

Quarenta Clics em Curitiba: Os haicais intermediáticos de Leminski e Pires

Ana Luiza Fernandes*

Ana Paula Vítório**

João Queiroz***

RESUMO:

Quarenta Clics em Curitiba é uma rara, quase sem precedentes, obra colaborativa de fotolivro de literatura brasileira. Sua estrutura de folhas soltas, sem numeração, impede o leitor de qualquer tentativa de sequencializar a leitura. Impedido de criar focos de atenção privilegiados, com sequências capazes de sugerir estruturas narrativas, ele “recria” no leitor a sensação de procrastinar pela cidade, imerso em acontecimentos triviais. Apresentamos este complexo fenômeno de intermedialidade, e analisamos brevemente alguns exemplos do “denso acoplamento” criado entre a poesia verbal de Paulo Leminski e a fotografia de Jack Pires.

Palavras-chave: Quarenta Clics em Curitiba. Fotolivro de literatura. Paulo Leminski. Jack Pires. Intermedialidade.

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

Introdução

Quarenta Clics em Curitiba é um fotolivro constituído por quarenta fotos P&B, de Jack Pires, “combinadas” a quarenta poemas de Paulo Leminski, dispostos em folhas soltas de idênticas dimensões (24cm x 24cm). Trata-se de uma rara, quase sem precedentes, obra colaborativa de fotolivro de literatura brasileira. Na diversificada produção de Leminski, considerado um dos mais importantes escritores brasileiros da segunda metade do século XX, trata-se de seu único exemplo de fotolivro. Praticamente ignorado pela crítica e historiografia, o livro, publicado em 1976, não aparece em qualquer antologia dedicada ao gênero, nem é mencionado como projeto de *livro de artista* (*artistic book*) em obras especializadas (FERNÁNDEZ, 2011). Pode-se supor que uma das razões para tamanha negligência deve-se a dificuldade metodológica encontrada para abordar um fenômeno que não se adequa facilmente a abordagens ortodoxas de teoria e crítica literária, de um lado, e a análises visuais, de fotografia, de outro. Deve estar correta tal suposição. *Quarenta Clics em Curitiba* é um complexo fenômeno semiótico em que ao menos dois sistemas ou processos (poesia verbal e fotografia) são interpretados como estando em uma relação de “denso acoplamento”. Isto significa afirmar que, ao menos intuitivamente, fotografia e poesia verbal são interpretados, folha a folha, como estando em uma relação de irreduzível “complementariedade”, ao ponto de ambas não poderem ser interpretadas como fenômenos semióticos independentes.

Há ao menos um grande domínio especializado, em termos metodológicos, para abordagem de *Quarenta Clics*, e dedicaremos a ele um desenvolvimento introdutório – estudos de intermedialidade (*intermedial studies*). Como o propósito deste trabalho é apresentar *Quarenta*

Clics em Curitiba como um fenômeno de intermedialidade, e como um importante caso de fotolivro de literatura brasileira, passamos a uma apresentação histórica sumária de fotolivros, para em seguida introduzir os componentes-chave da obra de Leminski, e sua adequação ao *Quarenta Clics*. Terminamos dedicando alguns parágrafos a certos foto-poemas do livro.

Fotolivro e Intermedialidade

Relações intermediáticas são descritas como fenômenos de interação entre mídias (RAJEWSKY, 2005, 2012; CLÜVER, 2006, 2011; MÜLLER, 2010, 2012; WOLF, 2002; ELLESTRÖM, 2010). Muitos autores definem intermedialidade como “cruzamento de fronteiras midiáticas” (RAJEWSKY, 2005, p. 44, 2012 p. 52) e “relações intermodais nas mídias” (ELLESTRÖM, 2010, p. 37). Para Elleström (2010), “toda relação intermediática parece ser mais ou menos uma anomalia onde se presume que as diferenças essenciais que caracterizam determinada mídia são transformadas, combinadas ou misturadas de maneira particular” (ELLESTRÖM, 2010, p. 14). Conforme afirma Clüver (2011, p. 15), os estudos de intermedialidade (*intermedial studies*) investigam relações entre “textos” individuais e específicos, denominados por Rajewsky (2012, p. 56) de “configurações midiáticas”. Para Müller, são relações que ocorrem entre sistemas fluidos, como “fusão e interação de processos e procedimentos midiáticos distintos” (MÜLLER, 1998, p. 38).

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. Embora fotolivros não possam ser inteiramente caracterizados a partir do que se pode apreender deles como casos de intermedialidade, diversas categorias elaboradas na área (*intermedial studies*) permitem-nos estruturar melhor os principais problemas sobre as relações entre os processos e sistemas semióticos que caracterizam *Quarenta Clics*.

Como uma importante premissa, as relações entre poesia verbal e fotografia ocorrem numa relação de complementariedade semiótica. Para Rajewsky (2012, p. 58-60), na “combinação midiática” supomos que “as várias formas de articulação apresentam-se todas na sua materialidade afim e contribuam todas, cada qual de uma maneira especial, para a constituição e significação” (RAJEWSKY, 2012, p. 60) de determinada “configuração midiática”. As combinações, de acordo com Clüver (2011, p. 15), podem ocorrer de duas maneiras: como “plurimedialidade”, quando se detecta a presença de várias mídias no interior de uma mídia, e/ou “multimedialidade”, quando diferentes mídias encontram-se associadas na produção de uma obra específica, como em *Quarenta Clics*. Como resultado desses tipos de relação, Clüver descreve ao menos três classes de “configurações midiáticas”: “textos multimídias, que combinam ‘textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes’, textos mixmídias, que ‘contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto’” (CLÜVER, 2011, p. 15) e textos intermídia ou intersemióticos, que “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou verbais, musicais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2006, p. 20).

Quarenta Clics em Curitiba pode ser caracterizado, portanto, como (i) um caso de “combinação midiática”, porque há ao menos duas mídias relacionadas (fotografia e poesia verbal) e, entre duas das três classes de combinação, (ii) como um caso multimidiático porque

ambas (fotografia e poesia verbal) são “coerentes” quando interpretadas isoladamente, e (iii) como um caso de “mixmídia”, porque, ao mesmo tempo, perdem “coerência” se analisados dissociados¹. Ele não pode ser classificado como um caso de texto “intermídia” uma vez que foto e poema podem ser abordados separadamente.

Vamos examinar, na próxima sessão, alguns importantes antecedentes históricos.

Fotolivro de Literatura Brasileira

Os surrealistas franceses foram os primeiros a fazer fotolivros. Para Silva (2013, p. 08), tais experimentos foram parte de importantes inovações literárias do século XX. Os “fotolivros de literatura” aparecem cerca de cem anos após a invenção do daguerreótipo², quando a “fotografia deu um golpe mortal nos velhos modos de expressão, tanto na pintura como na poesia” (BRETON in MICHELI, 2008, p. 157). Autor de uma obra precursora dos fotolivros de literatura, para Breton, no romance *Nadja* (BRETON, 1999)³, a combinação de fotografias, feitas por André Boiffard, e prosa, fazem o leitor oscilar entre sensações de realidade, sonhos e delírio. Conforme observa Silva (2013),

quando insere as imagens no texto, Breton convida o leitor a contrapor imagem e olhar, a relação entre o que se vê e o que é visto. Caso eliminássemos as imagens e ficássemos somente com o texto, o romance não causaria o mesmo efeito, pois foi escrito já pensando no suporte imagético (SILVA, 2013, p. 36).

No Brasil, as experiências com fotolivros de literatura ocorrem especialmente a partir da década de 1960, período que coincide com a expansão da fotografia no país, no apogeu do *fotoclubismo*. Organizada e apresentada como signo do cotidiano de São Paulo nos anos 60, a antologia de poemas urbanos de Guilherme de Almeida, um dos precursores do haicai⁴ no Brasil (FERRAZ, 2015), encontra nas fotografias de Eduardo Ayosa a visualidade que corresponde e amplia os versos daquilo que Benjamin (1968, p. 71) descreve como “vida após a morte”. *Rua* (ALMEIDA, 1961) está entre os primeiros fotolivros de literatura produzidos no Brasil (FERNÁNDEZ, 2011, p. 62). Publicado cerca de 40 anos após a Semana de 22, movimento do qual Almeida fez parte, o fotolivro retoma os temas modernistas, do cotidiano e da metrópole. Na obra, os poemas são impressos lado-a-lado com imagens fotográficas frequentemente alteradas, com desfoques parciais e uso de contrastes de cenas inesperadas, capturadas nos espaços públicos de São Paulo.

Paranóia, de Roberto Piva e Wesley Duke Lee (1963), é outro importante fotolivro de literatura, movendo-se entre “arte e loucura, poesia e marginalidade” (WEINTRAUB, 2000, p. 01). Se em *Rua* é apresentado o cotidiano de São Paulo, em *Paranóia*, a metrópole converte-se em caos e alucinação (DOBAL, 2011, p. 02). Além de contemporâneos, esses dois fotolivros têm em comum, com *Quarenta Cliques em Curitiba*, a cidade. Na obra de Leminski, como veremos, o observador/leitor depara-se com uma Curitiba descentralizada. *Paranóia* é feito de poemas criados a partir do método *paranóico-crítico* de Salvador Dalí (ver WEINTRAUB, 2000, p. 01). 76 fotografias, em preto e branco, resultam da abordagem de Lee sobre a poesia de Piva, deslocando-se por São Paulo.

Outro importante fotolivro deste período é *O Mergulhador*, de Vinícius de Moraes e do fotógrafo Pedro de Moraes (1968). Considerado um fotolivro de “elegância poucas vezes vista” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 73), *O Mergulhador* relaciona poemas já publicados por Vinícius de Moraes a fotos selecionadas por Pedro de Moraes. Impressas entre o título e o corpo de cada poema, as imagens relacionadas aos textos são o resultado de manipulações feitas nos negativos e nas próprias fotos, como recortes e ampliações.

Na mesma década em que são realizados *Rua, Paranóia* e *O Mergulhador*, Maureen Bisilliat publica *À João Guimarães Rosa* (1969). O fotolivro reúne fotografias capturadas nas viagens de artista por Minas, descritas por Fernández (2011, p. 74) como “imagens literárias”, e dispostas entre trechos do *Grande sertão: veredas* de várias maneiras, incluindo notas de rodapé. A combinação de textos literários e imagens fotográficas reaparece em outras obras de Bisilliat, que publicou fotolivros de literatura com textos de João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Euclides da Cunha, Jorge Amado e Adélia Prado. *À João Guimarães Rosa* particulariza-se pela relação entre escrita e fotografia que, embora nem sempre bem assimilado pela crítica em razão da “literariedade” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 74), apresenta-se como uma leitura crítica *poético-visual* (RAMOS, 2013, p. 33) da obra de Rosa. O fotolivro assemelha-se a uma experiência da ficção literária vivida por meio de *recortes doreal* (KOSSOY, 2000, p. 29-31).

Se nos anos 1960, as principais experimentações foram publicadas em livros tradicionais, com páginas dispostas em sequências e presas umas às outras em um dos lados, nos anos 1970 o livro passa a ser explorado como um objeto. A relação intermediática, além daquelas que envolvem a materialidade da fotografia e do texto verbal, passa a depender da manipulação do livro como um objeto sensível.

O domador de boca, publicado no Brasil em 1978, é resultado da parceria entre de Ivald Granato, Ulises Carrión, Julio Abe Wakahara e Massao Ohno. A performance homônima de Granato foi apresentada pela primeira vez em 1976, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, em São Paulo, e foi depois repetida e fotografada por Julio Abe Wakahara. O ensaio fotográfico, por sua vez, originou o poema de um só verso (“Ivald Granato is the boa”), de Ulises Carrión. Segundo Fernández (2011, p. 137), “Massao Ohno editou um livro de artista com as fotos de Wakahara nas páginas ímpares e as variações datilografadas do poema de Carrión nas pares”. O fotolivro é composto de 32 páginas das quais 13 são transparências de celofane com adesivos circulares coloridos que intercalam poema e fotografia. Trata-se de uma tentativa “recriação” gráfica da performance: quando manipuladas sobre as fotos, as páginas transparentes, e os círculos adesivados, atuam como signo das ações do artista, que grita, come e vomita durante a performance.

Entre as obras contemporâneas, um bom exemplo é o fotolivro *ET EU TU* (XAVIER e ANTUNES, 2003) no qual os poemas são impressos sobre parte das 137 fotografias e foto-montagens das quais resultam. Os textos são uma “transmutação” (JAKOBSON, 2007, p. 63) das imagens da artista Marcia Xavier, feitos por Arnaldo Antunes. Como *O domador de boca* e *Quarenta Cliks*, a obra é materializada em um livro-objeto, incluindo fôlderes desdobráveis e transparências.

Apresentados, acima, alguns dos principais exemplos de fotolivro de literatura, passemos a apresentação de Leminski, e de *Quarenta Cliks em Curitiba*.

Paulo Leminski, hajjin experimental da poesia brasileira

Considerado o “poeta da síntese” (BONVICINO, 1989), Paulo Leminski é apresentado como um

Rimbaud curitibano com físico de judoca, escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô”, escreveu Haroldo de Campos apresentando seu discípulo. Segundo Caetano Veloso, “Leminski tem um clima/mistura de concretismo com beatnik”. Para Augusto de Campos “foi o maior poeta brasileiro de sua geração”. Em versos se autodefiniu: o Paulo Leminski/ é um cachorro louco/ que deve ser morto/ a pau e pedra/ a fogo e a pique/ senão é bem capaz/ o filhodaputa/ de fazer chover/ em nosso piquenique. Samurai futurista, pensador selvagem, agitador intelectual, meio polaco e meio caboclo, provinciano e universal, Paulo Leminski foi uma inesquecível tempestade na cena cultural

brasileira, antes de morrer aos 44 anos, em 1989, no auge do sucesso, como um mito (VAZ, 2001, Contracapa).

Escritor, professor, poeta e tradutor, nascido na cidade de Curitiba em 1944, Leminski faz sua estreia nacional muito jovem, na revista *Invenção nº 4*, vinculada ao Concretismo e dirigida por Pignatari, onde publica quatro poemas “ligeiros, com a marca da surpresa e grande aproveitamento espacial” (VAZ, 2001, p. 73), revelando profunda influência da poética oriental, que viria futuramente balizar toda a sua obra.

Leminski encontra no haikai a principal moldura estético-filosófica para as suas criações – 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). Principal representante da poesia japonesa em língua portuguesa, ele relaciona sua poética à forma nipônica de maneira singular – o haikai é compreendido como uma experiência de simplicidade sensorial.

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. Sua 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-lo em matéria visível”. Trata-se de uma poesia com forma breve, conteúdo variado, rarefeito, sucinto e altamente tensionado, “uma representação gráfica de ideias de grande enxutez” (CAMPOS, 1972, p. 63). Em relação ao gênero,

o haikai é organizado em três versos, poema breve de 17 sílabas, sendo o primeiro composto de cinco sílabas, o segundo de sete e o terceiro de cinco. Não há título, nem seus versos possuem rima. Sua forma é bastante simples. Essa simplicidade, característica marcante da poesia, da arte e da vida japonesa de uma forma geral, não significa pobreza, mas é sinônimo de serenidade, tranquilidade e despojamento (SOUSA, 2007, p. 11).

Sobre as modificações estruturais, Haroldo de Campos (CAMPOS, 1972, p. 66) afirma que “o haikai é escrito numa única linha vertical, o que torna arbitraria a disposição ocidental corriqueira em tercetos, e legitima outros arranjos espaciais mais conforme a arquitetura da peça”. Leminski, que utiliza elementos básicos da técnica de 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” (KANEIYA, 2008). Como explica Campos, “o haikai relaciona dois elementos básicos, segundo a lição de Bashô, reproduzida por Donald Keene, um de permanência (a ‘condição geral’, como por exemplo a primavera, o fim do outono, etc.) outro de transformação, a ‘percepção momentânea” (CAMPOS, 1972, p. 57). Para Nakaema (2011, p. 255),

diferentemente do haikai japonês da Escola de Bashô⁵, o de Paulo Leminski possui forma breve não necessariamente correspondente a dezessete sílabas. Assim, quanto ao plano da expressão, há haicais de Leminski que possuem mais de três versos e versos com número de sílabas poéticas variadas. É possível também encontrar poemas com rimas, aliterações, assonâncias, entre outros recursos poéticos, bem como a presença de títulos. Com relação ao plano da expressão, nem sempre há nos poemas de Leminski o termo sazonal kigo ou o ideal zen budista de iluminação.

Quarenta Cliques em Curitiba integra intermediaticamente a objetiva portátil dos haicais de Leminski aos instantâneos fotográficos de Pires.

Quarenta Cliques em Curitiba – haicai intermediático

Quarenta Cliques, publicado um ano depois da prosa experimental *Catatan*⁶, contém quarenta foto-poemas, em folhas soltas. Dispostos em dois formatos diferentes, trinta das folhas têm seus poemas posicionados na horizontal, na parte superior da lâmina, enquanto dez folhas têm seus poemas em posição vertical, alinhados à direita da lâmina. A arquitetura do livro-caixa, sua estrutura de folhas soltas sem numeração, impede o observador de qualquer tentativa de sequencializar a leitura, ou o que pode ser interpretado como um deslocamento pela cidade. Impedido de criar focos de atenção privilegiados, com sequências capazes de sugerir estruturas narrativas, o fotolivro “recria” no leitor a sensação de procrastinar por instantes da cidade, imerso em acontecimentos sutis que só um olhar atento é capaz de capturar. Feito de cenas cotidianas de Curitiba, *Quarenta Cliques* “recria”, através da combinação de poemas e fotografias, o deslocamento descentralizado pelas ruas da cidade de Curitiba.

Há, nas fotografias de Pires, um inconfundível 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.

Nos poemas de Leminski, há uma grande variedade de estruturas. Para Franchetti, como já vimos, o haicai “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” (FRANCHETTI, 2008, p. 266). No *Quarenta Cliques*, os poemas 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.

Sobre a relação entre fotos e poemas, ela baseia-se em variadas formas de analogia, que distribuem-se em diversas categorias – são similitudes (e contrastes) superficiais, estruturais, interpretativas, metafóricas. Isto significa que os elementos do cenário fotografado por Pires e a poesia de Leminski estão de tal forma relacionados, que a palavra, e diversas propriedades paralinguísticas, influenciam e são influenciadas pela fotografia em diversos níveis de organização (semântico, morfológico, rítmico, etc). Vejamos alguns exemplos:

Jack Pires
Paulo Leminski
1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

isso aqui
acaso
é lugar
para jogar sombras?



Neste foto-poema, parece não haver clara relação de analogia formal fotografiapoesia, uma vez que a foto está organizada de acordo com um sutil balanço de correspondências sintáticas, de relações entre luzes e sombras. Tal balanço distribui-se ritmicamente na fotografia. A composição de “claros” e “escuros”, ao fundo, também encontram-se bastante equilibrados. O poema é menos estruturado, tanto rítmica quanto sintaticamente, mas possui interessantes paralelismos sonoros, como em /é lugar/ /para jogar.../. Sobre a relação fotografia-poesia, pode-se dizer que todo o poema é uma questão sobre as qualidades da fotografia, quase como uma descrição de cena, direta, sem impedimento metafórico, enfatizada pela interrogação ao fim do haicai.

Jack Pires
Paulo Leminski
1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

o tempo
entre o sopro
e o apagar da vela



A foto acima é a captura de um instante, assim como é o poema. No poema, há diversos paralelismos sonoros – /tre/ /pro/, no segundo verso /tem/ /en/ /po/ /pro/ do primeiro e segundo versos, formando rimas internas assonantes, além da incidência de /a/ em /apagar/ e /vela/; e /po/ /pa/ num eixo vertical entre o primeiro e terceiro versos. Notamos, portanto, uma densa estrutura de equivalências. A relação foto-poema, neste caso, é notadamente metafórica – o sopro, o apagar da vela, o tempo do trabalho do homem.



Jack Pires
Paulo Leminski

1ª Fornada — 1976
2ª Fornada — 1990

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

Nesta foto, dois casais, no primeiro e no segundo planos; no canto superior direito, maritacas, ou psitacídeos, que são aves monogâmicas que não trocam de parceiro ao longo de suas vidas, eriçados em carícias. No poema, um haicai de nove linhas, há diversos pares aliterativos /saiba/ /raiva/, /prima/ /rima/. A relação foto-poema, mais uma vez, é uma descrição de cena, direta, sem impedimento metafórico; o foto-poema trata da /rima/, no interior da foto, que é também a última linha do haicai. A rima visual, mais metafórica, é uma relação de correspondência tópica entre os casais, humanos e psitacídeos.

Jack Pires
Paulo Leminski

1ª Fornada — 1976
2ª Fornada — 1990

corpo entortado
contra o frio
saco às costas — vazio
está roubando o vento?



Este foto-poema possui um haikai de quatro linhas. Na foto, o cenário “torto” da edificação, semanticamente indicado na primeira linha do haikai, uma construção rítmica regular, de composição clara e equilibrada. No poema, os paralelismos /frio/ /vazio/, “trincado” por aliterações, em vibrantes que se acumulam “contra” o mendigo.

Jack Pires
Paulo Leminski

1: Fornada — 1976
2: Fornada — 1990

tem quem se proteja
por trás
de uma barragem
de bons dias
boas tardes
boas noites
assim não tendo
que ver o que está passando



Esta foto também possui uma distribuição rítmica regular de seus principais componentes e composição sintática equilibrada. O poema, um haicai de oito linhas, não possui rimas, ou estrutura métrica definida. A relação foto-poema baseia-se na percepção do tempo descrito no poema.

Conclusão

Os experimentos intermediáticos de Leminski e Pires – a relação entre os procedimentos verbais aprendidos com Bashô, e que envolve a compressão do instante temporal percebido, e materializado na justaposição (paratática e coordenada) de estruturas verbais, combinado à captura fotográfica do instante, em Curitiba, fazem de *Quarenta Cliques em Curitiba* um dos mais surpreendentes exemplos da história do fotolivro de literatura no Brasil, e talvez uma das mais exemplares realizações de Leminski, nesta área. Seus haicais encontram similitude e vínculo estrutural, qualitativo e metafórico, nas fotos de Pires. Tratam-se de poemas aparentemente concebidos *sobre* as fotos, não *sobre* a cidade, ou *sobre* instantes da cidade. Pode-se afirmar que Leminski escreve *sobre* as fotos de Pires, não *sobre* seus objetos (mesmo sabendo que os poemas já se encontravam prontos quando foram relacionados às

fotos), mas sobre suas propriedades sintáticas, semânticas, morfológicas. Em *Quarenta Cliks*, os poemas funcionam como processos metasemióticos. Mas a metalinguagem intermediática é exercida iconicamente no fotolivro, através, portanto, do próprio material de que são feitos poemas e fotos. Este atributo aparece sob diversas formas, com ênfase em analogias estruturais entre os dois sistemas (e.g., distribuição rítmica de diversos componentes, sonoros e gráficos; balanço sintático entre paralelismos visuais e verbais), interpretativas (e.g., metáforas direta e indireta) e qualitativas (e.g., propriedades superficiais como padrões sonoros e refletâncias locais na imagem fotográfica).

Quarenta Cliks em Curitiba materializa intersemioticamente o próprio princípio do haikai, o que é aparentemente insignificante, a experiência imediata, a brevidade, o aqui-e agora. Os haicais de Leminski e as fotografias de Pires, irredutivelmente relacionados, capturam este instante, “coloquial, livre e desimpedido”, como afirmara Octavio Paz de Bashô (PAZ, 1976, p. 159). É quase certo que ambos, foto-poemas, quando combinados, permitem-nos fazer novas conjecturas sobre a cidade, conjecturas que não seríamos capazes de fazer antes de suas combinações.

Quarenta Cliks em Curitiba: Leminski and Pires’ intermedial haikus

ABSTRACT:

“Quarenta Cliks em Curitiba” is a rare, almost unprecedented, collaborative photobook of Brazilian literature. Its structure – with loose, unnumbered pages – hinders any attempt of reading them in an already established sequence. Because it prevents the creation of privileged focus of attention, since its many possible sequences suggest different narrative structures, the book “recreates” on the reader the feeling of a procrastination through the city, immersed in trivial events. We present this complex intermediatic phenomenon, and analyze briefly some examples of the “dense coupling” between verbal poetry of Paulo Leminsky and the photography of Jack Pires.

Keywords: Quarenta Cliks in Curitiba. Literature Photobook. Paulo Leminsky. Jack Pires. Intermediality.

Notas Explicativas

*Mestre pelo programa de Pós-Graduação em Comunicação, na linha de pesquisa "Estética, Redes e Linguagens", da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF. Possui graduação em Comunicação - Jornalismo, pela mesma instituição. É pesquisadora associada ao Grupo de Pesquisa "Iconicity Research Group" (<<http://iconicity-group.org/>>). Seus interesses de pesquisa incluem: fotolivros, literatura, intermedialidade, semiótica de C.S.Peirce, artes visuais.

**Doutoranda no programa de Pós-graduação em Literatura Cultura e Contemporaneidade da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (Puc-Rio); mestre em comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) - linha de pesquisa "Estética, Redes e Linguagens" - e graduada em Comunicação (Jornalismo) pela mesma instituição. É pesquisadora associada ao “Iconicity Research Group” (<<http://iconicitygroup.org/>>). Seus interesses de pesquisa incluem: livro de artista, intermedialidade, semiótica de C.S.Peirce, literatura e artes visuais.

***(<www.semiotics.pro.br>) é professor do Instituto de Artes e Design (IAD) e do Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É membro diretor do International Association for Cognitive Semiotics (IACS), membro do Grupo de Pesquisa em Cognição Artificial (UEFS), e pesquisador associado ao Linnaeus University Centre for Intermedial and Multimodal Studies (Suécia). Suas principais áreas de pesquisa incluem Intermedialidade e Semiótica Cognitiva.

¹O leitor deve atentar para um problema metodológico que não vamos enfrentar diretamente neste trabalho – definição de mídia. Para acessar uma bibliografia extensa sobre este problema, ver Clüver (2006, 2011),

Elleström (2010) e Müller (2012). Outro problema está relacionado à definição de “coerência” da interpretação, que também não poderemos detalhar tecnicamente, dada a enorme divergência encontrada entre os comentadores (ex. ver CLÜVER, 2006, p. 19).

²Tecnologia que permitiu a fixação da imagem através da luz em placa metálica, apresentada à Academia de Ciências da França em 1839, por Louis Jacques Mandé Daguerre (FONSECA e SOUSA, 2008, p. 149).

³Originalmente publicado em Paris em 1928. Sobre a grafia do termo, “haikai, haiku ou hokku, como queiram” (LEMINSKI, 1983, p. 42)

⁴Sobre a grafia do termo, “haikai, haiku ou hokku, como queiram” (LEMINSKI, 1983, p. 42).

⁵Bashô nasceu em 1644 na província de Iga e faleceu em Osaka em 1694. Foi o poeta mais famoso do período Edo no Japão. É reconhecido como o mestre da sucinta forma haikai de escrever poesia (LEMINSKI, 1983).

⁶Catatau, obra publicada em 1975, depois de oito anos de elaboração, é considerada uma das prosas mais criativas pós-Guimarães Rosa, pós-Galáxias de Haroldo de Campos. No Catatau, como nas Galáxias, a linguagem é experimentada em seus limites extremos.

Referências

- BOOM, M.; PRINS, R. *Photography between covers: the Dutch documentary photobook after 1945*. Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.
- BRETON, André. *Nadja*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- BRETON, André. Primeiro Manifesto Surrealista. In: MICHELI, Mario de. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.157
- BOHN, Rainer; MÜLLER, Eggo; RUPPERT, Rainer (Org.). *Ansichten einer künftigen Mediennwissenschaft*. Berlim: Ed. Sigma Bohn, 1988, p. 51-74.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972.
- COELHO, Eduardo. O haikai e sua adaptação no Brasil. In Calcanhoto, Adriana (Org.) *Haikai do Brasil*. Rio de Janeiro. Edições de Janeiro. p. 130-141. 2014.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter artes / Inter media. *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras, n. 14, p.11-41, jul./dez. 2006.
- _____. Intermidialidade. *Revista de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte: UFMG. p. 8-23, 2011.
- DOBAL, Susana. Paranoia: um delírio entre a poesia, a fotografia e o cinema. *Revista Studium* v. 32, 2011. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/5.html>>. Acesso em: 21 fev. 2015.
- ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: ELLESTRÖM, Lars. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2010. p. 11-48.
- FERNÁNDEZ, Horacio. *Fotolivros Latino-americanos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FERRAZ, Ana. A relação entre Guilherme de Almeida e a metrópole. *Carta Capital*. São Paulo, 27 jan.2015. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/834/a-relacao-amorosa-entre-guilherme-dealmeida-e-a-metropole-3875.html>>. Acesso em: 20 fev. 2015.
- FRANCHETTI, Paulo. *O haikai no Brasil*. Alea: Estudos Neolatinos. vol.10 no.2 Rio de Janeiro July/Dec. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200007>. Acesso em: 12 jan. 2015.
- FONSECA, Pedro e SOUSA, Fábio. *Literatura e Fotografia: o anseio pela apreensão do instante*. Signótica, v. 20, n. 1, jan./jun. 2008, p. 149-174.
- GRANATO, Ivald. CARRIÓN, Ulises. *O domador de boca*. São Paulo: Massao Ohno, 1978.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- KANEJOYA, Iochihiko. O haikai, haikai ou haiku. *Nipocultura*. 2008. Disponível em: <<http://www.nipocultura.com.br/?p=242>>. Acesso em 10 dez. 2014.

- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.
- LEITE, Elizabeth Rocha. *Leminski: o poeta da diferença*. São Paulo: Ed. USP, 2012.
- LEMINSKI, Paulo. PIRES, Jack. *Quarenta cliks em Curitiba*. Curitiba: Editora Etecetera, 1976, 1990.
- _____. *Bashô*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- NAKAEMA, Olivia Y. *Haicais de Paulo Leminski: uma abordagem semiótica*. Cad. Pesq. Grad. Letr. USP, v. 1, n.1, jan-jun, 2011. p. 252-260.
- MORAES, Vinícius. *O Mergulhador*. Rio de Janeiro: Atelier da Arte, 1968.
- MÜLLER, Jürgen E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thais F. N; VIEIRA, André S. *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p. 75-95.
- _____. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*. p. 15-38, 2010.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1976.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. 8 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.
- PIVA, Roberto. *Paranóia*. São Paulo: Massao Ohno, 1963.
- RAMOS. Isaac. A dialética de uma vanguarda poético-visual: os casos Wladimir Dias-Pino e Silva Freire. Estudos Literários. *Revista de Letras Norte@mentos*, Sinop, v. 6, n. 11, p. 24-42, jan./jun. 2013.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*. n. 6, p.13-64, outono 2005.
- _____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thais F. N; VIEIRA, André S. *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012. p. 51-73.
- SANDMANN, Marcelo. *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010.
- SILVA. Vittor. *Fotografia, literatura e surrealismo: uma análise das relações entre fotografia e literatura na obra Nadja, de André Breton*. Brasília: Instituto de Letras UnB, 2013.
- SOUSA, Tatiane A. *Haicais de Bashô: o oriente traduzido no ocidente*. 2007. 136 f. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2007.
- WEINTRAUB, Fabio. Entrevista Roberto Piva. *Revista Cult*. ed 34. maio 2000. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/08/entrevista-roberto-piva/>>. Acesso em: 20 fev. 2015.
- WOLF, Werner. Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In: LODATO, Suzanne et al. *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam: Rodopi, p.13-34, 2002.
- VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2001.

Enviado em: 17 de abril de 2015

Aprovado em: 12 de julho de 2015