a primeira Universidade do país: a gente fala como se escreve. (VAZ, 2001, p. 58)

Para Perrone-Moisés (1994, p. 52), “a Curitiba de Leminski, onde o poeta vive e é professor de judô, não é uma prisão, mas apenas o ponto de partida, o lugar de onde se olha o mundo para recriá-lo em versos”. Há, em *Quarenta Clics em Curitiba*, um excelente exemplo desta relação, “em que a referência é, sobretudo, a cidade ou parte dela” (SUZUKI, 2005, p. 126).

É um experimento inovador em muitos sentidos para Leminski, seu primeiro trabalho colaborativo, intermediário, onde sua Curitiba paratática¹³ é o tema.

5 *Quarenta Clics em Curitiba*

Um poeta Maior curitibano, louco para botar seu bloco na rua, apenas com uma hermética obra na praça por ele próprio editada (Catatau - 1974). Um famoso fotógrafo do eixo Rio/São Paulo – Jornal do Brasil, Manchete, etc – vindo morar em Curitiba, por obra do destino. Um editor/ em projeto, louco pela obra dos amigos tresloucados, que se propõe a divulgá-los, à qualquer custo (MELLO apud LEMINSKI, 1990)¹⁴.

Figura 1 - *Quarenta Clics em Curitiba*



(LEMINSKI; PIRES, 1990)

¹³ Parataxe em Gramática: parataxe, em oposição a hipotaxe, significa uma sequência de frases justapostas, sem conjunção coordenativa. Em Literatura, corresponde ao uso preferencial, em linguagem falada ou escrita, de frases curtas e simples, normalmente sem conjunções coordenativas ou subordinativas.

¹⁴ Garcez Mello foi o editor do *Quarenta Clics em Curitiba*, nas duas edições da obra, participando da segunda também como fotógrafo, já que duas fotos originais de Jack Pires foram perdidas, não podendo ser remontadas. Esta citação faz parte do texto de apresentação do editor sobre o projeto de Leminski e Pires.

Quarenta Clics em Curitiba, publicado um ano depois de Catatau,¹⁵ tem um formato de livro-caixa ou livro-objeto. O volume, quadrangular (24cm x 24cm), apresenta quarenta pranchas soltas, sem numeração, onde quarenta fotografias, de Jack Pires, e quarenta haicais, de Paulo Leminski, dividem, em duplas, o mesmo espaço de leitura.¹⁶ A arquitetura do livro-caixa, sua estrutura solta e sem numeração, impede uma sequencialização orientada de leitura, e cria o que pode ser interpretado como um deslocamento por ruas sem endereço, numa Curitiba sem centro, des-hierarquizada. Impedido de criar focos de atenção privilegiados, ou sequências narrativas, o fotolivro¹⁷ “recria” o ato de passear pela cidade, ou o que pode ser interpretado como um deslocamento por instantes independentes da cidade do poeta (ver FERNANDES; QUEIROZ, 2018, 2019). Leminski escreveu no prefácio:

Jack Pires me convidou para sua festa e nessa festa havia pipoqueiros, menores abandonados, gente do êxodo rural jogada pelas praças pensando no destino, vagabundos, mendigos, biscateiros. Uma Curitiba popular, cotidiana, cômica, dramática, trágica. “Fotografia” quer dizer “escrever com a luz”. Fotos. Grafeim. É o que Pires faz. Um poeta que escreve com a luz. Logo vi. Aproximamos fotos e poemas como ideogramas japoneses. Entre foto e poema – a faísca de uma nova poesia. Nenhum texto foi escrito para uma foto. Foi buscada a relação/contradição texto/foto. Os poemas estavam prontos já. E deu certo. Esperamos Pires e eu, que tenha dado certo (LEMINSKI; PIRES, 1990; VAZ, 2001, p. 215).

¹⁵ Catatau (1975) foi publicada depois de oito anos de elaboração. É considerada uma das prosas mais experimentais pós-Guimarães Rosa, pós-Galáxias de Haroldo de Campos. "No Catatau, como nas Galáxias, a linguagem é experimentada em seus limites extremos" (NOVAIS, 2008, p. 13). Ver também (LEMINSKI, 2010).

¹⁶ Por "espaço de leitura" queremos designar a(s) página(s) do livro em que estão impressos fotografia e poesia verbal. No caso do *Quarenta Clics*, uma fotografia é impressa ao lado ou abaixo de um poema-haicaí.

¹⁷ Fotolivros são livros nos quais "as fotografias perdem suas características fotográficas próprias e tornam-se partes, traduzidas em tinta de impressão, de um acontecimento dramático chamado livro" (BOOM; PRINS, 1989, p. 12). No *Quarenta Clics*, os foto-poemas são processos semióticos gerados a partir de relações entre imagens fotográficas, poesia verbal, e diversas propriedades relevantes da página, como fonte tipográfica, distribuição dos espaços gráficos vazios, entre outras. Isolada, a imagem fotográfica é parte de um processo semiótico muito distinto (ver FERNANDES *et al.*, 2015).

Quarenta Clics é constituído por haicais zenistas, com grande variedade de estruturas. Eles são feitos, quase em sua totalidade, com o acentuado tom de coloquialidade observado nas fotos, podendo ser diretamente comparados às cenas, e/ou às capturas de cenas, em instantâneos cuja trivialidade mundana assemelha-se aos instantes fotografados. Há, nas fotografias de Pires, um tom de coloquialidade, registros de pessoas que executam atividades triviais na paisagem local. As fotos em preto e branco, seus jogos de sombras e planos, não permitem inferir o momento de cada instante capturado, nem há indicações de uma ordem determinada de acontecimentos. No fotolivro, poeta e fotógrafo estão submetidos à captura do momento decisivo bressoniano¹⁸ – “o poeta haijin não descreve, mas elabora em um golpe de linguagem o instante, transformando uma experiência em linguagem poética. O fotógrafo captura um instante, ou mesmo, uma experiência e os aprisionam em forma de imagem fotográfica” (FONTANARI, 2011, p. 32). O instante em Curitiba é o elemento de combinação intermediária, fotografia-haica, em cada prancha e entre as pranchas. Esta combinação intensifica o passeio des-hierarquizado por Curitiba, pela cidade paratática, numa imersão intermediária em acontecimentos corriqueiros. Através de cenas triviais – refeições servidas em horários fixos e em lugares tradicionais, frutas colhidas e expostas em feiras, pessoas em praças, pássaros mantidos presos em gaiolas, a visita ao zoológico, a hora do café... –, as pranchas funcionam como reconstrução do espaço urbano cotidiano de Curitiba. Vaz (2001, p. 215) relembra como foram escolhidos poemas e fotografias:

Logo na primeira conversa entre eles, surgiria a idéia de uma edição misturando fotos e textos. O projeto visava a aproveitar os flagrantes da cidade que o veterano fotógrafo Jack Pires vinha coletando há mais de um ano. Leminski conhecia as fotos e via poesia nelas. Jack era paulista e durante os anos 50 e 60 trabalhara nas grandes revistas nacionais. Era um especialista em imagens do cotidiano, fotos de gente do povo [...] Jack fazia parte da turma. Foi assim que certa vez ele apareceu na Cruz do Pilarzinho com dezenas de fotos 18 x 24, que seriam espalhadas pelo chão para permitir uma visão global do material. Leminski buscou uma pasta de poemas no escritório e, junto com Alice, passaria horas selecionando os textos que se identificavam melhor com as fotos. No final estava concebida a caixa “Quarenta Clics em Curitiba”, reunindo quarenta fotos e quarenta poemas.

¹⁸ Sobre "momento decisivo" ver Henri Cartier-Bresson (1908-2004), importante fotógrafo francês do século XX. Autor de "Images à la Sauvette", publicado em inglês sob o título "The Decisive Moment" (1952).

Na prancha abaixo (Figura 2), foto-haikai capturam um desses instantes: uma senhora de pé, um balcão ou banca de jornais, um jovem sentado ao lado. O poema, um quarteto de eventos que se acumulam fragmentariamente: refeições em horários fixos, em lugares tradicionais da cidade. Haikai e foto comportam-se como coincidências tempo-espaciais de acontecimentos aparentemente independentes e sem importância. Segundo Suzuki (2005, p. 126), a prancha

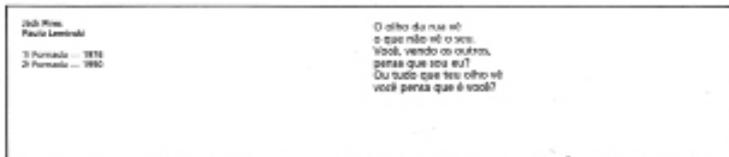
“é um flash da cidade. Particularmente, uma fotografia do centro, onde o movimento é maior. No entanto, a presença das caçarolas nos chama a atenção para a possibilidade do bairro, onde as famílias, às seis horas, realizam o preparo do jantar”.

Figura 2 - Reprodução da prancha com o haikai:



Ruas cheias de gente./Seis horas./Comida quente./Caçarolas (LEMINSKI; PIRES, 1990)

Figura 3 - Reprodução da prancha com o haikai:



O olho da rua vê/o que não vê o seu./Você, vendo os outros,/pensa que sou eu?/Ou tudo que teu olho vê/você pensa que é você? (LEMINSKI; PIRES, 1990)

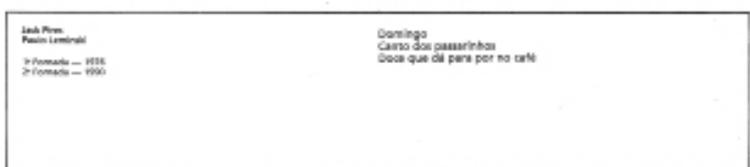
Nesta prancha (Figura 3, acima), senhores com suas maletas leem as manchetes dos jornais e revistas pendurados na banca. Sobre o poema, Suzuki (2005, p. 127) afirma,

o olho da rua pode ser interpretado como os que vivem a rua, o burburinho criativo dos boêmios, dos poetas; sobretudo, os que foram alijados do padrão genérico e normalizador. Um olho que é um olhar: matizado com novas possibilidades de identificação, sobretudo porque expande os limites das unidades no conjunto. Quem sabe porque consegue, em si, delimitar mais as partes em que se compõe e, a partir delas, criar a identidade com as partes que identifica como semelhante a cada uma das suas. Uma vivência da cidade para além dos limites rígidos da alienação imposta pela reprodução do capital. Uma vivência do não repetitivo, do insurgente, do residual, do incomum. Um olhar minucioso que não se identifica com o olhar dos que não vivem as sutilezas para além do dia-a-dia repetitivo do trabalho na cidade, pois é muito mais denso por conta de suas vivências.

O haicai, abaixo (Figura 4), a experiência de um dia de domingo, feito de recortes em justaposição, descreve dois eventos simultâneos e paralelos (“domingo/canto dos passarinhos”). Uma trivialidade, uma mulher observa passantes num banco de praça com suas sacolas. Silva (2015, p. 190) destaca o instante bressoniano preciso da captura fotográfica e o aspecto trivial do poema – “a cena de uma mulher sentada num banco de praça com sacolas de compra ao lado, e olhando à sua frente. Desejos e frustrações lampejam da tessitura dos pequenos relatos sobre as trivialidades da vida como uma resposta rápida à representação do instante fotográfico”. Para Silva (2013, p. 4-5):

O que se percebe na produção leminskiana, de modo geral, são formas diferentes de estar no espaço urbano, e os exercícios de subjetividade mobilizam a convivência com todos os seus excessos – sinais, placas, espaços simbólicos, vias públicas, propagandas, grafites – mas, ao mesmo tempo, eles mantêm com a cidade uma relação que fundamenta as experiências vividas. O que esclarece o fato de tais experiências se pautarem naquilo que denominamos realidade imediata e por esta ser a mesma vivência das pessoas comuns que se deslocam frequentemente para viver, trabalhar e divertir-se. Os deslocamentos vão implicar experiências também instáveis e pôr em foco aspectos do cotidiano, como o comum e o transitório. É por meio de versos concisos – marcantes em sua escrita poética – que o espaço urbano se configura como uma captura em direção ao instantâneo, apreendendo as imagens que vêm apenas em flashes, num nível de fragmentação mais “desnortado” porque, nesse poeta, é a sacada e o imprevisto que dão o tom.

Figura 4 - Reprodução da prancha com o haikai:



Domingo/Canto dos passarinhos/Doce que dá pra por no café (LEMINSKI; PIRES, 1990)

6 Considerações finais

Leminski assume claramente uma posição de intervenção na cidade – “a cidade é uma página” (LEMINSKI, 1982) –, um convite à escrita de outro texto, aberto às influências de sua relação com Curitiba. Ele fez parte do movimento cultural e intelectual local, da música e da poesia, tornou-se frequentador assíduo dos bares e bibliotecas, se assumiu como intelectual em movimento, ocupante da cidade. A rua como um lugar determinante e dialógico. Leminski é um intelectual que se mistura, que afeta e se deixa afetar pela cidade. Para Vaz (2001, p. 53), “a cidade de Curitiba, assim como todo o universo que o cercava, vai aparecer em vários momentos de sua

obra, seja em forma de poemas, ensaios ou – o que aconteceria com mais frequência – entrevistas publicadas em jornais e revistas”.

Quarenta Clics em Curitiba é o mais notável experimento intermediático (poesia-fotografia) do poeta sobre a vida citadina, as praças, as ruas de sua cidade. O registro imediato do cotidiano, aspecto recorrente próprio da poesia marginal – “a marca da experiência imediata de vida dos poetas, em registros às vezes ambíguos e irônicos” (HOLLANDA, 1992, p. 98) –, e o convite feito ao observador/leitor para realizar, sobretudo participar, juntamente com o fotógrafo e com o poeta, desse passeio sem destino definido por haicais intermediáticos da capital paranaense.

Referências

BOOM, M.; PRINS, R. *Photography between covers: the Dutch documentary photobook after 1945*. Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. Haicai: homenagem à síntese. In: CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 55-62.

CAMPOS, Haroldo de. Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 384-385.

DICK, André; CALIXTO, Fabiano (org.). *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

FERNANDES, Ana Luiza; QUEIROZ, João. O altersense do haicai. *Letras de hoje*, [s. l.], v. 53, n. 2, p. 297-305, jul. 2018. DOI: <https://doi.org/10.15448/1984-7726.2018.2.30083>.

FERNANDES, Ana Luiza; QUEIROZ, João. Relação foto-poesia em fotolivros de literatura: uma análise do *Quarenta clics em Curitiba*. *Revista Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, p. 1137-1166, 2019. DOI: <https://doi.org/10.17851/2237-2083.27.3.1137-1166>.

FERNANDES, Ana Luiza; VITORIO, Ana Paula; QUEIROZ, João. *Quarenta Clics em Curitiba*: os haicais intermediáticos de Leminski e Pires. *Ípotesi*, Juiz de Fora, v.19, n.1, p. 14-27, 2015.

FERNANDES, Millôr. [Haicai]. In: MARINS, José. Haicais em dicionário guarani-português. *Caqui*: revista brasileira de haicais, [s. l.], 2009. Disponível em: <https://www.kakinet.com/cms/?p=285>. Acesso em: 21 set. 2021.

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

FRANCHETTI, Paulo. O Haicai no Brasil. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 256-269, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2008000200007>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/mxQMR6Cq3XxrWTZjF6czPYL/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 21 set. 2021

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

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko. *Haikai: antologia e história*. São Paulo: Unicamp, 2013.

GOGA, Hidekazu Masuda. *O haicai no Brasil*. Tradução: José Yamashiro. São Paulo. Oriente, 1988.

GUTTILLA, Rodolfo. *Boa companhia: haicai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/70)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KANEOYA, Iochihiko. O haikai, haicai ou haiku. *Nipocultura*, [s. l.], 2008. Disponível em: <http://www.nipocultura.com.br/?p=242>. Acesso em: 15 set. 2020.

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

LEMINSKI, Paulo. *Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983a.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983b.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LEMINSKI, Paulo. Diálogo. [Entrevista cedida a] Almir Feijó. In: LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski: Seleção e organização de Paulo Leminski*. Curitiba: UFPR, 1994. p. 9-32.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. São Paulo: Editora Unicamp, 2011.

LEMINSKI, Paulo. Entrevista: Paulo Leminski. In: MILLARCH, Francisco (org.). *Tabloide Digital: 35 anos de jornalismo sob a ótica de Aramis Millarch*. Curitiba: Altermedia, 1982. Disponível em: <http://www.millarch.org/audio/paulo-leminski>. Acesso em: 15 set. 2020.

LEMINSKI, Paulo. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

LEMINSKI, Paulo; BONVICINO, Régis. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. São Paulo: Editora 34, 1999.

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

NAKAEMA, Olivia Yumi. Haicais de Paulo Leminski: uma abordagem semiótica. *Caderno de Pesquisa Graduação de Letras USP*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 252-260, jan./jun. 2011.

NOVAES, Sandra. *O reverso do verso: Paulo Leminski Filho: a biografia de uma obra*. 2003. 262f. Tese (Doutorado em História, Cultura e Sociedade) – Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/24612>. Acesso em: 21 set. 2021

NOVAIS, Carlos Augusto. *As trapaças de Occam: montagem, palavra-valise e alegoria no Catatau, de Paulo Leminski*. 2008. 383f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-7DHF3S>. Acesso em: 21 set. 2021

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Em voz alta. In: LEMINSKI, Paulo. *Paulo Leminski: seleção e organização de Paulo Leminski*. Curitiba: Editora UFPR, 1994. p. 51-58.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

RIBEIRO, Thales de Medeiros; COELHO, Celso Francisco Maduro; ROSA, Cibele Moreira Monteiro. (Des)construindo haicais: o entre-lugar na poesia de Mario Quintana e Paulo Leminski. *Travessias*, Cascavel, v. 5, p. 213-235, 2011. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/5585/4303>. Acesso em: 21 set. 2021

SANDMANN, Marcelo. Nalgum lugar entre o experimentalismo. *123 Revista Letras*, Curitiba, n. 52, p. 121-141, 1999. DOI: <https://doi.org/10.5380/rel.v52i0.18946>.

SATO, Nempuku. Alguns haicais. *Caqui: revista brasileira de haicais*, [s. l.], maio 2003. Disponível em: <http://www.kakinet.com/caqui/nempukuh.shtml>. Acesso em: 21 set. 2021.

SILVA, Rosimar Araújo. Cartografias Urbanas: uma leitura da cidade em Manuel de Freitas e Paulo Leminski. In: ALVES, Ida; ANCHIETA, Marleide (org.). *Grafias da cidade na poesia portuguesa contemporânea*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. p. 186-197.

SILVA, Rosimar Araújo. O espaço urbano em 40 clics: uma perspectiva poética. In: XIV SIMPOSIO NACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA/ IV SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA. *Anais* [...]. Uberlândia: EDUFU, 2013. p. 1-10.

SOUSA, Tatiane. *Haikais de Bashô: o oriente traduzido no ocidente*. 2007. 136f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2007.

SUZUKI, Júlio César. Geografia e literatura: uma leitura da cidade na obra poética de Paulo Leminski. *Revista da ANPEGE*, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 115-142, 2005. DOI: <https://doi.org/10.5418/RA2005.0202.0010>. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/anpege/article/view/6619/3618>. Acesso em: 21 set. 2021

TAVARES, Débora Fernandes. *Grêmio Haikai Ipê: um desdobramento do haikai no Brasil*. 2019. 196f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

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

Recebido em: 1º de outubro de 2020.

Aprovado em: 29 de junho de 2021.