

O ESPAÇO URBANO EM 40 CLICKS: UMA PERSPECTIVA POÉTICA

Rosimar Araújo SILVA
Universidade Federal Fluminense
rosiaraujo.cederj@gmail.com

Resumo: O trabalho pretende apresentar a obra do poeta paranaense Paulo Leminski (1944-1989), em parceria com o fotógrafo Jack Pires, intitulada *Quarenta clics em Curitiba*, de 1976, a fim de empreender através desse projeto interartes entre fotografia e poesia uma análise do espaço urbano em foco. Pretendemos investigar nessa produção o que se caracteriza, a nosso ver, como uma espécie de cartografia dos não-lugares, tomando por base a perspectiva deste conceito em Marc Augé, mas levando em conta também os sentidos atribuídos à noção de “lugar” e de “espaço” em Michel de Certeau. Em especial, ver a rua e os bares como os espaços partilhados por uma experiência de escrita e de exílio que marca os sujeitos da enunciação poética. Nota-se, sobretudo, no que tange à imagem fotográfica, uma relação ambígua entre mobilidade e imobilidade, lugar e não-lugar que acaba dando uma dimensão maior ao exercício poético das subjetividades empreendido por Leminski. E a partir desse aspecto que, pelas cenas do cotidiano de uma Curitiba popular, surgem figuras do anonimato para dar voz a uma condição existencial tecida no fluxo da poesia. Tudo isso nos leva a pensar como o poeta comunica a sua percepção de mundo diante de seu tempo e dá a ver uma realidade circundante.

Palavras-chave: cidade; escrita; não-lugares

Em *Quarenta clics em Curitiba*¹ (1976), Paulo Leminski convoca a cidade para uma produção poética em diálogo interartes² com fotografias de Jack Pires, importante fotógrafo do eixo Rio-São Paulo. É o primeiro trabalho lançado depois de *Catatau* (1975) e vem no formato de um portefólio com folhas avulsas, ou seja, em pranchas soltas e um projeto fotográfico em preto e branco, que visto em tempos recentes, acaba guardando a *aura* das gravuras antigas. Embalado numa capa montável, sem marcação de páginas nem critério de

1 Essa obra teve duas edições significativas. A 1ª publicação data de 1976, contando com 300 exemplares (raros) e, por isso, seu projeto gráfico é desconhecido por mim, até o momento. A segunda publicação, de 1990, pela Secretaria de Cultura do Paraná, teve uma tiragem de 3.000 exemplares, segundo consta na apresentação do fotógrafo Garcez Mello. Este mesmo fotógrafo participou desta edição com dois trabalhos fotográficos em função de duas fotos originais de Jack Pires não terem sido remontadas por problemas técnicos. Em 2013, sai uma antologia dos poemas de Paulo Leminski intitulada *Toda poesia*, pela Companhia das Letras, mas somente os poemas de *Quarenta clics em Curitiba* são apresentados aí.

2 No prefácio, Leminski explica que “Nenhum texto foi escrito para uma foto. Foi buscada a relação/contradição texto/foto. Os poemas estavam prontos já”. Mas no ensaio “Click: Zen e a arte da fotografia”, publicado em *Anseios crípticos – Anseios teóricos*, de 1986, Leminski mostra uma versão mais diversa: “Foram diversos os critérios de aproximação entre foto e hai-kai: fiz hai-kais para algumas fotos já prontas, mas, em muitos casos, casamos fotos e hai-kais que eu já tinha prontos. Em alguns casos, Pires fez fotos para hai-kais anteriores” (1986, p. 97). A intenção aqui é mostrar que, independente dos procedimentos empregados, a montagem entre as duas artes não foi simples. Houve, sobretudo, preocupação com o rigor para alcançar um trabalho estético de qualidade.

ordenação, deixa para o leitor a ordem que melhor lhe apetece. Segundo Toninho Vaz, que escreveu a biografia de Leminski, intitulada *Paulo Leminski: O bandido que sabia latim*, a proposta era “aproveitar os flagrantes da cidade fotografados pelo veterano Pires” (2001, p. 191). A partir de cenas do cotidiano do povo nas ruas, os poemas propõem um exercício intenso de subjetividades que revela o que o anonimato pode contar, ocupando ruas, becos, bares, passeios públicos e praças, mostrando situações das mais cotidianas e triviais possíveis vividas.

Pessoas de todos os tipos e faixas etárias são eternizadas pela objetiva de Jack Pires. O trabalho pode ser dividido em quatro grupos, dos quais encontramos crianças, casais de namorados, adultos e idosos. Na paisagem curitibana, só para descrever algumas cenas, surgem crianças sentadas na calçada; nas ruas, no Passeio público; crianças fazendo atividade de pintura com guache sobre papel cartolina em plena rua fechada para pedestres; idosos sentados em bancos de praça, vendedores ambulantes, pessoas lendo os anúncios de uma banca de jornal e trabalhadores consertando a calçada.

Leminski procura dar um sentido existencial aos passantes, para isso, pequenos contextos de vida são esboçados. Nesse exercício de subjetividade o que fica em evidência é o anonimato através das reflexões filosóficas sobre tempo, morte, vida, amor, entre outras temáticas, que são delineadas num discurso meditativo, cujo procedimento formal se mantém em versos mais curtos. Por vezes, um *flash* de pensamento que dá num haicai. Neste discurso, há também desejos e frustrações, pequenos relatos das trivialidades da vida comum tentam responder à representação suscitada pela imagem fotográfica. A maioria dos passantes está em cena numa posição de imobilidade: sentados num banco de praça, numa cadeira de engraxate, num banco improvisado de vendedor ambulante, sentados no chão, de pé na fila do ponto de ônibus, no entanto, ao mesmo tempo a mobilidade inerente ao próprio lugar impõe uma expectativa de trânsito. Todos estão de passagem, mas isso reforça o fato do espaço urbano ganhar sentido mediante as deambulações de seus habitantes. Segue uma das pranchas.

Jack Pires
Paulo Leminski
1: Formada — 1976
2: Formada — 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



Imagem 1

Nessa cena (Imagem 1), a enunciação do poema se inscreve pelo distanciamento da 3ª pessoa, investindo de um sentimento de exílio o fluxo de pensamento de um indivíduo que se fechou para o mundo. É essa ideia de exílio, de estar fora mesmo convivendo com o coletivo, é retratada em outras cenas sob pontos de vista diversos. Nessas fotografias de Curitiba o que se destaca é muito menos o espaço urbano do que a perspectiva dos transeuntes. A cidade é delineada como lugar de trânsito e de experiências fugidias, ao mesmo tempo em que ganha dimensão a partir da presença de seus habitantes e expectativas diante da realidade corriqueira das contas a pagar, do trabalho a fazer, das atividades mais comuns e habituais de um grupo social. Fato que remete à análise de Walter Benjamin no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, sobre o rosto humano ser o último “refúgio” onde o valor de culto sobrevive, justamente pela história e memória que cada um carrega através da expressão dos olhos e do próprio corpo, das marcas que a vida e o tempo lhe dão. “A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas fotos antigas.” (BENJAMIN, 1994, p. 174).

Nessa circunstância, é possível dizer que a *aura*, ainda presente na figura humana, faz o lugar público se transformar em espaço, levando em conta a diferença entre os dois termos, redefinidos por Marc Augé a partir das referências de Michel de Certeau: lugar como uma construção urbana e espaço como o sentido capaz de envolver o lugar e de atribuir-lhe uma vivência, um vínculo. Espaço que se dá como um “lugar praticado”, porque “são os passantes que transformam em espaço a rua geometricamente definida pelo urbanismo como lugar.” (AUGÉ, 1994, p. 75).

No prefácio, Leminski explicita o diálogo do projeto: “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. [...] Entre foto e poema – uma faísca de uma nova poesia” (LEMINSKI & PIRES, 1990). Ao dar a conhecer uma “Curitiba popular, cotidiana, cômica, dramática, trágica”, fotógrafo e poeta empreendem o esforço de “dizerem o seu tempo”, embora por vias diferentes que dialogam entre si.

Importante dizer que essa obra dá a ver um posicionamento empreendido em todas as produções de Leminski: a aproximação da poesia com outras artes, a necessidade de comunicar-se frente à diversidade de linguagem advinda dessas artes visuais e a leitura pelo viés do não institucionalizado, do movimento que está à margem do processo sociocultural. A perspectiva de uma mistura entre a instância erudita e a popular e entre áreas do conhecimento aparece como a singularidade da poética leminskiana: a de “ler pelo não”, ou seja, no que tange a *Quarenta clics*, a de subverter o olhar e a representação dos espaços dominantes. A expressão “ler pelo não” faz parte de um poema de *Distraídos venceremos* (1987) que diz muito dessa prática pelos versos: “Desler, tresler, contraler,/ enlear-se nos ritmos da matéria,/ no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,/navegar em direção às Índias/ e descobrir a América” (LEMINSKI, 2002, p. 87). Nesse sentido, vemos não a Curitiba dos centros históricos e turísticos, mas o centro urbano popular das pessoas comuns que estão fora do eixo cultural letrado. É a Curitiba diurna, dos anônimos, vendedores ambulantes, donas de casa e demais passantes que ocupam seus espaços.

Leminski tem como proposta empreender uma leitura na contramão dos valores estabelecidos pela tradição cultural. A ideia é explorar o que escapa das vertentes literárias, como instaura com o concretismo, ao qual o poeta esteve sempre muito próximo em suas incursões de leitura, de crítica e de poesia. No poema seguinte, também de *Distraídos Venceremos*, há uma tentativa de dizer o que a estética concretista não alcançou. No olhar atribuído à cidade de Brasília, a preferência é pelo desvio que chama o erro e não a lei; pela vida que penetra entre os esquemas; pelo povoamento que invade com gestos e afeto os espaços projetados. O que lhe interessa está na clandestinidade, na sinuosidade do caminho, naquilo que está fora do foco, pois, pensando nessa cidade, o foco diz respeito à beleza

planejada e celebrada de sua arquitetura. É interessante notar que a subjetividade refletida no poema está centrada na ação de “admirar”, numa experiência de visualidade em que a cena é vista ao avesso. O que o sujeito da enunciação admira em Brasília não é o famoso projeto de Niemeyer, nem a sua construção em plano-piloto, mas os elementos que preenchem todos os espaços intermediários. Assim, tal ação se faz pelos “bastidores”, pelas imagens que diante dos monumentos só seriam notadas em segundo plano (se fossem notadas!), sem causar nenhuma admiração.

Em outras palavras, o enfrentamento das ruínas a que Marcos Siscar se refere no ensaio “A cisma da poesia brasileira”, como um modo de o escritor encarar a crise que se estendeu nessa poesia nas duas últimas décadas do século XX, em Leminski está justamente ligado a fazer algo de sua herança cultural que esteja na ordem do deslocamento e da transformação. O ensaísta exemplifica sua análise com este mesmo poema, apontando a cidade de Brasília convencionalmente retratada como “símbolo da construção planejada para os poetas concretistas” (SISCAR, 2005, p. 51). Segue o poema.

Claro calar sobre uma cidade sem ruínas (Ruinogramas)

Em Brasília, admirei.
Não a niemeyer lei,
a vida das pessoas
penetrando nos esquemas
como a tinta sangue
no mata borrão,
crescendo o vermelho gente,
entre pedra e pedra,
pela terra a dentro.

Em Brasília, admirei.
O pequeno restaurante clandestino,
criminoso por estar
fora da quadra permitida.
Sim, Brasília.
Admirei o tempo
que já cobre de anos
tuas impecáveis matemáticas.

Adeus, cidade.
O erro, claro, não a lei.
Muito me admirastes,
muito te admirei.

(LEMINSKI, 2002, p. 39)

Em outras produções de Leminski, a cidade aparece através de poemas dispersos, com destaque para o aspecto do efêmero que delineia a efervescência urbana, embora essa constatação não exclua uma ou outra abordagem mais nostálgica, como ainda em *Distraídos Venceremos*, por exemplo, onde o lugar de reconhecimento do sujeito é trazido por um discurso meditativo: “Cidades pequenas,/ como dói esse silêncio,/ cantilenas, ladainhas,/ tudo aquilo que nem penso” e nos últimos versos invoca-se uma Curitiba pelo seu nome de origem “Vila de Nossa Senhora/ da Luz dos Pinhais,/ tende piedade de nós” (Ibid., p.59).

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 “desnorteado” porque, nesse poeta, é a sacada e o imprevisto que dão o tom.

O poema “Como abater uma nuvem a tiros”, de *La vie en close*, que damos como exemplo, sintetiza bem essas características ao retratar o ritmo de uma metrópole por meio de enumerações, evidenciando assim uma visão noturna. Como se o sujeito tentasse registrar de dentro de um carro em movimento ou até mesmo numa caminhada pelas ruas os emblemas de uma cidade em seu incessante pulsar. Nota-se aqui um sujeito que ao partilhar o mesmo espaço se põe numa posição estratégica de travessia sem fixar (nem fixar-se em) essa paisagem urbana. O resultado está mais para uma montagem feita de impressões hiperbólicas em torno de uma descrição-relâmpago de lugares de muita circularidade do que para o relato de uma cena. Nos versos “bares em chama” e “a coisa escrita em sangue/ nas paredes das danceterias/ e dos hospitais” temos espaços do provisório por excelência, apontados pelos nomes “bares/danceterias/hospitais” que se aproximam semanticamente pelo signo do excesso apresentado pelas imagens metafóricas de “chama” e “sangue”. Segue o poema.

sirenes, bares em chamadas,
carros se chocando,
a noite me chama,
a coisa escrita em sangue
nas paredes das danceterias
e dos hospitais,
os poemas incompletos
e o vermelho sempre verde dos sinais
(LEMINSKI, 2004, p. 17)

O poema guarda esboços de cenas alucinantes da noite urbana fazendo parecer uma espécie de visão em zoom que se distancia de uma percepção minuciosa da movimentação noturna. Diferentemente do gesto lento e deflagrador de *Quarenta clics em Curitiba*, há aí uma urgência em captar alguns signos. Importante dizer que o poema traz em si uma experiência dilacerada com o seu tempo, uma vez que a subjetividade que emerge dessa escrita se aproxima do andarilho na multidão que capta de modo distinto a urgência de viver num mundo em constante transformação. Na verdade, comparando o poema em questão com a produção de *Quarenta clics*, podemos notar que o que está em jogo são deslocamentos diferentes produzindo efeitos diversos na paisagem urbana.

Nessa perspectiva, tais deslocamentos acabam explorando aspectos quase imperceptíveis a olhos pouco habituados a uma observação atenta de seu entorno. Quer dizer que de tanto ver o que vemos todos os dias, os espaços por onde passamos já não despertam atenção, provocando em nossa percepção um automatismo. É isso que o artigo de Marie Fraser, intitulado “Do lugar ao não-lugar: da mobilidade à imobilidade”, dá a ver enquanto aborda investidas muito propícias à desautomatização, através do deambular por lugares de trânsito, visto nas instalações e *performances* de três nomes da arte contemporânea. Com Francis Alÿs (Antuérpia, Bélgica, 1959), Janet Cardiff (Ontário, Canadá, 1957) e Rachel Echenberg (Montreal, Canadá, S/D), em trabalhos que tomam a cidade como “espaço experimental da mobilidade para explorar e questionar a realidade social e política dos

espaços urbanos e de suas zonas de trânsito” (FRASER, 2010, p. 230), a ensaísta procura associar a essas propostas conceitos como lugar, não-lugar e espaço. Tais conceitos foram trabalhados por Michel de Certeau e redimensionados em Marc Augé e Fraser mobiliza-os a fim de elucidar os contrastes entre mobilidade/ imobilidade, lugar/não-lugar na arte contemporânea. Importante destacar, sobretudo, a relação entre a experiência do deslocamento e os aspectos da constituição da poesia moderna, ao explorar a mobilidade do andarilho como prática para o conhecimento de uma sociedade em constante mudança e a circunstância da reconfiguração de todo um programa estético. Assim, a autora explicita que

Tais práticas implementam toda uma poética da errância, da deambulação e do nomadismo que partilha também várias preocupações com a figura do *flâneur* baudelariano, que Walter Benjamin percebia como o símbolo da modernidade, caracterizada pela mobilidade, o isolamento na multidão, o anonimato e a experiência do choque. Se a cidade e mais claramente ainda a rua são para o *flâneur* o lugar privilegiado de suas deambulações, é porque o espaço urbano representa um imenso laboratório móvel e que se oferece como uma “paisagem sem limites”. O andarilho vagueia assim pela cidade para se apropriar do mais simples dos cotidianos, do menor dos saberes, que se tornam para ele alguma coisa vivida. (Ibid., p. 230)

Apesar da singularidade de cada um desses artistas em criar interferências no fluxo urbano “eles têm em comum o fato de ressaltarem o caráter insólito de um espaço construído para fazer emergir outras percepções, de tal modo a colocar à prova nossa experiência e nossa compreensão destes mesmos lugares” (Ibid., p. 231). Seja nas deambulações de Alÿs que acabam mostrando através de meios expressivos, como filmes e fotografias, a cidade como lugar de acumulação e também de dispersão; seja nos passeios auditivos de Cardiff que traça um percurso com uma trama narrativo-sonora produzindo caminhadas com ritmos contínuos e irregulares, ou nas performances de Echenberg com seus gestos públicos entre a imobilidade e a mobilidade, a cidade adquire novas dimensões. O que está em jogo aí é a experiência do deslocamento que abre múltiplas possibilidades de interação entre espaço e tempo e destaca a percepção do próprio corpo que se inscreve nesses espaços de trânsito.

Toda essa incursão pelos locais por onde passa a multidão nas cidades estaria de acordo com a ideia de *supermodernidade*, analisada por Marc Augé, que atribui às transformações aceleradas do mundo contemporâneo o movimento contínuo das contradições e dos arranjos vistos na modernidade. O fato é que essas transformações vão dar a ver três figuras de excesso que caracterizariam o fenômeno da tal *supermodernidade*. Assim, temos o excesso de tempo que diz respeito à superabundância factual (excesso de informação, de fatos, de história); o excesso de espaço, que traz a superabundância espacial (mudanças de escala, aquisição do virtual, aceleração de meios de transporte, multiplicação de lugares de trânsito) e a individualização das referências, a qual se assenta na figura do ego, focando o indivíduo em detrimento ao coletivo. O que nos interessa aqui é mostrar que a noção de espacialidade ao promover, entre outras alterações, formas de deslocamento mais diversificadas e rápidas para encurtar as distâncias, tanto pelo imagético/virtual quanto pela aceleração dos meios de transportes, vai produzir, como consequência, os chamados *não-lugares*. E numa breve definição vemos que

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são estacionados os refugiados do

planeta.(AUGÉ, 1994, p. 37)

Claro está que os não-lugares funcionam como “medidas de nossa época”, visto que os deslocamentos cada vez mais propiciam a invenção deles. No entanto, contrários aos aspectos transitórios e desenraizados referentes a esse conceito estão os “lugares antropológicos” que se constituem impregnados de valores “identitários, relacionais e históricos” e promovem os “lugares da memória”, ou seja, aqueles em que habitamos, construímos nossas histórias instituindo neles vivências e identidades. Diferente disso, os não-lugares estabelecem experiências das mais diversas que, desvinculadas dos aspectos relativos ao antropológico, acabam instaurando outros encontros entre os indivíduos e outras maneiras de conviver.

Augé explicita que “O lugar e o *não-lugar* são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (Ibid., p. 74). Isso quer dizer que num lugar de passagem pode se dar a reconstituição de um drama ou de uma alegria vivida, por exemplo, assim como o lugar onde habitamos pode se transformar numa ocupação transitória, num espaço solitário, destituído de afeto e de convivência. Ora, como tópico da poesia moderna, a cidade produz o excesso e a fluidez de uma paisagem em transformação constante e, por isso, abre-se para muitos olhares e percepções. Em *Quarenta clics em Curitiba*, a tensão entre lugar e não-lugar se faz presente quando percebemos a relação dos espaços na constituição das vivências. Na próxima prancha (Imagem 2), há ruas que deixam nos passantes a sensação da familiaridade de determinadas horas do dia. No poema, o movimento dessas ruas, tipicamente de bairros, onde as refeições são tradicionalmente servidas em horários fixos, chamam a atenção pela inserção de substantivos em vez de verbos. Assim, “ruas”, “gente”, “comida” e “caçarolas” compõem a ideia de mobilidade da cena.

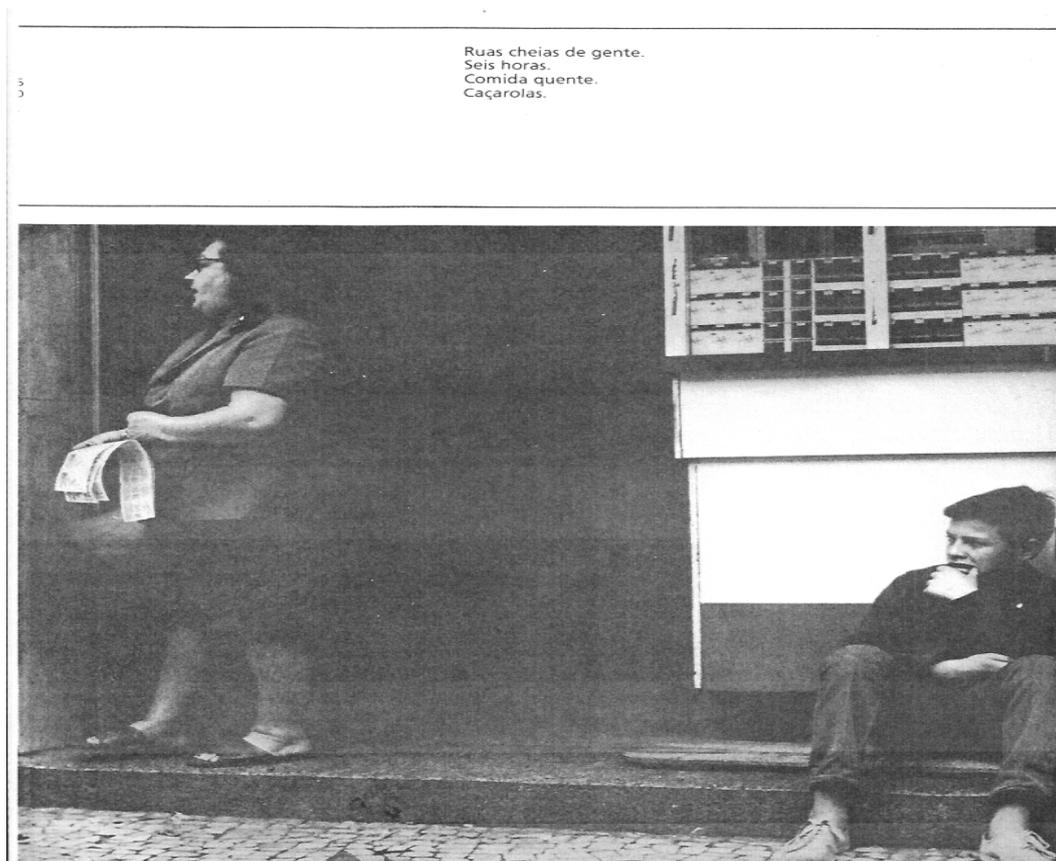


Imagem 2

Em outra circunstância bem diversa à cena que remete a um costume local, a que vem a seguir (Imagem 3), figura crianças brincando livremente no movimento contínuo ao fluxo da própria rua que é, em princípio, passagem de carros e não de pedestres. O poema é marcado pela ambiguidade logo do primeiro verso e continua sendo ao relacionar a voz da enunciação ao pensamento atribuído às crianças, provocando um estranhamento entre os fatos. Estar na rua e vivendo-a como “parte principal da cidade” e como crianças – tema emblemático das vanguardas – são gestos que apontam, a nosso ver, para a tendência à subversão trilhada pelo próprio poeta. Lembrando que Leminski, como pensador da cultura e como poeta em tempo integral, procura estar a par das vanguardas do século XX, bem como de todos os movimentos literários e culturais que ambientam sua geração, daí a sua aproximação com a poesia Concreta, mas também o seu envolvimento com outros projetos dos anos de 1970, como a sua participação nas inúmeras revistas da época – *Pólen*, *Qorpo Estranho*, *Muda*, entre tantas outras –, cuja divulgação de poesia se abria para públicos variados. Isso demonstra uma vontade de interação com o próprio conhecimento e áreas de saber diferentes. Talvez entendendo melhor o mecanismo cultural e social alcance o que pretende para a sua poesia. É fato que esse poeta mostra-se “antenido”, para usar a expressão poundiana, com o seu tempo, o seu século, fazendo-se, sobretudo, como um bom leitor. Nada que um bom poeta não faça.

A rua encena a própria vida urbana, pois nela o fluxo da multidão percorre os espaços imprimindo a sensação do não-lugar. É nas ruas que o transitório incorpora nos gestos dos passantes a mobilidade do próprio tempo. Mas acontecimentos não vão deixar de surgir por ser um não-lugar, pelo contrário, eles acabam proliferando em função dos deslocamentos que o produzem.

<p>Jack Pires Paulo Leminski 1^a Fornada — 1976 2^a Fornada — 1990</p>	<p>Ainda vão me matar numa rua. Quando descobrirem, principalmente, que faço parte dessa gente que pensa que a rua é a parte principal da cidade.</p>
--	---



Imagem 3

Até aqui, constatamos que, com exceção de um poema ou outro, Leminski convoca o espaço urbano com uma dimensão mais experimental. E certamente essa característica está ligada a sua condição de publicitário e agitador cultural muito interessado nas possibilidades de atuação no espaço público e na capacidade de comunicar propiciada por esses lugares de trânsito. Incluem-se nesta ordem projetos como os grafites, os *happenings*, a canção popular, presentes em sua proposta poética sempre aberta ao público e à rua. Essa ideia reforça a configuração do “território livre”, expressão definida pelo próprio Leminski para mostrar que seus projetos também estão abertos à diversidade de suportes e linguagens tendo a urbe como lugar privilegiado de criação.

Não é uma constante em Leminski a demarcação exata de lugares, pois o anonimato aparece em primeiro plano numa tentativa de “dizer o seu tempo” a partir de uma “experiência partilhável” (Martelo, 2004, p. 241) com o leitor. No entanto, quando indicado, pode produzir efeitos de humor pela rapidez da ideia. Como neste poema sem título que diz “pariso/ novayorquizo/ moscoviteio/ sem sair do bar// só não levanto e vou embora/ porque tem países/que nem chego a madagascar” (*Caprichos e Relaxos*, 1985, p. 90), à primeira vista, parece colocar o seu leitor diante de um chiste. Essa impressão fica mais forte pelo uso de neologismos verbais derivados de nomes de países e cidades que estão geograficamente distantes entre si e em relação à própria voz que enuncia.

O que deflagramos desse tom lúdico e piadístico é a sensação de total embriaguez que, oswaldianamente, com a marca do poema-piada de nosso modernista mais irreverente, também vai produzindo no texto uma espécie de vertigem. O arranjo com tais neologismos permite supor uma função metonímica, se estiverem em relação de contiguidade com as bebidas produzidas (ou consumidas) nesses lugares. O espaço do bar onde o sujeito da enunciação se encontra fica à deriva do entorpecimento que provoca, enquanto o jogo de linguagem sobrepõe esse espaço circundante.

Ruas, bares e espaços abertos ao grande público configuram uma poética do espaço em Leminski. Nesse “espaço experimental da mobilidade”, encontram-se essas propostas poéticas que transformam os lugares de trânsito em um tipo de “laboratório móvel”. No mesmo momento em que se instaura uma perda ou um desencanto qualquer, empreende-se alguma “experiência partilhável”, gesto que evidencia a preocupação em comunicar-se por meio diferentes suportes de linguagem. Assim, esse diálogo entre fotografia e poema irá contabilizar em *Quarenta clics em Curitiba* as memórias e uma espécie de recolha da simplicidade de conviver e reinventar o mundo, advindos de uma representação da cidade vista pelas margens e não pelo cartão postal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*/ Tradução Maria Lucia Pereira Campinas: Papyrus, 1994. (Coleção Travessia do Século)
Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/59453392/Nao-lugares-Marc-Auge>
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. pp. 165-196.
- FRASER, Marie. Do lugar ao não-lugar: da mobilidade à imobilidade. In: *Revista Poiésis*, n 15, p. 229-241, Jul. de 2010.
- LEMINSKI, Paulo. *Quarenta clics em Curitiba* (com fotos de Jack Pires) 2 ed. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1990.

_____. *Caprichos e Relaxos* (Coleção Cantadas Literárias) 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Distraídos venceremos* 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.

_____. *La vie en close*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *Anseios crípticos (Anseios teóricos) Peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das ideias*. Curitiba/PR: Edições Criar, 1986.

MARTELO, Rosa Maria. Reencontrar o leitor: Alguns lugares da poesia contemporânea. In: MARTELO. R. M. *Em parte incerta: Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras Editores, 2004.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. *Revista Sibila*, São Paulo, Ano 4. n. 8 e 9, p.41–61, 2005.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.