



fotografica e cidade

um estudo sobre os processos perceptivos constituídos na ação estética presente no fotolivro Paranoia



ana luiza rodrigues gambardella | dissertação de mestrado
orientador. paulo César castral | 2020

Universidade de São Paulo - USP
Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU-USP
Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo

fotografia e cidade

**um estudo sobre os processos perceptivos constituídos na
ação estética presente no fotolivro Paranoia**

Ana Luiza Rodrigues Gambardella
volume 01
São Carlos | 2020

fotografia e cidade

**um estudo sobre os processos perceptivos constituídos na
ação estética presente no fotolivro Paranoia**

Dissertação submetida ao Programa de PósGraduação em
Arquitetura e Urbanismo do IAU-USP como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Teoria e História da Arquitetura e Urbanismo

Ana Luiza Rodrigues Gambardella

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Castral

São Carlos | 2020

versão corrigida

Candidato(a): Ana Luiza Rodrigues Gambardella


Título da dissertação: "Fotografia e Cidade: um estudo sobre os processos perceptivos constituídos na ação estética presente no fotolivro Paranoia."

Data da defesa: 17/07/2020

Orientador: Prof. Dr. Paulo Cesar Castral


Comissão Julgadora:

Resultado:



Prof. Dr. Paulo Cesar Castral
(IAU/USP)

Não votante



Prof. Dr. Luciano Bernardino da Costa
(IAU/USP)

APROVADA



Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão
(IACS-UFF)

APROVADA



Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto
(IA-UNICAMP)

APROVADA

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

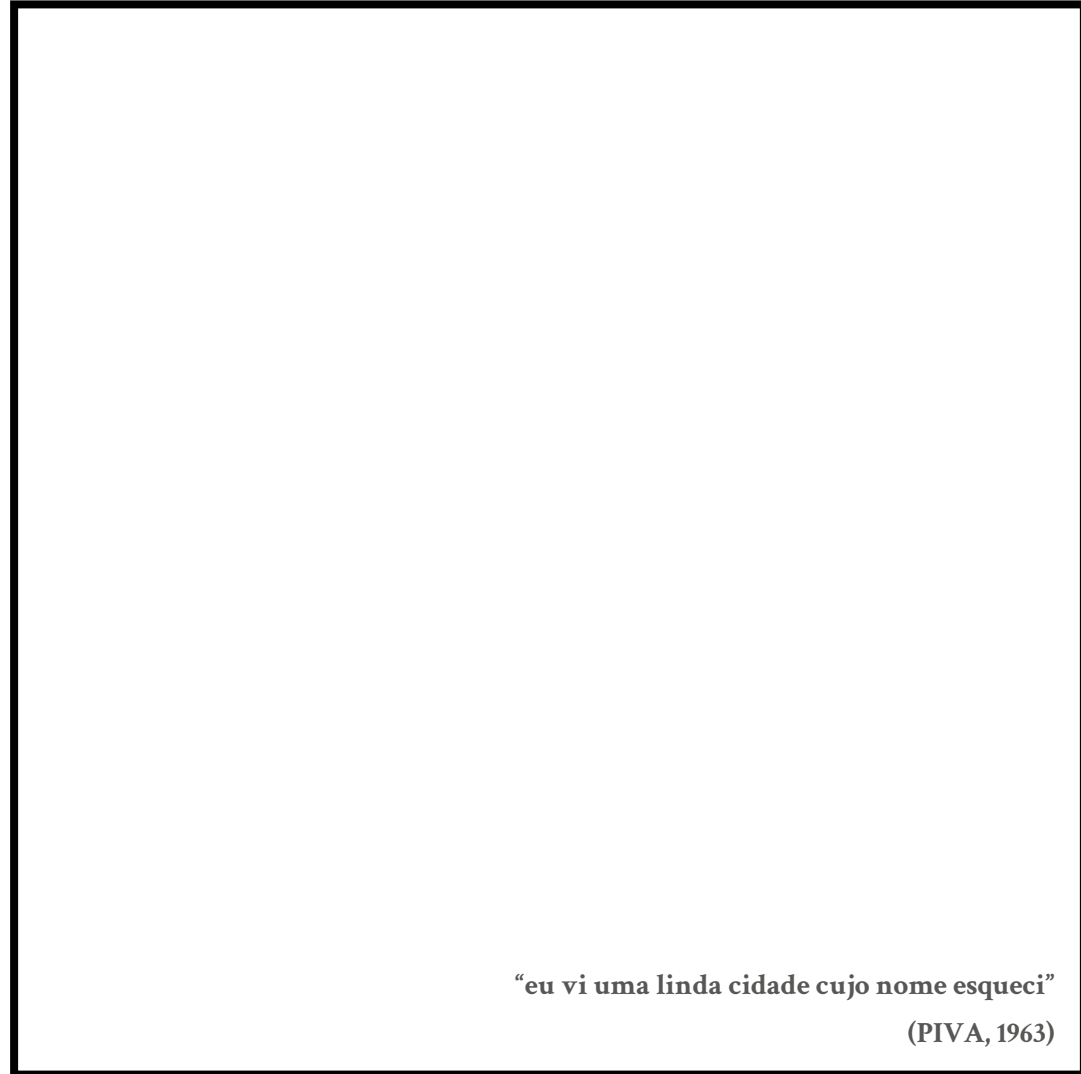
Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

G188f	Gambardella, Ana Luiza Rodrigues Fotografia e Cidade: um estudo sobre os processos perceptivos constituídos na ação estética presente no fotolivro Paranoia / Ana Luiza Rodrigues Gambardella; orientador Paulo Cesar Castral. -- São Carlos, 2020. 2 v.
	Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2020.
	1. fotolivro. 2. surrealismo. 3. São Paulo. 4. Paranoia. I. Castral, Paulo Cesar, orient. II. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

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

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Prof. Dr. Tomás Antonio Moreira.



“eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci”
(PIVA, 1963)

Primeiramente, meus profundos agradecimentos a todas as mulheres que cruzaram a minha, e a história de tantas outras, juntas podemos ir mais longe.
Obrigada mãe, vó, amigas e professoras.

Ao meu irmão, grande inspiração.

Ao meu orientador e exemplo, Castral.

Aos meus amigos de pós-graduação, Marina, Lorena, Raiane, Nayara, Nalu, Paula, Michele, Rodrigo(s), Paul, Fefa, e todos os que não estão citados, vocês estão em meu coração. Também aos meus amigos da vida e aos que levarei.
Aos meus companheiros de morada, com bolos e cafés.
Todos vocês trouxeram risos e leveza para minha vida.

Aos funcionários do IAU, especialmente Mara e Flávia, sempre pacientes, e ao Valmir, o homem que tem como hobby, ser feliz.

Meu agradecimento aos professores convidados,
Prof^a Iara Schiavinatto e Prof. Luciano Vinhosa.

Muito obrigada aos professores do NELAC, Joubert e Simone, que me escutaram muito na sala do grupo sobre os mais diversos assuntos.
Muito obrigada ao professor Luciano, pelo trabalho e conversas sobre fotografia.
Muito obrigada professora Luciana, pelas conversas e cafés.
Muito obrigada Tomás e Akemi pelo trabalho na CPG.

E por último, mas não menos importante, meus agradecimentos à CAPES, pelo financiamento que permitiu essa pesquisa.

agradecimentos

GAMBARDELLA, Ana Luiza Rodrigues. Fotografia e Cidade: um estudo sobre os processos perceptivos constituídos na ação estética presente no fotolivro Paranoia. Orientador: Paulo César Castral. 2020. 2 v. Dissertação (mestrado). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2020.

A presente pesquisa tem como finalidade discutir as relações significantes e significativas que se inauguram, no processo de representação, entre a produção artística e o espaço urbano, e em particular investigar as possibilidades da abordagem do uso do meio fotográfico enquanto interpretação crítica da experiência do caminhar pela cidade. Adota-se como objeto de estudo o fotolivro Paranoia (1963), com texto do poeta Roberto Piva (1937-2010) e fotografias do artista Wesley Duke Lee (1931-2010), considerando as questões inerentes a tal objeto estudado, fotolivro, na estruturação das ações de pesquisa. A abordagem teórica estabelece diálogo com o método da montagem descrito por Sergei Eisenstein, utilizado no cinema, no delineamento das questões intrínsecas à produção do fotolivro enquanto objeto artístico de interesse para a construção de uma narrativa intencionalmente construída, tratando assim as questões “anatômicas” do objeto de pesquisa, fotolivro, na estruturação das ações de pesquisa. Considerando o livro Paranoia uma das poucas obras brasileiras reconhecidas como surrealista pelos próprios integrantes do Movimento, constitui-se como estrutura teórica de análise a revisão crítica das práticas artísticas desse movimento, tais como a deambulação enquanto ação estética, resgatando as condições indiciais da escrita e da fotografia potencializadas no contexto do fotolivro e das suas ligações analógicas. Por fim, uma leitura atenta do objeto leva a análises que procuram a construção da imagem de uma cidade historicamente localizada; ao estarem copresentes, o fotógrafo e o poeta nos apresentam em Paranoia uma intensidade estética que aproxima e transporta o leitor para o retrato da sociedade vivenciada por eles. Pretende-se discutir, então, a ideia da experiência da cidade como conceito articulado com a produção artística que traz em si a possibilidade de informar uma ação crítica na vivência cotidiana de diferentes urbanidades.

Palavras chave: fotolivro; surrealismo; São Paulo; Paranoia; Roberto Piva; Wesley Duke Lee.

resumo

GAMBARDELLA, Ana Luiza Rodrigues. Photography and the City: a study on the perceptual processes constituted in the aesthetic action present in the photobook Paranoia. Tutor: Paulo César Castral. 2020. 2 v. Dissertation (master-degree). Institute of Architecture and Urbanism, University of São Paulo, São Carlos, 2020.

This research intends to discuss the signifier and signified relationships that are inaugurated, in the representation process, between artistic production and urban space, and in particular, to investigate the possibilities of the approach of the use of the photographic medium as a critical interpretation of the experience of walking through the city. The photobook Paranoia (1963) was adopted as an object of study with a text by the poet Roberto Piva (1937-2010) and photographs by the artist Wesley Duke Lee (1931-2010), considering the inherent issues to this studied object, photobook, in the structuring of research actions. The theoretical approach establishes a dialogue with the montage method described by Sergei Eisenstein, used in cinema, in the design of intrinsic questions about the production of the photobook as an artistic object of interest for the construction of an intentionally constructed narrative, thus addressing the “anatomical” issues of research object, photobook. Considering the book Paranoia one of the few Brazilian works recognized as surrealist by the movement’s own members, the theoretical structure of analysis constitutes the critical review of the artistic practices of this movement, such as deambulation as an aesthetic action, rescuing the index conditions of writing and of photography enhanced in the context of the photobook and its analog connections. Finally, a careful reading of the object leads to analyzes that seek to construct the image of a historically located city; by being co-present, the photographer and the poet present us in Paranoia with an aesthetic intensity that brings and transports the reader to the portrait of society experienced by them. It is intended to discuss, then, the idea of the experience of the city as a concept articulated with artistic production that brings in itself the possibility of informing a critical action in the daily experience of different urbanities.

Key-words: photobook; surrealism; São Paulo; Paranoia; Roberto Piva; Wesley Duke Lee.

abstract

lista de figuras .

pág. fig.	título	fonte
p.59 fig.01	Esquema de funcionamento de um sincategorema	autoria própria, 2018
p.60 fig.02	Esquema de relações do acaso objetivo	autoria própria, 2018
p.64 fig.03	Esquema de entendimento das relações entre cidade e inconsciente	autoria própria, 2018
p.73 fig.04	Brassaï Couple d'amoureux dans un petit café quartier Italie, 1932.	Acervo: The MET Museum - Nova Yorque
p.75 fig.05	Brassaï La rue Quincampoix, 1933	Acervo: The MET Museum - Nova Yorque
p.77 fig.06	Atget Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, mai 1925	Acervo: MoMA - Nova Yorque
p.77 fig.07	Atget Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève, june 1925	Acervo: MoMA - Nova Yorque
p.79 fig.08	Boiffard "Nous nous faisons servir dehors par le marchand de vins...", 1928 (fotografia que compõe o livro <i>Nadja</i> , de André Breton)	Acervo: Centre Pompidou - Paris
p.80 fig.09	Brassaï Le ruisseau qui serpente dans la rue vide, 1930-32	Acervo: Centre Pompidou - Paris

lista de figuras .

pág. fig.	título	fonte
p.82 fig.10	Man Ray l'Enigma di Isadore Ducasse, 1920 (fotografia publicada na primeira edição de <i>La Revolution Surrealiste</i>)	Acervo: National Gallery of Australia - Canberra
p.102 fig.11	<i>Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions</i> Anna Atkins, 1843-53	PARR e BADGER, 2004, p.20-21
p.103 fig.12	<i>The Pencil of Nature</i> William Henry Fox , 1844	PARR e BADGER, 2004, p.22
p.104 fig.13	<i>American Photographs</i> Walter Evans, 1938	Composição da autora a partir de Vimeo buchlabor < vimeo.com/286066633 >
p.106 fig.14	<i>The Americans</i> Robert Frank, 1958	Composição da autora a partir de Blog Photobook Journal <photobookjournal.com>
p.108 fig.15	<i>Twentysix Gasoline Stations</i> Edward Ruscha, 1963	Composição da autora a partir de Photo: © Tate, London [2020]
p.133 fig.16	Conjunto de 4 Edições do fotolivro Paranoia	autoria própria, 2020
p.137 fig.17	Painel conjunto de fotografias de Paranoia	autoria própria, 2019
p.138 fig.18	Eixo A - enquadramento totalizante	autoria própria, 2019
p.139 fig.19	Eixo B - enquadramento fragmentário	autoria própria, 2019
p.140 fig.20	Eixo A - enquadramento totalizante comparação entre duas classificações	autoria própria, 2019
p.141 fig.21	Eixo B - enquadramento fragmentário comparação entre duas classificações	autoria própria, 2019

pág. fig.	título	fonte
p.144 fig.22	<i>Paranoia</i> (páginas 06 e 07) Fotografia de Wesley Duke Lee Fragmento de “Visão 1961” de Roberto Piva	PIVA, 2000, p.06-07
p.146 fig.23	<i>Paranoia</i> (páginas 12 e 13) Fotografia de Wesley Duke Lee Fragmento de “Visão 1961” de Roberto Piva	PIVA, 2000, p.12-13
p.148 fig.24	<i>Paranoia</i> (páginas 80 e 81) Fotografia de Wesley Duke Lee Fragmento de “O Volume do Grito” de Roberto Piva	PIVA, 2000, p.80-81
p.150 fig.25	<i>Paranoia</i> (páginas 98 e 99) Fotografia de Wesley Duke Lee Fragmento de “ <i>L’ovalle dele apparizioni</i> ” de Roberto Piva	PIVA, 2000, p.98-99
p.159 fig.26	Guia para leitura de painel de análise olhares experiência	autoria própria, 2020
p.160-199 fig.26	olhar experiência Painel de análise de Paranoia	autoria própria, 2018-2020
p.204 fig.27	Comparação entre menções gerais (azul) e específicas (vermelho) de espaços urbanos Painel de análise de Paranoia	autoria própria, 2019
p.205 fig.28	Localização dos pontos indicados em mapa da cidade de São Paulo Indicação dos poemas mapeáveis	autoria própria, 2019 Disponível em: https://drive.google.com/open?id=1I6RuUhjEYh_RfE-qOrHmr-u3bz1ursGqt&usp=sharing
p.207 fig.29	Mapeamento do poema <i>Visão 1961</i>	autoria própria, 2019
p.208 fig.30	Mapeamento do poema <i>Stenamina Boat</i>	autoria própria, 2019
p.209 fig.31	Mapeamento do poema <i>Rua das Palmeiras</i>	autoria própria, 2019

13 lista de figuras

19 introdução

53 estrutura

58.....1.1 surrealismo e a questão indicial

65.....1.2 fotografia

71.....1.2.1 a questão da fotografia surrealista

83.....1.3 escrita

88.....1.3.1 escrita automática

95 anatomia

97.....2.1 o suporte

116.....2.2 a montagem

129 impressões

135.....3.1 o espaço das fotografias

154.....3.2 olhar experiência

202.....3.3 a cidade nas poesias

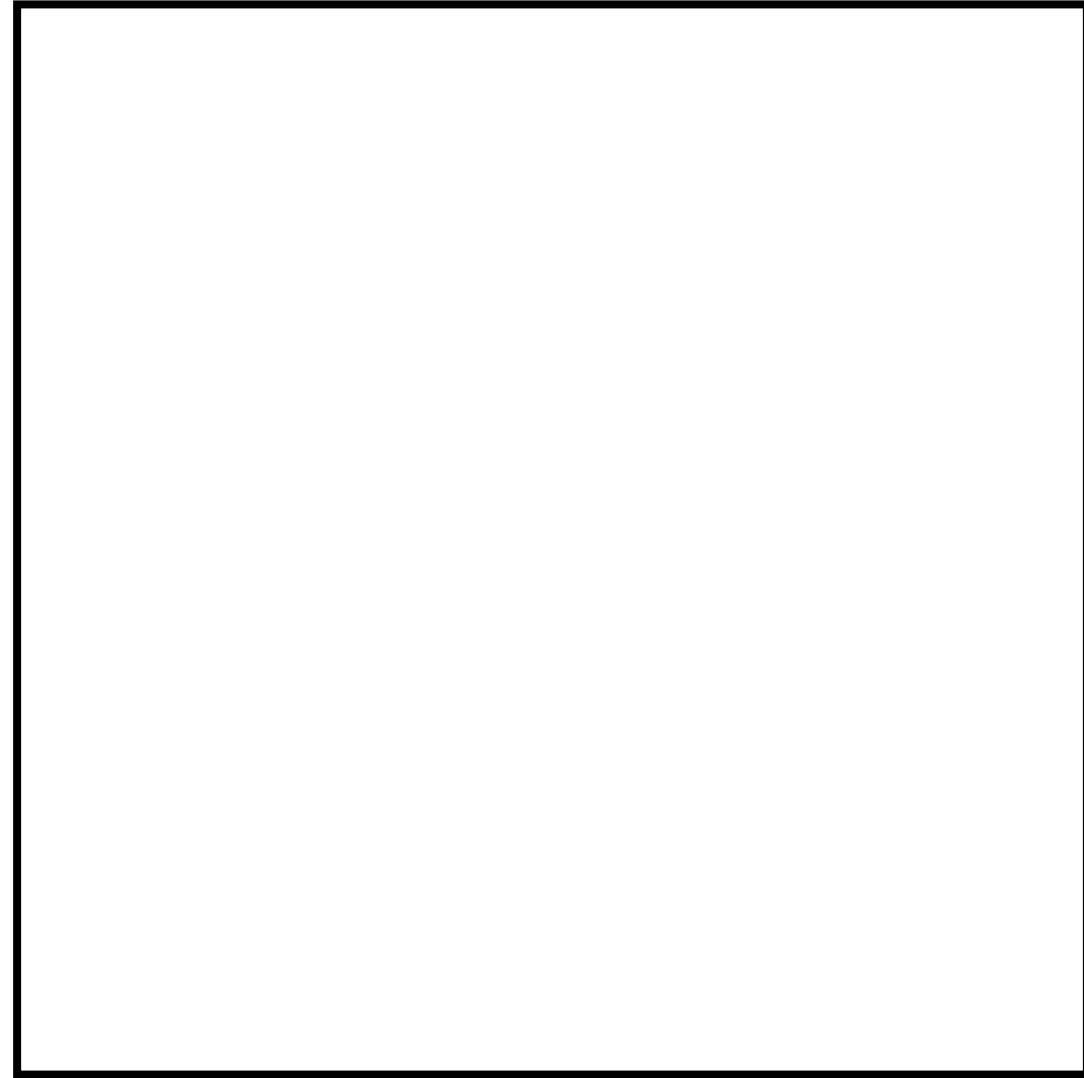
213 considerações finais

221 bibliografia

sumário

introdução





A formação de um olhar sobre o espaço urbano e a sua representação por meio de um projeto artístico é a própria constituição de um olhar crítico sobre a cidade; a partir do crescimento das metrópoles e das modificações espaciais provenientes de processos de urbanização acelerados, a complexidade das relações entre pessoa e espaço terá reverberação na expressividade artística pautada por esse olhar.

Neste panorama da percepção do espaço urbano, o atravessamento estético por meio do caminhar é reflexo da discussão recorrente no meio artístico e, juntamente com a experimentação nos espaços híbridos de representação, ganha potencial de leitura e crítica desse espaço. Observaremos a aproximação de movimentos artísticos com a cidade, a sua utilização enquanto espaço de intervenção e a adoção da temática da vida cotidiana, banal.

A prática do caminhar pelo espaço urbano possibilita a formação de uma visão sensível sobre ele mesmo e é utilizada por diversos artistas a fim de compreender como as relações ali presentes se compõem, assim como suas modificações e as relações criadas pelo cotidiano. Uma estética própria do percorrer a cidade se inaugura com essas ações, e o seu estudo traz uma nova camada de entendimento desse espaço vivido.

No entanto, este tipo de experiência com o espaço material vivido não é de fácil representação. Temos a adoção de relatos, filmagens, fotografias, desenhos, ou mesmo a não representação posterior. No entanto, a pluralidade significativa percebida ao longo da vivência demanda algo mais que a simples figuração de um ponto de vista em tais meios. A tensão gerada na influência recíproca entre os meios, seja pela copresença, seja pela relação estrutural, passa a legitimar um caráter híbrido para esses projetos artísticos.

A discussão do espaço banal na cidade e a atenção ao caminhar no espaço urbano como potencializador de discussões e descobertas estéticas é o foco da construção teórica que Francesco Careri desenvolve em seu livro *Walkscapes, o caminhar como prática estética* (2013).

[...] explorar a pé a cidade e penetrar em seus significados é uma arte tal como a escultura, a pintura, a arquitetura, mas também como a fotografia, o cinema, a poesia que nos contam muitas vezes com mais eficácia do que os urbanistas, os fenômenos mais dificilmente legíveis da cidade atual. (CARRERI, 2017, p.101)

Segundo o autor, a experiência do caminhar foi iniciada na prática artística como forma de antiarte durante todo o início do século, e cita como exemplos os grupos dadaístas, com o *flâneur*, os surrealistas, com a deambulação, e posteriormente os situacionistas, com a deriva. A ação como característica principal das experiências de antiarte propostas por esses grupos irá se desdobrar em várias outras expressões artísticas, constituindo um caráter híbrido ao ir ao encontro à fotografia, escultura, performances e arquitetura.

Podemos entender esse momento como um marco importante na abordagem de questões relativas à discussão dos sentidos do espaço urbano afetados pelas ex-

periências vividas nesse ambiente. Dentro dessas práticas indicadas, interessa, em especial, a colocação de Careri sobre a prática surrealista da deambulação.

Os surrealistas têm a convicção de que o espaço urbano pode ser atravessado como a nossa mente; de que, na cidade, pode se revelar uma realidade não visível. O surrealismo é uma espécie de investigação psicológica da própria relação com a realidade urbana, uma operação já praticada com sucesso por meio da escrita automática e dos sonhos hipnóticos, e que também pode voltar a ser proposta diretamente ao se atravessar a cidade. (CARRERI, 2013, p. 82-83)

O caminhar é o meio pelo qual os surrealistas buscam a compreensão do espaço urbano enquanto fenômeno capaz de apresentar a beleza da vida cotidiana nos seus interstícios. A busca pelas ‘zonas inconscientes’ da cidade se dá pela atenção ao espaço de maneira diversa das suas representações tradicionais. Essa busca pela cidade do inconsciente tange a busca pelo ‘maravilhoso’ no surrealismo; conforme coloca Careri, “a cidade surrealista é um organismo que produz e esconde no seu seio territórios a serem explorados” – territórios estes que são desvelados a partir das deambulações e no contato com a vida cotidiana no confronto do moderno com o tradicional – “paisagens nas quais perder-se e nas quais experimentar sem fim a sensação do maravilhoso cotidiano”. (CARRERI, 2013, p.83)

As deambulações seriam então errâncias vorazes, insaciáveis, provocadas tanto pelo fascínio do estranhamento do próprio cotidiano urbano banal – que, observado de outra forma, de mais perto ou mais lentamente, se transforma em surreal –, quanto pela atração pelo que desaparece na transformação da própria cidade, como o anjo da

história de Walter Benjamin, em fuga permanente e desesperada para o futuro. (JACQUES, 2012, p. 139)

No Primeiro Manifesto do Surrealismo, escrito por Breton em 1924, Careri aponta que, na primeira definição do termo surrealismo, o autor escreve “automatismo psíquico puro com o qual se propõe expressar, seja verbalmente, seja por escrito, **seja de qualquer outro modo**, o funcionamento real do pensamento” (BRETON apud. CARERI, 2013, p.78, grifo próprio), o que nos indica que a deambulação surrealista pode ser entendida nos mesmos patamares estéticos da escrita automática, e a uma aproximação com a questão indicial do espaço enquanto representação.

A importância da deambulação para a prática surrealista perpassa a prática estética do caminhar, de modo a ter reverberações visíveis nas suas obras. Conforme colocado por Jacques em seu livro *Elogio aos errantes* (2012), é perceptível a perseguição de Breton na escrita de *Nadja* por uma personagem pelas ruas de Paris, perseguição esta que irradia para uma nova visão desse espaço urbano pelo autor do livro. Seria então uma deambulação que provoca o espaço urbano pelas percepções do autor, representado por meio do livro. Personagens e espaço são confundidos, de forma a se transformar ela, a personagem, em espaço e em experiência.

O que os autores surrealistas mais prezam é o prazer de andar sem rumo pela cidade [...] (JACQUES, 2012, p. 124)

Essa experiência estética do caminhar abre espaço para a discussão do banal, do espaço cotidiano em suas minúcias, dos personagens que compõem esse espaço, trazendo consigo o estranhamento do comum e sua transformação.

A partir dessas experiências, entre outras, a colocação do artista frente aos espaços urbanos se torna tema recorrente e de grande importância ao revelar e dar sentido para características e usos do espaço urbano antes não consideradas. Uma maneira de se pautar uma outra abordagem no enfrentamento dos problemas da cidade que irá se consolidar a partir dos anos 1960 – momento-chave da experimentação na aproximação entre diferentes linguagens na produção artística no Brasil.

a questão da deambulação

O caminhar enquanto ação estética passa por diversos entendimentos por meio dos movimentos artísticos. Aprofundando nas origens do caminhar enquanto prática, temos as práticas Dadá e dos grupos surrealistas e situacionistas, que demonstram certa continuidade temática nas suas pesquisas estéticas, ilustradas por Careri (2013).

O Dadá intuía que a cidade podia ser um espaço estético no qual operar através de ações cotidianas e simbólicas, e convidara os artistas a abandonar as formas costumeiras de representação indicando a direção da intervenção dirigida no espaço público. O surrealismo – talvez sem ainda compreender completamente o seu alcance enquanto forma estética – utiliza o caminhar como meio através do qual indagar e desvelar as zonas inconscientes da cidade, aquelas partes que escapam do projeto e que constituem o que não é expresso e o que não é traduzível nas representações tradicionais. Os situacionistas acusarão os surrealistas de não terem levado às extremas consequências as potencialidades do projeto dadaísta. O “fora da arte”, a arte sem obra nem artista, o rechaço da representação e do talento pessoal, a busca de uma arte anônima coletiva e revolucionária serão colhidos, juntamente

introdução . a questão da deambulação

com a prática do caminhar, pela errância dos letristas/situacionistas. (CARERI, 2013, p.83)

A passagem da arte ao espaço urbano é o primeiro passo de uma série de excursões, flanâncias, deambulações e derivas como forma de antiarte (CARERI, 2013). O Dadá é o primeiro grupo a enfrentar o urbano enquanto espaço crítico de inferência.

O grupo pretende fazer a antiarte com suas intervenções, e uma das ações é retirar a arte dos espaços expositivos e trazer para o espaço cotidiano. Buscava-se a extinção da aura do autor, do objeto artístico e da criação individual de arte, propondo uma estética coletiva, banal e democrática por meio da crítica ao *status quo* artístico.

É através do Dadá que se realiza a passagem do *representar* a cidade do futuro ao *habitar* a cidade do banal. [...]

A cidade dadaísta é uma cidade do banal que abandonou todas as utopias hipertecnológicas do futurismo. Para os dadaístas, a frequentação e a visita aos lugares insossos são uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano. (CARERI, 2013, p.74)

A nova estética, inaugurada a partir do confronto da arte com o cotidiano, diferentemente de outros movimentos artísticos modernos, não se pretendeu re-presentar um futuro, ou a modernidade com entusiasmo, mas, sim, manter uma postura crítica às mudanças; uma crítica à velocidade das multidões e a favor da lentidão do homem.

introdução . a questão da deambulação

que, como tantos, *realmente não teria razão alguma de existir*. (CARERI, 2013, p.77)

O grupo não intervinha no espaço físico de modo a deixar rastros de sua presença – segundo Careri (2013), os únicos documentos das operações são os panfletos, artigos, fotos do grupo e narrações do ocorrido –, o interesse apresentado era de descobrir esteticamente os lugares já habitados da cidade, redescobrir o espaço ocupado por meio do banal. Um primeiro passo para a descoberta de novas realidades dentro do espaço urbano já construído. Esse contato com o banal, pretendido pelo Dadá, inaugura, segundo o autor, a busca pelo inconsciente da cidade e é o primeiro passo para as práticas surrealistas e situacionistas no espaço urbano.

Com a exploração do banal, o Dadá dá início à aplicação das pesquisas freudianas do inconsciente da cidade, tema que será desenvolvido a seguir pelos surrealistas, pelos letristas e pelos situacionistas. (CARERI, 2013, p.77)

Jaques também indica essa influência nas ações posteriores, ao comentar sobre a visita Dadá à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre.

Essa visita, a 1ª e última realizada pelo grupo DADA, pode ser vista como um prenúncio das deambulações surrealistas, do estranhamento do que é banal e cotidiano, que vai ser um dos motes para a exploração de Paris por inúmeras experiências. (JAQUES, 2012, p.95)

A prática surrealista da deambulação considera que, além do espaço banal, há o espaço do inconsciente na cidade. O caminhar pelo espaço ativa as possibilidades

Essa lentidão é reproduzida por meio da figura do *flâneur* baudelairiano. Segundo Jaques, essa figura “deixa-se fascinar pela modernização, mas também reage a ela” (JAQUES, 2012, p.47), sendo seu fruto, que “ao mesmo tempo que faz parte do contexto urbano da modernização, faz uma crítica contundente à efetivação prática das grandes reformas urbanas” (p.47). Uma figura ambígua de fascínio e crítica.

O *flâneur* vive o cotidiano com os seus personagens mais renegados, “as prostitutas, os trapeiros, os mendigos, os escroques” (JAQUES, 2012, p.46), personagens que são retirados do centro urbano por meio das transformações higienistas do começo do século XX nas capitais europeias¹; essa figura, mais do que praticar a caminhada, se deixa vulnerável ao encontro da multidão, das possibilidades e da errância, segundo a autora. O *flâneur* busca a experiência do “choque” que essa nova conformação de sociedade é capaz de oferecer.

Segundo Jaques, a experiência do *flâneur* está diretamente ligada à demolição da cidade antiga para a construção da cidade modernizada, modificando “a experiência sensível, subjetiva, dos habitantes das grandes cidades, seja do ponto de vista fisiológico, seja, sobretudo, numa perspectiva psicológica” (JAQUES, 2012, p.49).

As incursões pela cidade que eram propostas pelos dadaístas têm, como característica, esse embate com a cidade modernizada, a experiência de uma cidade banal. O primeiro encontro é a caminhada Dadá, pela cidade de Paris, que se dá no dia 14 de abril de 1921, pretendendo abrir uma série de excursões urbanas. Esse primeiro encontro é realizado na igreja de Saint-Julien-le-Pauvre.

Não sabemos qual dos artistas Dadá propôs o lugar – “uma igreja abandonada, pouco e mal conhecida, circundada à época de uma espécie de *terrain vague* cercado por paliçadas” – nem as razões da sua escolha. [...] um espaço a ser indagado por ser familiar e desconhecido, ao mesmo tempo não frequentado e evidente, um espaço banal e inútil

1. Dando a devida atenção à capital francesa, onde o autor escreve e onde os grupos artísticos irão realizar as suas errâncias.

de intervenção do inconsciente com o mundo material – conceito- chave para a compreensão do surrealismo – e propicia a criação do espaço enquanto representação. Para o surrealismo, o caminhar pelo espaço urbano e sua vida cotidiana é a maneira de se encontrar a “beleza convulsiva”, que, segundo Krauss (2014), pode-se dizer o centro da estética do surrealismo.

[...] esta estética se traduz por uma percepção da realidade transformada em representação. A surrealidade seria a *natureza “convulsionada” por uma espécie de escrita*. [...] Eu gostaria de acrescentar, embora não tenha espaço para me estender sobre o assunto aqui, que o que une toda a produção surrealista é precisamente esta percepção da natureza como representação, da matéria como escrita. Obviamente não se trata aqui de coerência morfológica e sim semiológica. (KRAUSS, 2014, p.122)

Ou ainda, segundo Careri (2013), o encontro com o “maravilhoso”.

A cidade surrealista é um organismo que produz e esconde no seu seio territórios a serem explorados, paisagens nas quais perder-se e nas quais experimentar sem fim a sensação do *maravilhoso cotidiano*. (CARERI, 2013, p.83)

E conclui que o surrealismo utiliza o caminhar como forma de “indagar e desvelar as zonas inconscientes da cidade” (CARERI, 2013, p.83). A percepção do espaço urbano seria, portanto, o contato com o maravilhoso e a postura de que o espaço urbano em si é uma representação.

O surrealismo, dentro dessa visão, não pode ser compreendido como um manei-

introdução . a questão da deambulação

lidade. (WILLER, 2008). Essa postura compreende a cidade enquanto representação e, acima de tudo, enquanto campo associativo; o espaço material é sobreposto ao espaço do inconsciente e, por meio de relações de referência, transforma o espaço no campo de representação, abrindo possibilidades de associação analógica entre meios. O espaço urbano moderno é essencial para compreendermos a lógica do surrealismo, e comporta-se não somente como palco das representações, mas como contínuo espaço de referência.

A cidade enquanto campo convulsivo e fragmentado em uma cadeia de representações onde cada uma absorve a outra, a cidade enquanto processo permanente de referência, eis o que leva os surrealistas a afirmar que ela é moderna. (KRAUSS, 2014, p.156)

Nesse contexto, os surrealistas praticam o estranhamento do familiarizado, uma “etnologia às avessas [...] tornar incompreensível o que é familiar no seu próprio cotidiano urbano.” (JAQUES, 2012, p.16). Desse modo, os surrealistas buscam tornar o cotidiano surreal, buscam a beleza convulsiva nas práticas usuais da vida urbana, uma visão que confronta a realidade e sua significação dada.

Em termos semióticos, a transformação de uma realidade banal, conhecida, em uma surrealidade está descrita em um efeito de quebra entre significante e significado. A quebra de expectativa de um dado contexto traz o desconhecido para a enunciação surrealista. A ação dos surrealistas na cidade quebra as convenções – cria um hiato representacional – do espaço urbano, de seus personagens e dos elementos aos quais fazem parte.

Na prática da deambulação, temos uma “escrita automática no espaço real” (CARERI, 2013). A cidade é um sujeito autônomo e ativo, que transforma seus referentes constantemente. Esta abertura para a modificação constante dos significa-

dos mediante o território é uma ação de aproximação entre inconsciente e espaço material, assim como uma abertura ao acaso.

A ação de se deixar levar pelo território evoca o inconsciente de forma a diminuir e diluir as fronteiras entre sonho e realidade, assim como convida o caminhante a ter encontros inesperados. Ao deambular, se abre a possibilidade do encontro, colocar-se estrangeiro frente ao espaço cotidiano para causar a estranheza necessária, conforme colocado por Careri:

Navegar, caminhar, perder-se carregam consigo o tema do encontro com o Outro, levam a ser estrangeiro e a encontrar outros estrangeiros – é este que talvez me pareça ser hoje – o aspecto mais atual da errância. (CARERI, 2017, p.33)

Dentro das etnografias surrealistas, veremos o contato com as figuras das flânCIAS baudelairianas. O outro que se encontra e evoca é a população marginalizada, notívaga, boêmia, os frequentadores das ruas e dos bares; “Outros” que estão localizados dentro do cotidiano urbano. Percebe-se que os surrealistas estavam vivendo a cidade à sua maneira (JAQUES, 2012).

a cidade na literatura surrealista

A vivência na cidade pelos surrealistas é retratada em livros do Movimento. Dois exemplos significativos do relato de uma deambulação por meio da literatura são os livros *Le Paysan de Paris*, escrito em 1926 por Louis Aragon, e *Nadja*, escrito em 1928 por André Breton. Nos dois livros, observa-se a ação deambulatória dos surrealistas pela Paris do início do século XX por óticas semelhantes, porém com grandes particularidades.

O livro *Le Paysan de Paris* é dividido em quatro (4) capítulos, o primeiro e o último, *Prefácio para uma mitologia moderna* e *O sonho do camponês*, de caráter introdutório e conclusivo (JAQUES, 2012), apresentando um tom de denúncia e manifesto, segundo Nascimento (2006); e os dois capítulos centrais, *A passagem da Ópera* e *O sentimento da natureza no parque Buttes-Chaumont*, formados por relatos deambulatórios.

Interessa observar a característica desse relato. Aragon elenca dois espaços distintos para descrever para o leitor; o primeiro – *A passagem da Ópera* – mostra com riqueza de detalhes a descrição de uma passagem que será demolida pelas obras de urbanização de Haussmann, obras que reconfiguram a Paris do início do século XX. O autor descreve o lugar, suas características físicas, enquanto caminha pelo espaço e, ao mesmo tempo que exaustivamente nos relata o que vê, lembra

introdução . a cidade na literatura surrealista

[...] a Paris d’O camponês é uma espécie de microcosmo, graças à sua extraordinária diversidade: tanto a passagem quanto o parque revelam-se como verdadeiros mundos em abreviação, cada um desses dois lugares sendo o ponto de encontro de todos os espaços. (NASCIMENTO, 2006, p.63)

Em *Nadja* não temos a divisão do livro em capítulos, o livro segue um fluxo de lembranças, reflexões e deambulações que aparenta jorrar nas páginas ao serem lidas. Na montagem da publicação, o autor usa desenhos e fotografias que compõem juntamente com o texto este universo particular do livro.

Segundo Jaques (2012), *Nadja* estabelece uma lógica por meio da perseguição do autor a uma personagem feminina encontrada nas ruas de Paris, “como se Breton decidisse perseguir a passante que Baudelaire deixou passar e sumir na multidão, e assim, através dela, ele (re)descobrisse sua própria cidade, e ela, a passante, passa a confundir com a experiência errática e com a própria cidade” (p.123).

Breton relata os encontros com a personagem por meio de uma estrutura de diário, do dia 04 de outubro ao dia 12 de outubro de 1926 (BRETON, 1998), quando os dois se perdem pela cidade enquanto mantêm uma conversa sobre assuntos diversos. Durante a leitura do livro, nos vemos mergulhados em um universo particular desse encontro e da Paris da década de 1920, em uma mistura de descrição do ambiente e das situações ocorridas com as suas reflexões e lembranças. O espaço material e o subconsciente se tornam um e permitem que a cidade e o autor sejam um organismo em união.

O autor e Nadja caminham pela cidade em busca de algo que não conseguem descrever: “perseguição de quê, eu não sei, mas *perseguição*, para assim recorrer a todos os artifícios de sedução mental” (BRETON apud. JAQUES, 2012, p.123). Buscam nesse percurso, por meio do perder-se, o maravilhoso surrealista, a beleza

de acontecimentos, das pessoas, moradores e passantes da vida noturna. Retrata, desse modo, uma Paris que deixará de existir a partir das obras que estão por vir, em uma atmosfera completa da vivência tida.

A loja seguinte é um café: Le Petit Grillon, de onde tenho mil lembranças. Durante anos frequentei-o ao menos uma vez por semana após o jantar, com amigos que eu acreditava, todos, verdadeiros. Conversávamos, jogávamos bacará, dados. À luz dos acontecimentos cotidianos, no farol giratório dos ganhos e das perdas, foi lá que comecei a sentir um pouco melhor a grandeza de um número muito reduzido desses companheiros de costume e a mesquinhez da maioria.² (ARAGON, 1991, p. 44)

Nesse trecho, observa-se uma concomitância entre o encontro com o café – um estabelecimento do local – com as lembranças pessoais de Aragon; a questão da memória e do espaço material está intimamente ligada durante o livro, o que demonstra uma permanência do autor nestes lugares e questões de afetividade. Observa-se também que o relato trata de um espaço comum no cotidiano, dotado de uma vida própria.

O capítulo *O sentimento da natureza no parque Buttes-Chaumont* relata uma deambulação feita por Louis Aragon, André Breton e Marcel Noll por um jardim localizado longe do centro e não amplamente conhecido, os autores caminham pelo espaço de forma a torná-lo labiríntico, com apontamentos diversos sobre ele (NASCIMENTO, 2006). Apesar de se tratar de dois espaços com características muito diferentes (uma passagem no centro de Paris e um jardim na sua periferia), temos uma sensação labiríntica de descrição e surrealidade por meio das narrativas que vão sendo construídas pelas memórias, pelos devaneios e pela concatenação dos acontecimentos pelo autor.

2. Trecho do livro “O Camponês de Paris” (1926), de Louis Aragon, in: NASCIMENTO, Flávia Cristina de Souza. O Camponês de Paris, de Louis Aragon (tradução comentada). Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária. Orientadora: Prof. Dra. Vera Maria Chalmers. Campinas: Unicamp, 1991.

convulsiva, citada por Breton na última frase do livro.

A beleza será CONVULSIVA OU não será³. (BRETON, 1998, p.161, tradução própria)

O caráter deambulatório do livro extrapola o momento em que caminha com a personagem e relata uma consistência na prática pelo autor, que será vista por toda a prática surrealista.

No trecho recortado por Jaques (2012), é indicada essa prática da seguinte forma:

Pode-se, esperando, ter a certeza de encontrar comigo em Paris, de não passar mais do que dois ou três dias sem que me veja indo e vindo, lá pelo final da tarde, pelo Boulevard Bonne-Nouvelle, entre a gráfica do Mati e o Boulevard de Strassbourg. Não sei por que é para lá, de fato, que meus passos me levam, que vou para lá quase sempre sem objetivo determinado, sem nada decisivo a não ser esse dado obscuro de saber que ali vai acontecer isto (?). Quase não vejo, nesse percurso rápido, o que poderia, sem eu saber, constituir para mim um polo de atração, nem no espaço, nem no tempo. (BRETON apud. JAQUES, 2012, p.121)

Nos dois livros, vemos a cidade como elemento central da narrativa, obtendo, segundo Jaques, o papel de protagonistas dos livros. Eles relatam o efêmero do cotidiano urbano, espaços e situações que são passageiras, que trazem conexões com outros lugares e acontecimentos e que não apresentam nenhuma característica monumental, espetacular, a não ser o seu existir enquanto palco da vida.

introdução . a cidade na literatura surrealista

No livro de Aragon, uma passagem que deixará de existir em poucos anos, demolida sob o contexto da modernidade e da higienização do espaço urbano e um passeio por um jardim descentralizado, pouco conhecido; os dois espaços são espaços interiorizados, passíveis de fechamento e, conseqüentemente, de transgressão se comparados com a realidade das vias. Aragon nos transporta para um recorte de uma Paris labiríntica, detalhada, particular e viva, mostra como, dentro de uma cidade, podem conter várias localidades repletas de detalhes e particularidades.

Já no livro de Breton, vemos uma busca pelas ruas de Paris, pelos seus espaços frequentados durante as errâncias. O autor erra de propósito, se perde conscientemente e encontra nesse erro a beleza convulsiva no encontro entre espaço e inconsciente. Desenha, desse modo, a Paris da sua vivência, da vivência de seu grupo, e uma Paris que podemos conhecer por meio do seu relato. Com o autor conseguimos caminhar por um trajeto desenhado por ele mesmo, enxergar e ressignificar esses trajetos traçados em um universo desenhado.

O espaço urbano e seus elementos são, portanto, de extrema importância para os dois trabalhos escolhidos e para os trabalhos desenvolvidos para os surrealistas como um todo, o contato do mundo material com o inconsciente é o que permite o acaso objetivo, relação importante de transformação e do entendimento da realidade enquanto representação.

o objeto de estudo

Roberto Piva (1937-2010) participa do grupo fundador do Grupo Surrealista de São Paulo em 1963, juntamente com Claudio Willer e João da Rocha⁴. O fotolivro *Paranoia* (1963) – com poesias de sua autoria e fotografias de Wesley Duke Lee (1931-2010) – é uma obra que nos traz o olhar surrealista sobre uma cidade brasileira, São Paulo, e foi considerado pela revista *La Breche* nº08 como o primeiro livro de poesia delirante publicado no Brasil.

Paranóia é o primeiro livro de poesia delirante publicado em português. Piva, com sua formação intelectual, é profundamente marcado pela cultura italiana assumiu sua inspiração pelos grandes clássicos da decadência, onde a exuberância da imagem é própria dos povos latinos. Freud e Lautréamont tinha grande importância para ele. Enfim, a mais moderna literatura dos beats norte-americanos transmitiu a ele a fascinação por neons e a alucinação da metrópole metálica evocadas pelas fotografias de São Paulo inseridas no livro.⁵ (XXX, 1965, p.125, tradução própria. in: WILLER, 2014)

⁴ Únicos três autores citados no Dicionário Geral do Surrealismo de 1965 (ROCHA, 2014).

⁵ Texto original: “Paranoia est le premier livre de poésie délirante publié en brésilien. Piva, dont la formation intellectuelle est profondément marquée par la culture italienne a pris son inspiration dans les grands classiques de la décadence, d’où l’exubérance de l’image propre aux peuples latins. Freud et Lautréamont ont eu pour lui la plus grande importance. Enfin, la plus moderne littérature beat nord-américaine lui a transmis la fascination des néons et l’hallucination par la métropole métallique qu’évoquent les photographies de São Paulo insérées dans son livre.”

Percebe-se que o caminhar pela cidade realizado pelos autores nos conecta com

introdução . o objeto de estudo

uma representação construída na percepção de uma experiência muito própria do espaço vivido, ao mesmo tempo que abre possibilidades de leituras que demandam a participação ativa do leitor em um projeto de representação que não se fecha em si.

Dentro do contexto brasileiro, *Paranoia* é publicado em 1963 pela editora Massao Ohno, editora considerada referência na editoração independente de poesia do período.

Durante a década de 1960, observamos a estreia de diversos poetas que ficariam conhecidos como a “geração 60” pela editora. Impulsionados pela *Coleção dos Novíssimos* de 1960, temos a estreia de: Clóvis Beznos, João Ricardo Penteado, Eduardo Alves da Costa, Eunice Arruda, Lilia A. Pereira da Silva, Carlos Felipe Moises. Posteriormente vemos a estreia de artistas como: Celso Luís Paulini em 1962, Álvaro Alves de Faria em 1963, Ronald Zomignan de Carvalho em 1965, Décio Bar em 1965, Claudio Willer em 1964 e do próprio Roberto Piva, com *Paranoia*, em 1963. Na mesma época, a editora publica trabalhos de artistas como: Hilda Hilst, Lupe Cotrim, Renata Pallottini e Ida Laura.

“Não existe relação poética sem editor. No caso do Massao, no que ele se pôs a editar poetas, acabou agregando um grupo que ficaria conhecido como a geração 60”, afirma Cláudio Willer, que, além de ensaísta e tradutor, é poeta e teve seu primeiro livro publicado por Ohno em 1964. (LÓPEZ, 2020, s/p)

A relação próxima entre editor e poetas também apresenta uma significativa preocupação com a qualidade gráfica das publicações, no caso de *Paranoia*, Massao Ohno (1936-2010) trabalha junto com Wesley Duke Lee na diagramação, indicando uma participação ativa dos autores na construção total do livro. Outro ponto

interessante é pontuar que Claudio Willer, em entrevista para o documentário Massao Ohno – poesia presente, informa que “Piva tinha uma fantasia de fazer uma espécie de guerrilha cultural de sair por aí distribuindo livrinhos como se fossem panfletos pra rapazes que ele encontrasse”, o que mostra uma coerência dos anseios dos autores com o formato “de bolso” do livro, tendo aproximadamente 10,5 x 16,1 cm⁶.

A diagramação conta com páginas duplas de imagem fotográfica e trechos de poesia, conforme detalhado no capítulo 03 da dissertação. Com relação às tiragens das publicações, em depoimento concedido em 2009 para o *Projeto Memória Oral* da Biblioteca Mário de Andrade, Massao Ohno relata que as publicações realizadas durante o período eram de tiragem pequena, sendo cada uma das tiragens com no máximo mil exemplares, financiadas por outros serviços da editora.

No que tange à sua criação pelos artistas, temos uma coautoria explicitada entre dois artistas a partir da sua segunda edição, publicada em 2000 pelo Instituto Moreira Salles. O livro nasce das poesias de Piva, que, segundo Cacilda Teixeira da Costa, faz o convite de ilustração e diagramação a Wesley Duke Lee e o convida a percorrer a cidade conjuntamente.

Passou sete meses percorrendo ruas, praças, becos, parques de diversão e o mundo homossexual de São Paulo em companhia do poeta, à procura de imagens. O que tentava encontrar era a imagem de um grito de Piva, a expressão visual do desespero do poeta com quem mergulhou no mundo-tabu da pederastia, aspecto da sexualidade que nunca havia enfrentado, mas que sempre o assustava. (COSTA, 2005, p.57-58)

Enquanto objeto de estudo, o fotolivro *Paranoia* (1963) nos situa em uma pers-

6. Medidas não oficiais, obtidas pela pesquisadora no contato com o livro.

introdução . o objeto de estudo

pectiva da experiência e do posicionamento do artista frente à cidade – expresso tanto pelas forças das imagens quanto pelo encadeamento construído em conjunto com a poesia – em um contexto de grande importância histórica. A utilização de um meio híbrido de representação, o fotolivro (poesia/fotografia) nos mostra a constituição de um discurso frente a essa experiência do espaço urbano tida pelos artistas. Temos como resultado desse deambular, em uma cidade historicamente localizada, uma narrativa estética que é colocada em processo constante de re-significação pela copresença da ritmicidade da poesia⁷ de Roberto Piva em concomitância com a visualidade das fotografias de Wesley Duke Lee.

A abordagem de *Paranoia* enquanto produção dentro do campo do surrealismo abre a possibilidade de leitura do livro dentro dos processos de construção surrealista da representação. A deambulação de artistas que caminham livremente pela cidade, traçando linhas de aproximação e afastamento de um espaço legível e introdução de elementos alucinatórios, distantes de uma abordagem tradicional do espaço, nos conecta com uma representação construída na percepção dos autores, ao mesmo tempo que abre uma possibilidade de leitura própria, do leitor, pautada por essa primeira representação do espaço.

Na construção desse processo perceptivo pelos artistas, no caminhar pela cidade, na escrita das poesias e na escolha das imagens em confronto com a escrita, sua ordenação e composição no livro nos mostram esse olhar surrealista do espaço urbano, construído a partir de suas representações em dado processo artístico.

Veremos que o fotolivro, enquanto suporte, é um espaço privilegiado de investigação do caráter híbrido expandido em todos os termos da representação da fotografia contemporânea. Assim, artista(s), meios de expressão e objeto do olhar artístico se aproximam na definição de novas relações de fruição, principalmente quando o objeto do olhar é a cidade, como no caso de uma cidade como São Paulo, muito particular e ao mesmo tempo histórica, que figura nas tensões linguísticas

do fotolivro *Paranoia*, no particular, essas tensões, expressadas em processos dialógicos dos diferentes meios mobilizados, reforçam em *Paranoia* esse caráter híbrido.

Em *Paranoia*, portanto, há um diálogo entre os artistas por meio da palavra escrita com a linguagem não verbal. A fotografia não transmite uma ilustração do que está sendo falado de modo representativo, mas trabalha concomitantemente com a poesia e no que lhe é mais particular enquanto sistema de linguagem: recortes, zooms, uma visão do observador distante como *flâneur*, o detalhe que foge da totalidade.

E tal relação tensionada (entre os versos de Piva e as fotografias de Lee), como se propôs demonstrar, se dá a partir do emprego sistemático de alguns recursos, como a analogia, a metáfora e a metonímia, que tonifica isoladamente não apenas cada um dos elementos que constituem os poemas e fotografias de Paranoia: potencializa a própria inter-relação entre tais elementos e o olhar daqueles leitores mais atentos. (MORAIS; MOREIRA, 2014, p.260)

Fotografia e palavra colocam planos de leitura, formando um discurso e modificando constantemente seus significados, a junção das representações verbais e imagéticas invoca interdependência para a construção do conjunto da obra.

Trata-se não de uma obra em que o conteúdo textual e o conteúdo fotográfico se complementam, mas de conteúdos autônomos os quais se entrelaçam para consubstanciar o conjunto da obra. Entre ambos os conteúdos, como também, entre eles e a própria capital paulista, não há nem síntese, nem ilustração, nem tradução; tão só uma interlocução dialógica de aspecto permutativo alçando comutações entre signos

introdução . o objeto de estudo

verbais e signos plásticos. Estes, por sua vez, então configuram o díptico movimento dos dois corpos autorais, os quais puseram em primeiro plano outros corpos imersos na paisagem urbana real que atravessaram. (SILVA, 2016, p. 71)

Como forma de apresentar o espaço, a deambulação de origem surrealista aparece na construção de uma atmosfera que deriva pela cidade sem um roteiro desenhado por um mapa tradicional⁸ e assume qualidades de fantasia atrelada a um suporte da vida e do espaço urbano. Cícero Mendes da Silva (2016) diz:

8. Sobre deambulação surrealista e criação de mapas mentais, ver CARERI, 2002.

É, pois, tal concretude, a fonte arqueológica de criação da qual poeta e fotógrafo se nutriram em suas imersões urbanas, convergindo, sob uma voluptuosidade erótica, à outra direção, rumo ao real pela via do êxtase [...] (SILVA, 2016, p.75)

Essa forma de representação do espaço tanto é caracterizada pelo conteúdo do texto como por sua forma e pelas relações criadas no livro. A estética fotográfica de Wesley Duke Lee é colocada por Dobal em seu artigo pela radicalização na representação com o objetivo de “quebrar a integridade do espaço, fazer com que ele surja estilhaçado em mil pedaços que um discurso delirante tenta desesperadamente rejuntar.” (DOBAL, 2011, p.81), e tal aproximação sobre o texto pode ser vista na introdução de Arriguti Jr para a edição de 2009 de *Paranoia*:

A fisionomia frenética de uma cidade estilhaçada em lascas luminosas contra manchas negras se impõe ao leitor junto com o jorro ininterrupto dos versos longos, obscuros e sem ponto final. (ARRIGUTI JR., 2009 in: PIVA, p.10)

Desse modo, o escrito e o imagético se encontram reforçando uma ideia de descontinuidade, fragmento, na criação de uma imagicidade⁹ a partir de sensações que o artista experimenta no ambiente: “quando o erotismo explícito dos poemas de Piva aparece sob a forma de metáforas, elas são inequívocas na maneira como assimilam os fragmentos urbanos” (DOBAL, 2011, p.72).

A cidade em Paranoia deixa de ser palco da imagem construída para ser assunto da narrativa, por ela os artistas vagam na construção da sua imagem a partir das experiências vividas no enfrentamento do espaço urbano e seus personagens. O reconhecimento da cidade passa pelo delírio do poeta com a força das fotografias e sua depuração conjunta para expressar uma imagem sobre esse espaço.

Em seu trajeto, o poeta opera versos sobre a base da cidade: blocos de concreto, permeados por sagrados segredos, marcam seres enlameados e lambuzados pela sevéria de sobreviver. Nessa cachoeira delirante da política - ação na polis (a urbis romana), todo um séquito degenerado atravessa seu olhar que se treina para nunca mais entrar em sossego. (PIMENTEL, 2009, p.99)

Importante destacar que a temática urbana percorre toda a discussão em arte nesse período no Brasil. Os trabalhos que serão apresentados entre as décadas de 1960 e 1970¹⁰ rompem com a barreira dos museus e irrompem na urbe, ocupando, debatendo e retratando esta cidade com forte posicionamento político.

Nesse contexto, o livro de Roberto Piva representa um passo no sentido de uma atualização e uma dinamização da nossa poesia. Mais ainda, a poesia de Piva é a única verdadeiramente “social” dentre as muitas que pretendem sê-lo, pois define uma atitude em relação aos

9. Conceito criado por Eisenstein, a imagicidade seria a manifestação sensorial de uma forma sob o conceito de obraz – por obraz a forma é entendida como atravessamento sensorial considerando o ambiente social e físico no qual se insere. Ver o texto Perspectives, no livro Film Essays and a Lecture, 1982.

10. São exemplos dessa produção: Inserção em circuito ideológico de Cildo Meireles (1970); os Domingos de Criação (1971) organizados por Frederico Moraes no MAM – RJ; exposições da Jovem Arte Contemporânea – JAC no MAC – USP (1967-1974); os trabalhos do grupo 3-nós-3 (1979-1982), dentre outros. Nesses exemplos vemos iniciativas institucionais e não institucionais de debate do espaço urbano, utilizando ou não a fotografia como suporte e sempre com grande carga do caráter híbrido das artes.

introdução . o objeto de estudo

valores e instituições do nosso tempo, dando expressão aos anseios inconformistas e renovadores de vastos setores da nossa juventude, dispostos a partir em busca da autenticidade. (WILLER, 2011, s/p)

A exposição da cidade a partir de uma experiência traz qualidades expressivas para a discussão do espaço urbano. Por meio da utilização do lugar como aparato qualitativo e da sua expressão artística, o modo com que essa experiência é colocada para o público abre caminhos de leitura que ultrapassam a lógica da malha urbana, que chega a ser dissolvida em Paranoia. Por meio da fruição de Paranoia, podemos ver e prever uma cidade outra, aquela que os artistas desvelam e constituem de forma subjetiva os significados desse lugar historicamente localizado.

A imagem fotográfica como objeto de pesquisa na percepção de espacialidades e consequente representação crítica de uma experiência é apontada por Ferrara (1999), em seu livro *Olhar Periférico*, como capaz de revelar algumas questões sobre essa leitura feita a partir de linguagens pré-verbais e não verbais.

Ora, ao construir qualquer sistema de representação do universo na busca incessante da sua compreensão, o homem interfere nesse objeto conforme suas possibilidades repertoriais de entendê-lo, de percebê-lo, logo os signos que produz para representar essa percepção vêm carregados de força ideológica, visto que é através deles que se faz entender (FERRARA, 1999, p.268)

Como conceito de uma *leitura do espaço urbano* (FERRARA, 1992), o livro Paranoia mostra a intenção dos autores de conduzir o leitor para um retrato da sociedade que se apresenta em São Paulo na década de 1960 e com isso pode-se reafirmar, por meio da presente pesquisa, a importância da produção artística e do instru-

mento fotográfico como decodificadores do espaço de forma livre e inseridos nas discussões artísticas contemporâneas. Baseado na fotografia como signo produzido por percepções não verbais, conforme colocado por Ferrara (1999), podemos inferir uma ligação da obra com o espaço urbano que é comentado a partir de processos perceptivo-cognitivos, ou seja, processos de percepção, interpretação e análise do ambiente.

Tacca (2002) contribui para a leitura desses processos em seu artigo “Sapateiro: o retrato da casa”. O autor nos mostra como foi desenvolvido um estudo sobre os processos perceptivos de trabalhadores sobre o seu espaço diário. Para a realização da pesquisa e interpretação das imagens produzidas por esses trabalhadores, foi utilizado um quadro de estudos em semiótica que fornece insumos para a experiência perceptiva e apreensão da realidade. Ele traz em seu artigo a ideia de corredores semânticos/isotópicos que demarcam a percepção e cognição em modelos e padrões e que balizam os estereótipos perceptivos, produzindo, em seu cruzamento com a realidade, o processo de significação. Sobre a pesquisa em questão, Tacca expõe:

As câmaras fotográficas atuam em nossa pesquisa como verdadeiros “óculos sociais”, ou melhor, lentes culturais, que produzem um olhar codificado da casa. Os estereótipos perceptivos, presentes no ato fotográfico como traços de identificação ou diferenciação, ou mesmo como valores meliorativos ou pejorativos, são os elementos formadores dos corredores por onde percorre a significação do olhar fotográfico. A fotografia é o produto final do recorte da casa e o referente fotográfico é a realidade-casa fabricada. (TACCA, 2002, p.10)

Levando em consideração o fotolivro Paranoia, as fotografias, sua disposição no conjunto com a poesia e suas escolhas estéticas de representação, constroem um

introdução . o objeto de estudo

corredor semântico horizontalizado e apresentam um estereótipo perceptivo na construção de um conceito na representação do espaço. Desse modo, no trabalho de interpretação e pesquisa de uma dada realidade construída a partir dessas considerações relatadas sob o viés do olhar dos artistas, no caso do fotolivro em questão, somos dirigidos a uma nova camada de análise do espaço.

A partir desse panorama e pensando nas qualidades do objeto de pesquisa, a dissertação é organizada de modo a compreender como as questões levantadas dão suporte e consistência para a construção de uma imagem por meio da experiência da cidade. Busca-se construir uma chave teórica para a problematização dos processos perceptivos constituídos na ação estética presente no fotolivro Paranoia (1963) e, desse modo, aprofundar nas questões inerentes da experiência enquanto mobilizadora estética para a construção de uma imagem de cidade.

A dissertação foi dividida nos seguintes capítulos:

estrutura

Neste capítulo pretende-se debater teoricamente a aproximação das duas linguagens utilizadas no fotolivro – fotografia e escrita – dentro do campo no qual o livro está inserido, o surrealismo. Nessa aproximação teórica inserem-se as qualidades do signo indicial enquanto elemento estruturador do debate surrealista, buscando compreender quais as qualidades que nos permitem considerar uma representação dentro deste campo. A qualidade indicial do signo surrealista, nesse sentido, será apresentada de acordo com sua postura frente ao mundo e na relação entre fotografia e escrita. Algumas questões levantadas são a questão do signo vazio, o *sincategorema*, enquanto possibilitador das múltiplas relações e significações de acordo com ligações analógicas passíveis de estruturar a partir do trabalho; o acaso objetivo, questão amplamente discutida dentro do surrealismo, que nos permite compreender em nosso contexto as relações entre espaço e representação; e a indicialidade do espaço no encontro entre mundo material e inconsciente por meio tanto da fotografia, quanto da escrita.

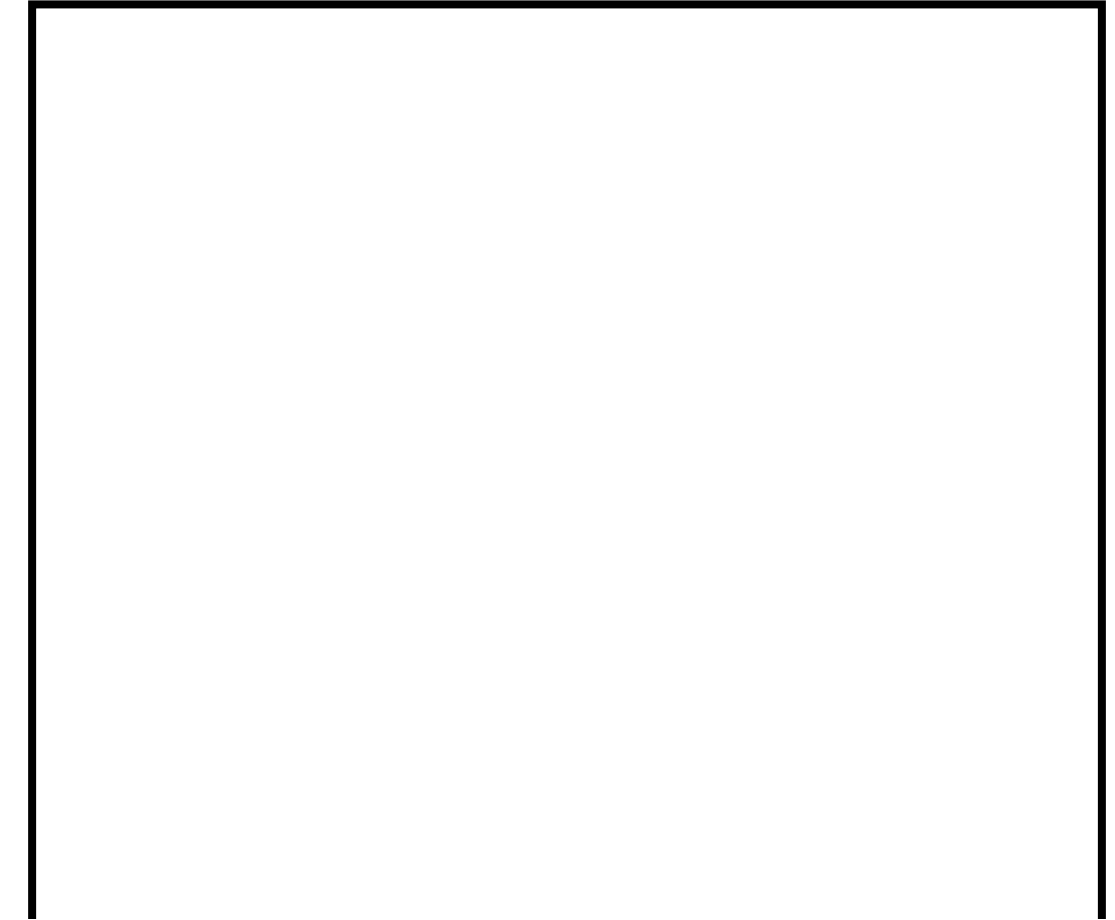
Por fim, pretende-se, com este primeiro bloco, compreender a estrutura que suporta o livro estudado.

anatomia

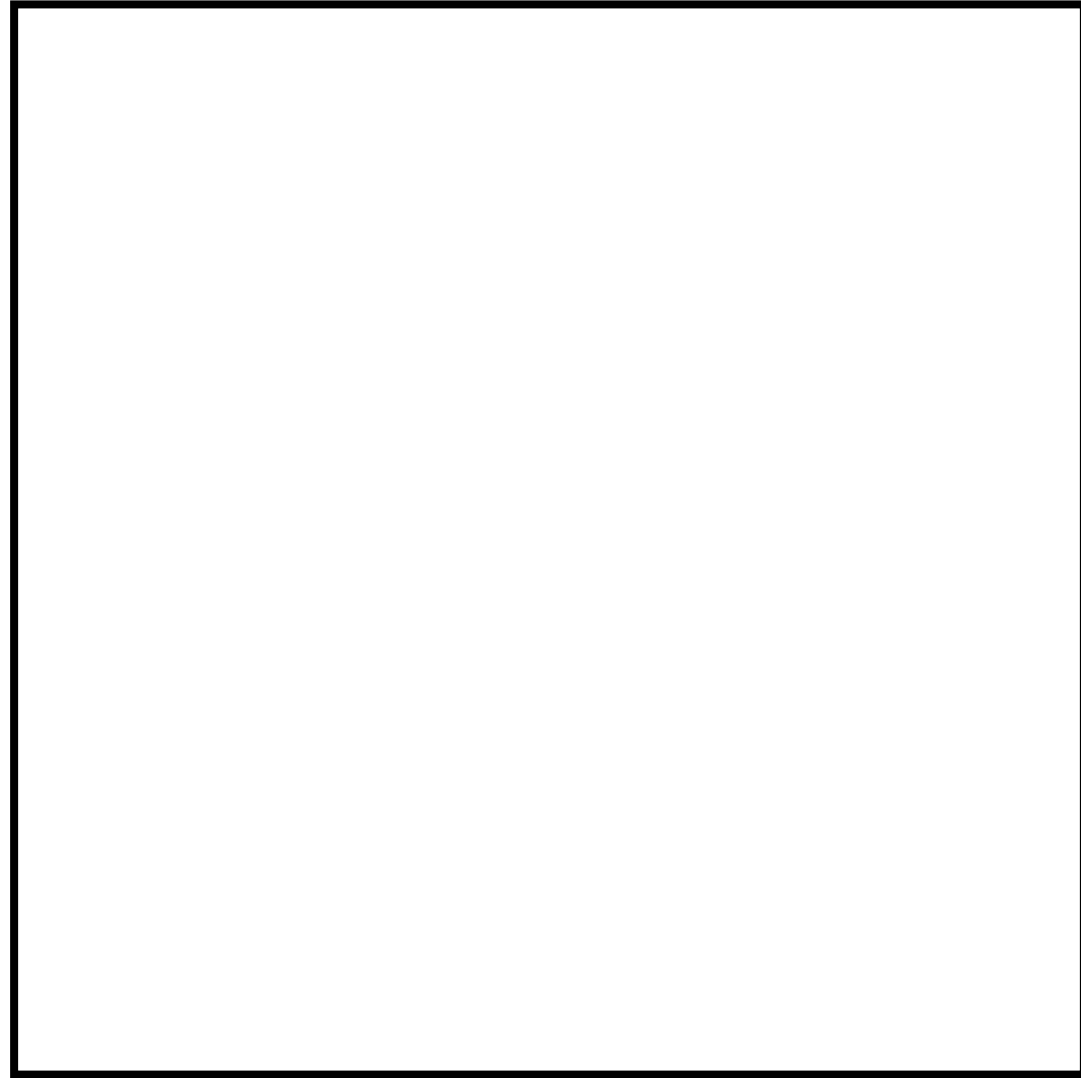
Neste capítulo pretende-se compreender as questões inerentes ao suporte físico utilizado para a construção de Paranoia, o fotolivro. A aproximação é dada de maneira a compreender seu suporte, debatendo teoricamente as questões do fotolivro pautadas dentro da questão narrativa do meio enquanto proposta de uma visão sobre o que está sendo debatido e, a partir dessa discussão, entrar no fenômeno da criação narrativa na formação da imagem enquanto conjunto ordenado de representações. Debate esse que a montagem traz dentro da produção artística, podendo ser discutida de forma ampla, e não somente dentro do campo do audiovisual. Após o debate das características intrínsecas do suporte e da construção narrativa da formação de uma imagem por meio dos métodos de montagem, o capítulo aborda as estratégias de decomposição do fotolivro para a estruturação dos seus processos de leitura, buscando, a partir dessas estratégias de leitura, traçar quais são as características que são trazidas na leitura de cidade praticada pelos autores, rebatendo, na sua referência primordial, a cidade de São Paulo.

impressões

As leituras – e seus desdobramentos – possibilitados por meio do contato com a obra são apresentados neste capítulo final, em que podemos observar as relações das fotografias de Duke Lee com a discussão da fotografia surrealista. Qual a espacialidade que elas constroem dentro da discussão do espaço urbano historicamente localizado, assim como as relações que são apresentadas nas poesias de Piva ao desdobrar o espaço com suas múltiplas associações delirantes e os intercruzamentos destas leituras, apresentando uma imagem de cidade construída pelos artistas por meio de sua experiência com o espaço. *A cidade livro experiência.* Os exercícios de análise propostos são três: o primeiro, partindo da questão da fotografia e sua relação primeira com a visão de duas páginas com a qual entra em contato, em que se persegue quais são as inferências possíveis dessa tensão; o segundo, que avalia as leituras do olhar dado pelo fotógrafo e a relação dos autores com a cidade dentro de unidades significantes dos poemas; e o terceiro, buscando mapear o texto escrito na busca pela referenciação com o espaço urbano material, traçando possibilidades de caminhos pela cidade e referenciando conjuntamente as fotografias que entram em contato com as citações encontradas na leitura do livro. O contato dos autores com a cidade por meio da experiência fenomenológica em um processo de cognição do espaço urbano é então buscado na leitura atenta e analítica do livro, trazendo questões de importância singular no entendimento da imagem de cidade criada pelos artistas.



estrutura



11. Chamamos “referentes banais” os referentes que não apresentam uma relevância estética a priori; representam elementos do cotidiano pessoal e urbano.

12. *L’amour Fou* é um livro de André Breton, publicado em 1937.

No movimento surrealista, a prerrogativa de conexão entre realidade material e realidade psíquica depende de uma desconexão entre significado e significante dos referentes contidos nas representações, principalmente os referentes banais¹¹. Esse processo, realizado no campo associativo, é o que fornece sentido aos signos dispostos no surrealismo, caracterizados pelo modo de relacionar o significante e significado em um eixo temporal / causal / espacial.

Esse eixo de significação é colocado por Krauss (2014) ao analisar o capítulo central de *L’amour Fou*¹², chamado “Tournessol” (Girassol). Segundo a autora, esse capítulo está desenvolvido em níveis diferentes de fatos temporal e espacial. Breton narra um acontecimento da noite de 29 de maio de 1934, o autor encontra uma mulher e a segue pelas ruas, em uma deambulação mediada por esse encontro. A deambulação ocorre pelas ruas de Paris, centrando-se na figura da Torre Saint-Jacques, “que desempenha o papel de uma espécie de cerne do relato, nos planos psicológico, espacial e temporal conjuntamente.” (KRAUSS, 2014, p.147); o encontro fortuito de Breton com a torre desempenha o papel de elemento condutor a um evento ocorrido em 1923 e desencadeia uma série de memórias, entre elas trechos de poemas escritos dez anos anteriormente ao acontecimento.

Ao analisar esse trecho específico do livro, Krauss pretende associar a ideia de

“porta giratória” – utilizada por Walter Benjamin –, na tentativa de descrever este lugar procurado pelos surrealistas, onde o “ato significativo, que consiste em passar de um espaço para o outro, se desenvolve sem referente fixo ou estável” (KRAUSS, 2014, p. 146). A autora ainda aponta que o verso que reaparece na memória do poeta e que abre caminho para a afetação de outras memórias é o acesso ao “labirinto de memória”; assim como a “porta giratória”, e sua relativização do referente, seriam uma tentativa dos surrealistas de aproximar o inconsciente e o espaço da cidade.

“O mais extraordinário é que o poema havia traçado em 1923 o itinerário que os dois iriam percorrer por Paris em 1934: a travessia do Pont-au-Change, a rua Gît-le-Coeur e o mercado das Flores. Cada imagem surge então como uma profecia, um signo que designa o futuro, mas um signo cujo sentido só se estabelece por este futuro.” (KRAUSS, 2014, p.147);

Diferentemente de correntes artísticas que apresentam um *estilo*¹³ identificável, a arte surrealista não se define por tal categoria. O “problema do *estilo*” é importante, pois não sustenta a produção surrealista como um todo, Krauss indica que, segundo Willian Rubin¹⁴, o surrealismo está inserido em dois polos de atração que correspondem “aos dois pilares freudiano da teoria surrealista, quer dizer o automatismo (a associação livre) e o sonho” (RUBIN apud. KRAUSS, 2014, p.109). O automatismo e o sonho compreenderiam a produção surrealista de modo a compreendê-la dentro “do conceito de imagem metafórica concebida irracionalmente” (KRAUSS, 2014, p.109).

Desse modo, compreende-se a diversidade formal da produção surrealista, e a questão do *estilo* é sublimada. Observa-se, por outro lado, a questão da heterogeneidade da produção artística balizada entre o automatismo e o sonho. Uma

possibilidade de estudo dessa heterogeneidade é dada por Krauss na utilização do modelo fotográfico, modelo este que será usado para os estudos da dissertação.

Em outras palavras, o estudo das funções semiológicas da fotografia ofereceria uma melhor resolução dos problemas colocados pela heterogeneidade do surrealismo do que as propriedades formais que determinam as categorias estilísticas da história da arte. Em conseqüência, trata-se de mudar a posição da fotografia, desalojá-la da posição fora do centro e marginal que ocupa com relação ao surrealismo para colocá-la em um lugar absolutamente central, digamos um lugar definitivo. (KRAUSS, 2014, p.114-115)

13. Krauss indica que a classificação histórica dos estilos é baseada no método comparativo na prática da história da arte. (KRAUSS, 2014, p.109)

14. Autora cita as tentativas de Willian Rubin para “encontrar uma fórmula a um tempo concisa e sintética para definir o estilo surrealista” (KRAUSS, 2014, p.128) – nota de rodapé.

1.1 surrealismo e a questão indicial

Segundo Krauss (2014), Breton utiliza o termo “índice” para ilustrar os signos que funcionam de forma profética, referindo-se à possibilidade dos signos de serem vazios de sentido em determinados momentos.

A utilização do índice enquanto signo vazio é uma característica que permite a ressignificação constante do espaço baseado em uma imagem construída dele mesmo. Dessa forma, os índices trabalhariam de modo a criarem um novo sentido para os referentes, significados que seriam preenchidos pela sua conexão com acontecimentos exteriores ou com o inconsciente.

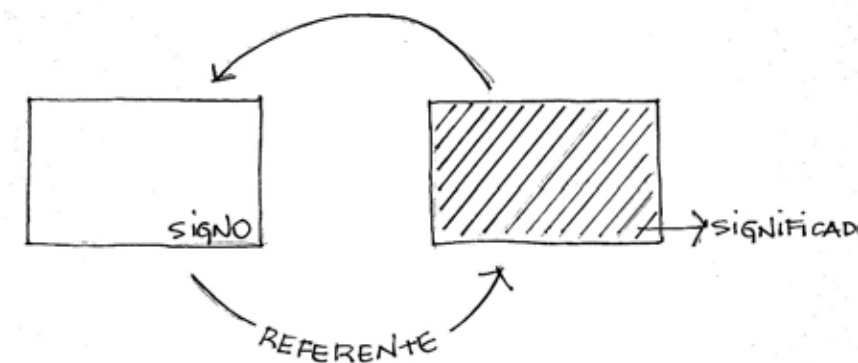
A possibilidade desse signo “vazio de sentido” será apresentada pela autora a partir da taxonomia dos signos de Charles Sanders Peirce¹⁵; de acordo com o semiótico, temos subgrupos de signos dentro daqueles classificados como índice: os **signos dêiticos**, signo em que o significado se encerra em sua forma, indica direção, setas; **sincategoremas**, signos vazios que necessitam de referente atualizado para completar sentido; **sintomas**, manifestação externa de causa interna; e **impressões**, marca de traços físicos de um referente.

Colocaremos especial atenção ao **sincategorema**, que é o subgrupo de índices constituído por signos vazios.

15. Um ícone é um signo no que se refere ao objeto que denota apenas em virtude dos seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui, quer um tal objeto realmente exista ou não. Um índice é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse objeto. Um símbolo é um signo que se refere ao objeto que denota em virtude de uma lei. C. S. Peirce, *Collected Papers*, 2247, 248, 249. In: Ferrara 1993 página 250.

estrutura . surrealismo e a questão indicial

São signos vazios que existem em toda linguagem verbal (palavras como *isto, aquilo, hoje, amanhã, aqui, agora*), quer dizer, palavras que se assemelham a continentes vazios à espera dos momentos específicos de contiguidade espacial ou temporal (“estou aqui”, “hoje é quinta-feira”), que lhes fornecem então um referente definido, mas apenas provisório. (KRAUSS, 2014, p.148)



Esquema de funcionamento de um sincategorema autoria própria, 2018

Acima há um esquema de entendimento de um **sincategorema**, o signo que, inicialmente, se encontra vazio, mas que, a partir da conexão com um referente externo, dota de significado; porém, o signo não se encerra em dado significado e tem a possibilidade de se encontrar vazio novamente para uma próxima referência e um novo significado, sucessivamente.

O sincategorema irá permitir que haja a indicialidade de um índice em camadas; ou seja, que um signo indicial crie indicialidade dentro de uma concatenação de significações. Veremos que essas diversas camadas de significação e, portanto, de indicialidade do signo, são constantes dentro do pensamento surrealista.

O surrealismo, portanto, pode ser compreendido como o entendimento do mundo enquanto signos vazios e a sua ligação entre inconsciente e mundo construído.

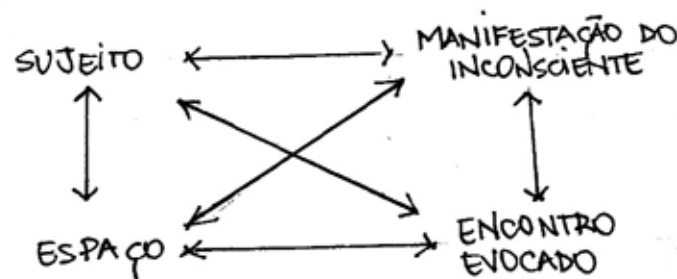
Krauss (2014) indica que Breton explora as utilizações do signo enquanto índice em suas mais variadas maneiras. Sua caracterização enquanto tal se dá pelo modo que relaciona significante e significado em um eixo de significação causal, temporal ou espacial, como podemos observar em ligações analógicas entre referentes e significações externas, a partir da sua aproximação.

O sincategorema, portanto, é evocado a partir da criação do campo associativo de conexão entre real e inconsciente. Teremos diversos campos associativos que são entendidos enquanto índice, e a tônica do movimento é esse entendimento da indicialidade do mundo em conjunto com as suas representações.

Esse campo é o que nos permite fazer as ligações temporais e espaciais dos signos, é nesse sentido que podemos fazer associações de qualidade extra objeto artístico, como por exemplo o que Breton faz ao associar um poema antigo ao acontecimento recente, ou associando – em caráter psicanalítico – a mulher encontrada a movimentos de um nadador, ou, podendo-se dizer, uma certa dança, assim como feito por Baudelaire (KRAUSS, 2014).

As múltiplas relações que ocorrem entre tais campos, nas suas relações significante e significado, demonstrando uma lógica interna de significação, é o que se intitula **acaso objetivo**, conforme veremos no esquema a seguir.

Esquema de relações do acaso objetivo
autoria própria, 2018



O **acaso objetivo** nos mostra as relações que temos entre o sujeito que interpreta um dado signo, o espaço em que se insere dentro de sua realidade material, e as relações de igualdade que temos entre o sujeito, esse espaço, a manifestação do inconsciente e o encontro evocado pelo signo. A ação do acaso é o desvelamento das múltiplas relações que podem ocorrer entre si para a criação de significação e, portanto, para o preenchimento do signo com o referencial externo – dado no encontro entre o espaço material, o psíquico e o sujeito – e para a criação de um possível significado momentâneo.

Os significados possíveis evocados em um dado signo são, portanto, dependentes dessas relações traçadas pelo acaso objetivo.

No livro *Photography and Surrealism: Sexuality, Colonialism and Social Dissent* (2009), Bate trabalha com a noção de efeito surrealista de uma representação a partir da criação de lacunas, hiatos, entre significante e significado. Essa lacuna cria uma ambivalência, em que a relação entre as representações gera significado ao trabalhar com a contradição e a analogia.

A descrição dada pelos autores complementa o entendimento do signo surrealista através do sincategorema, visto que podemos ler o hiato entre significante e significado como uma característica das relações propiciadas pelo vazio do signo.

A noção de espaçamento também é apontada por Krauss (2014) sob o viés da linguística. O enfoque dado é nas relações entre uma unidade e outra na composição de uma imagem complexa na concatenação dos signos, pautando também as relações exteriores entre significado e significante.

“O significado sendo o sentido do signo, um sentido transparente para o pensamento consciente; o significante sendo a marca ou o som que constitui o suporte concreto do signo. [...] para Derrida, o espaçamento entre dois signos não é um elemento externo que estabelece limites

exteriores do sentido ou o fim de um significado antes da chegada de outro significado. Ao contrário, através de uma inversão fundamental no encaminhamento, o espaçamento torna-se condição prévia para o surgimento do sentido enquanto tal e sua exterioridade entre os signos já constitui a natureza “interior” dos signos.” (KRAUSS, 2014, p.118).

Esse espaçamento entre os signos adentra a presença deles mesmos, e é justamente a situação que permite a ocorrência do acaso objetivo, na concatenação fortuita de acontecimentos e abertura do signo ao vazio e à livre associação; elemento necessário para a possibilidade das ligações analógicas entre suportes de representação, realidade material e realidade psíquica. Em outras palavras, na criação do hiato, abrimos a possibilidade do tratamento do signo indicial, criando atravessamentos de suas significações e significantes de forma a potencializar ligações – no encontro evocado das representações – entre sujeito, inconsciente e mundo circundante e de modo a criar as novas significações através do acaso objetivo.

Outra autora que vai abordar a noção de espaçamento dos signos é Fabris (2013). A autora discorre sobre o conceito de “fato surrealista” – escrito por Boiffard, Éluard e Vitrac na edição nº1 de *La Revolution Surréaliste* – alicerçado nas ações de transformação e desambientação:

Toda descoberta que muda a natureza, o destino de um objeto ou um fenômeno constitui um fato surrealista. (BOIFFARD, ÉLUARD e VITRAC, apud FABRIS, 2013, p.156)

Uma chave importante para se compreender o papel do espaço construído a fim de constituir um fato surrealista é a compreensão de que, no surrealismo, as relações entre os signos, apesar de intimamente ligadas com o inconsciente, não se

estrutura . surrealismo e a questão indicial

dão somente por esse meio.

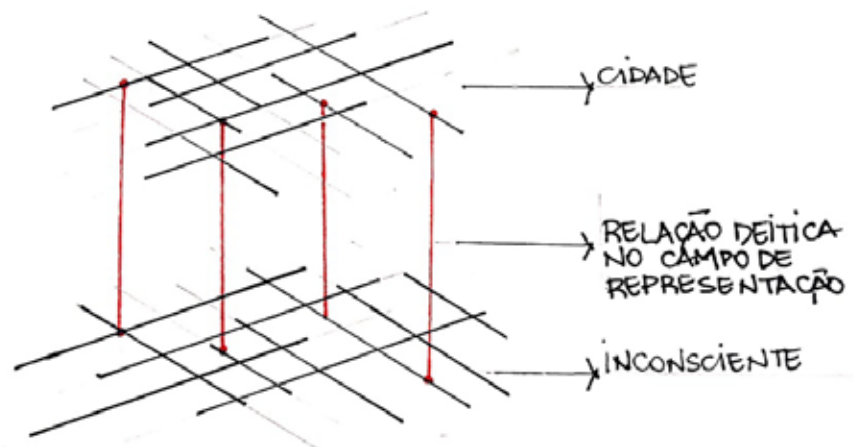
O entendimento de mundo não só como referente, mas também enquanto signo e, principalmente, enquanto índice, é o que permite fazer uma leitura da realidade material inferindo em representações imagéticas para construção de um sentido; ou seja, quando ‘a realidade material’, enquanto índice, permite ligações com outros signos construídos, temos a dissolução das fronteiras entre mundo material e mundo psíquico na construção de um sentido.

Para Breton e outros surrealistas, esta noção do tempo como concatenação fortuita de fragmentos associativos não se deve somente à subjetividade, quer dizer, ao espaço do pensamento e do inconsciente. Deve-se igualmente ao espaço exterior, à realidade convulsionada pelo estatuto do índice dentro de um processo contínuo de referência. (KRAUSS, 2014, p.150)

O campo material do mundo vivido é de igual importância no plano em que se insere e, portanto, deve ser levado em consideração nas interconexões fragmentárias e na construção de sentido em concatenação infinita – e sua consequente reformulação de significação.

A cidade nessa lógica de transformação do mundo em signo, enquanto fato surrealista, é o que, segundo Krauss (2014), torna possível esse tipo de associação em constante transformação do signo.

Essa cidade vivida, a cidade labiríntica moderna, é sobreposta ao espaço labiríntico psíquico e conforma o campo de representação e as possibilidades de recorte e ligações analógicas entre meios.



Esquema de entendimento das relações entre cidade e inconsciente autoria própria, 2018

O espaço urbano é essencial para a formação da imagem surrealista de mundo, e suas constantes ressignificações são o que a tornam moderna.

A cidade enquanto campo convulsivo e fragmentado em uma cadeia de representações onde cada uma absorve a outra, a cidade enquanto processo permanente de referência, eis o que leva os surrealistas a afirmar que ela é moderna. (KRAUSS, 2014, p.156)

1.2

fotografia

16. Fabris (2013) indica, em seu livro, a utilização da fotografia no movimento surrealista estritamente ligada à “representação por contiguidade física do signo com seu referente” (p.08), ou seja, à noção de índice.

Para compreendermos a fotografia dentro do campo surrealista, precisamos nos debruçar no entendimento da imagem fotográfica enquanto índice¹⁶. Esse entendimento é ponto-chave para a sua localização no movimento e para a compreensão do automatismo visual e do enquadramento como determinação de um campo, debatidos por Fabris (2013), delimitando questões de importância na definição do papel da representação fotográfica do espaço no surrealismo. Tal questão se sustenta por meio das relações entre referente, representação e significação, ou seja, qualificar qual a relação entre o objeto retratado, sua representação e os significados que surgem a partir da ligação entre referente e representação.

Roland Barthes define como o “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 2012, p.72); essa definição difere o “referente fotográfico” dos referentes de outras formas de representação, tomando um caráter próprio ao material fotográfico. Portanto, a fotografia, enquanto forma de representação do mundo, carrega a qualidade de fidelidade imagética decorrente da natureza do material fotográfico – a utilização de um processo mecânico de escrita pela luz –; essa qualidade de aproximação da representação com o referente de forma direta abre as possibilidades de

uma definição qualitativa do que seria a imagem fotográfica.

Na fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. (BARTHES, 2012, p.72)

O processo de tal definição para a fotografia é investigado por Philippe Dubois (1993) indicando três grandes momentos na história da fotografia:

A fotografia como espelho do real – século XIX – primeiro discurso por meio do qual a fotografia é colocada como produto de um processo mecânico sem intervenção humana, portanto, em dissonância à obra de arte – neste primeiro momento da fotografia, entende-se o material fotográfico como procedimento técnico de captação de imagens, esse entendimento é importante para diferenciar a produção em fotografia (vista como técnica e objetiva) da pintura (vista como atividade humana subjetiva), que é liberada da sua função de retrato e da mimese. A fotografia, por ser privada de intervenção humana naquele momento, tem seu papel caracterizado como acessório às artes, com uma posição inferior ao trabalho artístico, e como registro do real, exaltando seu caráter documental;

A fotografia como transformação do real – século XX – sua significação depende de fatores externos ao material fotográfico, deixando de ser um espelho neutro do real, tornando-se intermédio da representação codificada do mundo – neste segundo momento, temos o questionamento da imagem fotográfica como documento. A fotografia enquanto representação de um momento é a codificação desse espaço. A caixa preta perde sua imparcialidade e demonstra uma visão perspectivada de mundo dentro da seleção daquilo que será retratado e de uma visão imposta, visto que a imagem só se configura enquanto significado dentro de determinações culturais. A fotografia não carrega um significado neutro, mas o significado é construído através da escolha do enquadramento, de seus referentes fotografados

e das referências culturais do observador;

A fotografia como traço de um real – século XX – como um retorno ao referente físico, a fotografia é entendida como uma imagem indiciária, singular, de referência a uma presença real existente dentro do espaço-tempo, como aponta Philippe Dubois:

[...] a lógica do índice que hoje assinalamos o centro da mensagem fotográfica utiliza plenamente a distinção entre sentido e existência: a foto-índice afirma a nossos olhos a existência do que ela representa (o “isso foi” de Barthes) mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação; ela não nos diz “isso quer dizer aquilo”. (DUBOIS, 1993, p.52)

A representação entendida enquanto índice é determinada por seu referente, e nisso se difere da ideia de semelhança ao real, colocada pela mimese, assim como da transformação codificada do real. A diferenciação desenhada por Dubois define os parâmetros do uso da fotografia com a noção da quebra da preponderância da relação mimética da imagem com o referente em favor da indicialidade de existência e a manifestação de um olhar sobre o fotografado. Entende-se, portanto, conforme colocado por Durand (1995, p.132), a necessidade de uma presença e da aparição de uma temporalidade ligada a essa presença, ou seja, a latência de uma existência referencial dentro de um espaço e tempo.

Segundo Dubois (1993, p.45), poderíamos falar ainda que, segundo a classificação dos signos de Peirce, é possível designar que a fotografia como espelho de um real entende a imagem fotográfica como ícone, pela representação por semelhança; e a fotografia enquanto transformação do real entende a imagem fotográfica como *símbolo*, pelas características de representação por convenção. A superação

dessas duas designações da fotografia permitiu a aproximação da particularidade do fotográfico, que segundo o autor é o valor singular dado pelo seu referente na sua condição de índice, o que não impede a possibilidade das aproximações icônicas e simbólicas em concordância com sua característica indicial.

Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo) (DUBOIS, 1993, p.53)

Observamos que a designação da fotografia enquanto índice, mesmo que não tomada como discurso oficial das suas características, aparece nos discursos focados no fazer fotográfico.

É o que mostra Dubois (1993) ao discorrer sobre André Bazin¹⁷ e o efeito de “contiguidade momentânea entre a imagem e seu referente, no princípio de transferência das aparências do real para a película sensível” (DUBOIS, 1993, p.35), assim como em suas considerações sobre Roland Barthes¹⁸ e a noção de “mensagem sem código” (BARTHES, 1961 apud DUBOIS, 1993, p.36); e também nos mostra Krauss (2014) em seu texto “Seguindo os passos de Nadar”, em que discorre sobre os textos das memórias do fotógrafo, *Quand j’étais photographe*¹⁹, e aponta que o mesmo “circula portanto em torno do que lhe parece ser o cerne da realidade da fotografia, qual seja operar em cima da impressão, da marca e do traço” (KRAUSS, 2014, p.25).

Como uma referência direta à discussão da fotografia enquanto índice, Dubois nos mostra que essa noção já estava assinalada desde 1895 por Peirce:

17. Considerações de Dubois sobre o texto “Ontologia da imagem fotográfica” de André Bazin, 1945 (DUBOIS, 1993, p.34)

18. Considerações de Dubois sobre o texto “A mensagem fotográfica” de Roland Barthes, 1961 (DUBOIS, 1993, p.34)

19. Texto publicado em 1900, foi escrito por Nadar em seus últimos anos de vida, em plena atividade profissional. (KRAUSS, 2014, p.21)

As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Deste ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física [índice]. (PEIRCE, 1895 apud DUBOIS, 1993, p.49)

Essas considerações nos mostram como a abordagem da fotografia enquanto índice é um caminho baseado nas características intrínsecas do material fotográfico e da impressão luminosa e como estão presentes no discurso do fazer fotográfico – mesmo que em menor grau – desde o início do século XX.

[...] por sua gênese automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica a priori que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese. (DUBOIS, 1993, p.35)

Pode-se, portanto, destacar que a questão da mimese – apesar de ser significativa na imagem fotográfica – não é necessariamente própria do fazer fotográfico, se assim fosse, não poderíamos considerar técnicas como o fotograma, solarização e manipulação química, dentro do campo da fotografia; assim como as ações de *separação, seleção, recolocação*, indicadas por Durand (1995, p.128), como próprias do fazer fotográfico, um signo associado a outros signos, como volume, textura, luz. No fazer fotográfico, é selecionado um recorte da realidade dentro de um espaço temporal e espacial e é realocada sua impressão dentro do campo das representações, criando novas perspectivas da imagem como representação de uma realidade

latente, ou “dupla realidade conjunta: de realidade e de passado” (BARTHES, 2012, p.72).

Durand (1995) aponta nos textos de Dubois que, juntamente à noção de índice na lógica do traço e da contiguidade referencial, temos mais uma característica essencial do fazer fotográfico, o recorte temporal e espacial dado pela imagem fotográfica. Essa característica será importante na compreensão da fotografia surrealista. Afirma também que “essas análises, veremos, de certa maneira excluem a possibilidade de uma história tradicional, mas a transformam em uma história da teoria: uma estética do índice”²⁰ (DURAND, 1995, p.74, tradução própria), em uma visão pragmática da imagem fotográfica caracterizada pelos seus processos intrínsecos.

Essa visão nos coloca frente a uma realidade da imagem fotográfica que sempre está ligada à sua experiência com o referente, portanto, índice de uma fração temporal do espaço.

20. Do original: ces analyses, on le voit, excluent d’une certaine manière, la possibilité d’une histoire traditionnelle, ou plutôt elles la font basculer dans une histoire de la théorie: une esthétique de l’index

a questão da fotografia surrealista

Segundo Bate (2009), em seu livro “*Photography & Surrealism: sexuality, colonialismo and social dissent*”, para considerarmos uma fotografia dentro do campo surrealista, devemos nos atentar sobre o tratamento significante-significado da seguinte maneira:

O surreal é, semioticamente falando, um efeito significante, a confusão ou contradição na relação convencional significante-significado nas representações e onde o significado é parcialmente escondido, onde a mensagem parece enigmática independente de como (ou em qual forma tecnológica) foi produzida.²¹ (BATE, 2009, p.22, tradução própria)

Essa afirmação do autor corrobora com o que já foi colocado anteriormente, o efeito surrealista de uma representação é trazido através da desconexão – criação de um hiato – entre o significante e o significado de um referente.

E sobre a utilização do material fotográfico pelo surrealismo, Fabris (2013) aponta:

21. do original: The surreal is, semiotically speaking, a signifying effect, the confusion or a contradiction in conventional signifier-signified relations in representations and where a meaning is partially hidden, where the message appears ‘enigmatic’ regardless of how (or in what technological form) it has been produced

[...] coloca no centro de seu sistema a autorrepresentação do processo imaginário por intermédio de um aparato associado tradicionalmente à reprodução do real. (FABRIS, 2013, p.12)

Assim temos a possibilidade de criação desse hiato – por meio da fragmentação dos objetos através da aproximação, descontextualização, segmentação – quando da criação de uma fração extraída da realidade material por meio do enquadramento da representação fotográfica de um espaço ou objeto.

O sinal de uma ruptura na experiência instantânea do real. (KRAUSS, 2014, p.124).

A criação de tais espaçamentos e desconexões, dados nos recortes e enquadramentos, possibilita os procedimentos definidos nos conceitos de *mise en abyme* e aliteração visual²², na criação de efeitos de repetição e reverberação.

Esses recursos trazem a possibilidade de se abrir quadros dentro da própria representação, em um efeito cascata de representação dentro de representação. A construção da representação *en abyme* é a possibilidade de criação de novas representações e conexões com outros significados que não estão dentro do campo original da fotografia, em um movimento de justaposição de referentes.

E, nesse sentido, podemos falar de um conceito de montagem da representação para criação de um conceito complexo, uma imagem construída.

Tenho a intenção de demonstrar que a justaposição, desta vez, não conduz à confusão, e sim a um esclarecimento, ao tipo exato de síntese dialética dos contrários que Breton havia estabelecido como projeto

22. Rosalind Krauss fala sobre aliteração visual ao comentar sobre o trabalho de Florence Henri, “Auto-retrato”, de 1928; falando sobre a intervenção do quadro, dada a importância do enquadramento, ao trazer linhas de força na fotografia e reforçar um conceito. “O sentimento de que o quadro intervém no conteúdo pelo nível de estrutura é reforçado pela consonância morfológica - o que poderíamos chamar de aliteração visual - que aparece entre a forma do quadro e a forma de imagem: a interseção das linhas formadas pelas fendas e dobras do corpo fotografado imita o aspecto cruciforme do quadro. O objeto de profanação nunca poderia ter sido mostrado mais concorde.” (KRAUSS, 2014, p.108)

estrutura . a questão da fotografia surrealista



Brassai
Couple d'amoureux dans un petit café,
quartier Italie, 1932.
The MET Museum - Nova Yorque

23. Em seu texto *Os noctâmbulos*, Krauss utiliza as fotografias de Brassai em cafés e casas de baile como exemplos de representações em *abyme*. As fotografias analisadas no texto são: Casal de namorados em um pequeno café de Paris, 1932; A rapariga no bilhar, c. 1932; O armário espelhado, 1932 e Grupo alegre em um baile popular, 1932.

24. Conforme colocado por DUBOIS, 1994; DURAND, 1999; KRAUSS, 2014 e FABRIS, 2013.

para o surrealismo. Pois o que faço questão de afirmar é que o conceito de escrita foi descrito nesta obra através da própria estrutura do procedimento de fabricação da imagem, quer dizer através da técnica da montagem. (KRAUSS, 2014, p.116)

A *mise en abyme* nos mostra que a fotografia é uma representação não só de um espaço, mas de espacialidades imbricadas entre si, o que fica evidente em representações de Brassai em que utiliza o espelho como elemento compositor de uma multiplicidade de campos internos e externos à própria representação²³. A virtualidade dos corpos colocados nas fotografias nos lembra que a imagem é um recorte da realidade material, conforme colocado pelo enquadramento que inclui elementos que não estão nesse próprio recorte – através do campo expandido do espelho –, em uma duplicação do que é o real e em sua relativização.

Abrimos, dessa maneira, uma miríade de possibilidades na representação fotográfica que, por ser traço – índice – de um fragmento da realidade espacial e temporal²⁴, coloca a natureza neste espaço de representação e apresenta a natureza-enquanto-signo (KRAUSS, 2014, p.124). O recorte da natureza enquanto signo se dá pelo enquadramento da realidade, colocando elementos internos e retirando elementos de onde a representação é tomada e desconectada, nesse sentido, temos o espaçamento necessário para, a partir da lógica surrealista, mostrar a desconexão também do significado e significante, criando o seu efeito surreal (BATE, 2009).

A imagem fotográfica assim “espaçada” é destituída de uma das mais poderosas ilusões da fotografia dentre as muitas existentes. Ela é despojada do sentimento de presença. [...] São esses espaçamentos que nos fazem entender muito bem - como haviam percebido Heartfield, Tretiakov, Brecht e Aragon - que não olhamos a realidade, mas um modo contaminado pela interpretação e pela significação, ou seja,

uma realidade dilatada pelos vazios e os brancos que constituem as condições formais anteriores à existência do signo. (KRAUSS, 2014, p.118 e 119)

Nessa ação de fragmentação, o surrealismo, através da fotografia, questiona o estatuto da realidade enquanto verdade absoluta.

Levando em consideração a fotografia enquanto índice de uma realidade latente – a necessidade da existência do referente dentro de um espaço e tempo – e o ganho de indicialidade na ressignificação de signos vazios, podemos colocar que, na fotografia dentro do campo surrealista, temos a **indicialidade de um índice**.

O signo ganha indicialidade quando remete a novos significados a partir do mesmo significante – a poesia escrita há dez anos que se repete no caminhar pela cidade, de Breton (KRAUSS, 2014) –, ou seja, o signo, nesse caso, se caracteriza índice pelo modo que relaciona significante e significado em um eixo causal / temporal / espacial.

Um exercício de indicialização do índice, só possível em um índice que se encontra vazio – o sincategorema.

A representação dentro do campo surrealista reforça a indicialidade em sequência e a ressignificação do referente. O mesmo ocorre no tensionamento entre linguagens, como em relações entre texto e imagem fotográfica, que muitas vezes não seguem uma ordem direta, no intuito de ilustração do escrito, mas tensionam palavra e visualidade de modo a influir nos significados concomitantemente.

A fotografia enquanto testemunho do real em conflito com o escrito e trazendo para uma realidade que em si é questionada enquanto redescoberta, por meio de analogias e significações. Nesse contexto, a fotografia direta, banal, é instrumento de arte e significação em contato com as camadas de ressignificação de sua repre-

estrutura . a questão da fotografia surrealista

sentação e, portanto, é signo surrealista.

Enquanto referente, o espaço construído tem importância para a ligação temporal, pois permite que o sujeito atribua sentido na constelação entre espaços reais e acontecimentos dentro do campo associativo das relações analógicas. O sujeito toma posição de “campo de associação que pode lhes fornecer sentido” (KRAUSS, 2014, p.149).

O processo significativo é importante na qualidade da imagem fotográfica como elemento que insere sugestões e permite ligações analógicas, a imagem fotográfica atua “como um dispositivo”, eliminando a sua utilização descritiva e permitindo o cruzamento complexo da representação e suas evocações, em que “a contradição deixa de ser vista como tal” (FABRIS, 2013, p.08).

É o espaço construído da cidade moderna que vemos em vários exemplos. As fotografias do movimento, o urbano enquanto espaço do *flanêur*, os espaços de sociabilidade que misturam a vida privada com a pública, os elementos encontrados nesse espaço urbano, os objetos utilizados pelo homem moderno, todos esses elementos trabalhando em conjunto para a formação da imagem surrealista de espaço, o mundo da beleza convulsiva.



Brassai
La rue Quincampoix, 1933
The MET Museum - Nova York

automatismo visual

Observamos também a aproximação dada entre automatismo e fotografia, demonstrada por Fabris (2013). Segundo a autora, essa proximidade entre automatismo psíquico e visual poderia ser entendida primeiramente com a predileção ao processo de escrita pela luz em material fotossensível, inerente ao material fotográfico e, portanto, a escrita indicial do real em uma representação.

Dentro do movimento, segundo Fabris (2013), a primeira associação entre fotografia e automatismo, feita pelos surrealistas, data de 1921 e encontra-se no catálogo da primeira exposição de Max Ernst, escrito por Breton:

a invenção da fotografia desfechou um golpe mortal contra os velhos modos de expressão tanto na pintura quanto na poesia, na qual a escrita automática, que apareceu no final do século XIX, é uma verdadeira fotografia do pensamento²⁵. (BRETON, 1949 apud. FABRIS, 2013, p.23)

Ao comentar sobre o Manifesto do Surrealismo de Breton, destaca:

[...] o estado passivo ou receptivo do poeta, que se entrega à linguagem sem tentar orientá-la, teria correspondência com o papel fotossensível; o ditado interior, que o obriga a transcrever ‘depressa, sem assunto preconcebido’, teria um equivalente na formação autônoma da imagem. (FABRIS, 2013, p.24)

Como em um estado vazio e automático de recepção e transposição da lingua-

25. Texto escrito por André Breton em 1921, do catálogo da primeira exposição parisiense de Max Ernst.

estrutura . automatismo visual

gem, o artista utiliza do material fotográfico como um elemento qualificado na exploração dos signos indiciais. A fotografia pode ser assumida como uma resposta à pintura, quando necessária, assim como ocorre na utilização da escrita automática em decorrência do que é considerado “literário”.



Atget
Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève,
mai 1925
MoMA - Nova Yorque



Atget
Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève,
june 1925
MoMA - Nova Yorque

Atividade que perturba as regras da literatura, entendida como resultado de uma elaboração e de um trabalho voluntários, a escrita automática, ao revelar a existência latente de outro texto, inverte as relações entre “literário” e “não literário”. Se o “não literário” revela ser bem mais rico em possibilidades do que o “literário”, a mesma equação pode ser estabelecida na comparação entre pintura e fotografia, cabendo à primeira o papel normativo desempenhado pela literatura e à segunda o papel transgressor atribuído à escrita automática. (FABRIS, 2013, p.26-27)

Em sua gênese, a fotografia apresenta a mecanização da formação da imagem. Paralelos podem ser colocados entre a impressão fotossensível e a escrita automática; esses paralelos têm sua conclusão em questões pragmáticas do fazer fotográfico, a formação da imagem através do traço luminoso e a qualidade visualmente mimética de uma representação do espaço sem a manipulação do homem são significativas no conceito de automatismo através do conceito surrealista, mas não engloba todo o assunto de forma totalizante.

Esse processo engloba a ideia de fixação de uma mensagem através de um espaço vazio. A escrita de uma mensagem de forma livre e automática e, nesse sentido, com a importância da consciência e de um significado a priori relativizados. O que se busca é “um sentido imprevisto, surpreendente, no qual o espírito escrevente não se reconhece imediatamente” (DUROZOI, LECHERBONNIER, 2004, in: FABRIS, 2013, p.25), e, portanto, nessa busca, a mecanização e o menor grau de con-

trole da feitura, dessa representação por parte do homem, ganha sua importância estética.

A fotografia, dotada de suas características técnicas, proporciona, portanto, um bom instrumento para a obtenção da mensagem automática; trabalhando no terreno mimético da representação, nos fala do campo da banalidade e das representações que não apresentam intencionalidades pré-concebidas. É nesse campo que “A espontaneidade do automatismo faz surgir o inconsciente, torna presente o sentimento oceânico” (KRAUSS, 2014, p.112) ²⁶.

É tal representação que encontramos na obra *Nadja*, de Breton, de 1928. As fotografias que acompanham o texto mostram uma banalidade no olhar acompanhadas de uma visível defasagem com o escrito e transformam-se, através destas características, em representações dotadas de significados outros; evocando sentimentos colocados pelo poeta, transformando o próprio texto e deixando lacunas para preenchimento com experiências próprias dos leitores. Nesse cenário, a imagem fotográfica transforma, de forma direta, o mundo visível em signo e pode ser transmutada de significações diante do seu contexto.

A busca pelo testemunho do real, presente em *Nadja*, traz a conexão com o mundo material na construção da imagem surrealista. Desse modo, temos a possibilidade de conceber a *Beleza convulsiva* através de uma visão corriqueira do cotidiano e buscar, em tal espaço, os signos transmutáveis que invocam, através do inconsciente, das analogias e das metáforas, o *Maravilhoso*.

O maravilhoso não é uma imagem que brota da consciência, tampouco um objeto que existe no mundo objetivo. É fruto da passagem do sujeito, o qual se entrega ao acaso para poder descobrir a realidade a partir de um ponto de contato que é igualmente o ponto de partida. (FABRIS, 2013, p.98)

26 O sentimento oceânico (conceito Freudiano), segundo Krauss, seria o “território infantil do prazer libidinal que ainda não foi reprimido pela civilização e suas frustrações.” (KRAUSS, 2014, p.112), portanto exprime uma liberdade de um território que não se atém às convenções sociais e, de certa maneira, as tensiona.

estrutura . automatismo visual

As noções de *Beleza convulsiva* e de *Maravilhoso* só podem ser compreendidas quando consideramos a “realidade enquanto representação”, ou, a “realidade constituída em signo”, segundo Krauss (2014).

Do momento que se tem a intenção de apreender os traços gerais da estética do surrealismo, pode-se dizer que o conceito de “Beleza convulsiva” é seu centro: esta estética traduz uma percepção da realidade transformada em representação. (KRAUSS, 2014, p.122)

Essa transformação é obtida pela fotografia, em grande parte, através do enquadramento, que recorta o que será o signo e o que se encontra fora dele, criando limites ao referencial.

O enquadramento é elemento constituinte da natureza do material fotográfico, é ele que nos dá a determinação de um campo fechado, mostra a escolha do artista em “exprimir um ponto de vista, uma impressão, um sentimento, uma ideia.” (FABRIS, 2013, p.33) e, assim, é uma ferramenta que nos mostra um olhar delimitado de um certo referente.

Na fotografia dentro do campo surrealista, o enquadramento nos dá a fração da realidade que nos compete para a criação do signo vazio, à espera do referencial externo e completude de sua significação; ele, portanto, nos mostra a fragmentação e descontinuidade do mundo percebido, com a possibilidade de recomposição em uma lógica não natural, signica e, nesse sentido, não correspondente a uma representação diretamente relacionada à mimese.

Segundo Krauss (2014), é de importância significativa compreender que, através do recorte pelo quadro, temos uma “fração de realidade que foi eliminada e a fração que está incluída” (p. 124), o que faria a transformação do mundo natural em signo e a percepção do controle do fotógrafo ao que será fotografado, o que



Boiffard

“Nous nous faisons servir dehors par le marchand de vins...”, 1928 (fotografia que compõe o livro *Nadja*, de André Breton) Centre Pompidou - Paris

chama de “apreensão do sujeito fotográfico” (p. 106). Através desse recorte, temos o tratamento do mundo transformando em signo, que será confrontado com o psíquico.

Com o enquadramento, o fotógrafo busca uma nova configuração do que seriam os referentes, ou seja, novas visões do cotidiano, em que, segundo Fabris (2013), “o insignificante e o banal ganham um novo significado graças à percepção ampliada” (p.12), buscando o traço-testemunho dos corpos e objetos dentro do espaço-tempo.

Na gênese do material fotográfico, a possibilidade dessa transformação encontra sua “facilidade” tecnológica, dentro de uma perspectiva de escrita automática do mundo através da representação visual, tornando-a visível. Essa perspectiva é trazida por Krauss em seu texto *Fotografia e surrealismo* (2014), em que coloca:

[...] o que a máquina fotográfica enquadra e, portanto, torna visível é a escrita automática do mundo: a produção permanente, ininterrupta dos signos (KRAUSS, 2014, p.124)

Dentro desse contexto, podemos entender as fotografias de objetos banais, cotidianos, na perspectiva do *objet trouvé*²⁷, que pode estar contido na representação fotográfica do caminhar pelo espaço urbano, recortado e escolhido dentro da visão do fotógrafo e imbuído de uma nova perspectiva, mas não necessariamente de um ponto de vista não usual.

É por seu caráter documental que as fotografias de Atget interessam aos surrealistas, que detectam nelas um ponto de partida propício a interpretações subjetivas do mesmo modo que o *objet trouvé*. [...] Avesso à captação de “símbolos reveladores”, Atget comporta-se como



Brassaï
Le ruisseau qui serpente dans la rue vide,
1930-32
Centre Pompidou - Paris

27. Por *objet trouvé* entende-se o objeto encontrado, banal, que, retirado de sua usualidade, adquire qualidades estéticas divergentes.

estrutura . automatismo visual

um transeunte que vai configurando a imagem da cidade a partir de seus múltiplos aspectos. É justamente essa qualidade cotidiana que Breton demanda às representações de Paris, cidade que percorre “sem objetivo determinado”, pois não consegue discernir “um polo de atração, nem no espaço nem no tempo”. (FABRIS, 2013, p.49)

A realidade representada através da banalidade mostra a escolha dos surrealistas de, em oposição a uma busca por originalidade formal e complexa, optar por uma busca da tradução de uma experiência concreta do espaço. O caminhante pelo espaço.

Dentro das colocações de Fabris (2013, p.49) sobre o interesse dos surrealistas pelas fotografias de Atget, temos um ponto a ser destacado. O “cotidiano mais miúdo” é traduzido em fotografias por recortes como elemento significativo dentro de um leque de possibilidades banais, uma tradução de um “acordo secreto entre o homem e o mundo circundante”, observado pelos artistas e escolhido para a representação de mundo e criação de uma imagem²⁸.

O uso das fotografias diretas de objetos e espaços cotidianos, retirados de sua contextualização, trazem à tona uma percepção mais aguçada do espaço e de seus componentes. Aliado à figura do artista transeunte pela cidade, o encontro dos referentes e a escolha pelo recorte a ser retratado nos mostra uma intencionalidade e um despertar do olhar para esse espaço; concomitantemente, temos uma fração de realidade com maior grau de associabilidade analógica devido às suas características fragmentárias sobre o contexto urbano.

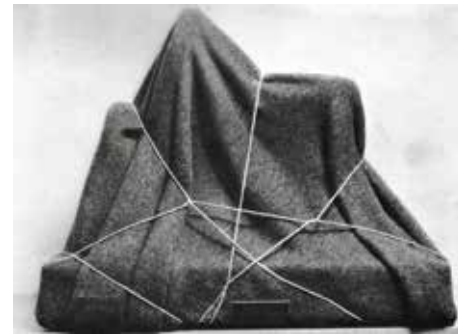
É através dessa associabilidade analógica, proporcionada pelo tratamento do signo, que é introduzida a ambivalência entre realidade material e realidade psíquica, tendo, assim, o tratamento surrealista do signo (BATE, 2009, p.53).

É por isso que uma característica do surrealismo é que, através de várias técnicas, transformam-se signos miméticos em signos surreais e enigmáticos. Os surrealistas exploraram as suposições de senso comum sobre os valores «realistas» da fotografia na própria produção do discurso surrealista.²⁹ (BATE, 2009, p.30, tradução própria)

Através do enquadramento, e na ação de transformação do mundo em signo, temos uma maneira de enigmatizar um referente banal relativizando seu contexto através do discurso e da proximidade com outros signos, uma maneira de interromper um discurso racional da imagem do espaço, seja referencial, seja urbano ou mesmo de um objeto. A disposição, enquadramento e ligação com referentes externos “direciona o leitor a um significado particular da fotografia, fora de sua suposta significação mimética”³⁰ (BATE, 2009, p.35, tradução própria), deixando a interpretação da imagem fotográfica em constante dependência com os outros conteúdos ao seu redor, ou mesmo com os conteúdos externos.

29. texto original: “This is why it is a feature of surrealism that, through a number of techniques, it turned mimetic signs into enigmatic surreal ones. The surrealists exploited common-sense assumptions about the ‘realistic’ values of photography in the very production of surrealist discourse.”

30. texto original: “[...] directs the reader to a particular signified of the photograph, away from its assumed mimetic signification.”



Man Ray
l'Enigma di Isadore Ducasse, 1920
(fotografia publicada na primeira edição de
La Revolution Surrealiste)
National Gallery of Australia - Canberra

escrita

1.3

Assim como a fotografia, a escrita no surrealismo não pode ser vista através de um maneirismo estilístico; não é sem motivo que Willer (2008) ressalta a afirmação de Octavio Paz em *O Arco e a Lira* (1982), em que diz que “o surrealismo não é uma poesia, mas uma poética”, e continua, “é mais ainda, e, sobretudo, uma visão de mundo.” (p.281), mais do que uma questão de estilo, o surrealismo é visto pelos autores como uma postura frente à realidade.

Essa “visão de mundo” que indica o pertencimento ao surrealismo poderia dificultar a categorização dos seus artistas, – que apresentam estéticas diversas em suas produções – mas, contrariamente, mostra uma união enquanto compreensão e atitude frente ao mundo circundante.

Na escrita, essa tradução do enfrentamento com o mundo terá como instrumentos algumas importantes formas de tentativa de supressão da consciência, aflorando as falas do inconsciente, suas ligações analógicas e seu automatismo, através da escrita automática, com a livre associação e, de modo atuante, o espaço do acaso objetivo.

Essa visão do mundo abrange o modo como o surrealismo pensou a história da literatura; sua poética das correspondências, analogias e imagens; a visão do processo de criação, passando pela afirmação e discussão da escrita automática; a complexa relação entre poesia e vida, entre o simbólico e o real, incluindo a questão do acaso objetivo. (WILLER, apud. GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.281)

Enquanto conduta frente à realidade, a livre associação como instrumento na criação artística, no caso da escrita, permite que os signos proféticos se formem, baseados no pensamento analógico de conexão entre realidade material e psíquica.

Retoma-se a questão da indicialidade do meio, considerando, nesse sentido, que o acaso objetivo enquanto ferramenta de criação artística traz a escrita enquanto índice do encontro entre meios no campo das relações dêiticas do campo de representação.

Dentro dessa perspectiva, no surrealismo, a representação é o campo de expressão da relação do inconsciente, ou mesmo do artista, com o espaço urbano através do automatismo.

Breton parte dessa aproximação paranóica da realidade para pensar que a relação do homem com a realidade se funda na enunciação. Neste percurso, que reúne loucura e poesia, uma noção se impõe ao pensamento de Breton: a de automatismo. (SANTOS, 2002, p.232)

São essas associações que permitem a ligação do texto com questões externas à obra e, conseguinte, às conexões feitas com o espaço urbano. Obras de grande importância para o movimento surrealista, como *Nadja* (1928) e *L'amour Fou* (1937), de Breton, apresentam uma relação íntima com o espaço urbano e são importantes

estrutura . escrita

na compreensão da escrita e da imagem na expressão do artista em contato com o ambiente urbano através da deambulação.

Conforme indicado por Krauss (2014), tais relações são proporcionadas por meio das ligações dêiticas entre o escrito e as referências da cidade de Paris invocadas pelo autor, observando-se que essas ligações são complementadas pelo leitor através dos sincategoremas. Desse modo, é formada uma relação que transforma o significado desse espaço de acordo com as experiências do artista e do leitor.

Essa relação do livro é o que Jacques (2012) coloca como uma “perseguição do autor”, que, ao percorrer a cidade, a transforma.

O livro de Breton, *Nadja*, se articula a partir de um tipo de perseguição do autor, como no livro de Soupault, a uma bela desconhecida pelas ruas de Paris, como na ideia do detetive de Poe (1º capítulo) ou ainda como se Breton decidisse perseguir a passante que Baudelaire deixou passar e sumir na multidão, e assim, através dela, ele (re)descobrisse sua própria cidade, e ela, a passante, passa a se confundir com a experiência errática e com a própria cidade. (JACQUES, 2012, p.122-123)

31. *Nadja* (1928), assim como *Paranoia* (1963), é um livro em que texto e fotografia se afetam mutuamente.

32. Método de criação criado por Salvador Dali, o método paranoico-crítico foca em características de um objeto e trabalha com as diversas ligações que esse objeto pode realizar, à luz da “lógica” paranoica de pensamento, as relações são expostas de forma “desordenada” e sem compromisso com uma razão pré-determinada. Ver mais sobre em BRITO (2009).

Desse modo, podemos complementar que a cidade está contida na obra e se autorreferencia nas múltiplas conexões possíveis dentro do próprio texto, das suas ligações analógicas no hiato entre significados e significantes, das consequentes aberturas a novas relações e das relações internas, no caso da obra em questão, entre palavra escrita e fotografia³¹.

Essa cidade, que se faz presente no texto de forma visceral, também é indicada em *Paranoia*, de Piva e Duke Lee. Segundo Brito (2009), Roberto Piva trabalha com a palavra escrita a partir do espaço urbano e o transforma, utilizando o método paranoico-crítico³² de Dali. O poeta utiliza a livre associação para a escrita

partindo do referencial material da cidade de São Paulo.

A Cidade se transforma num texto. Uma cidade aberta, em todas as suas portas polissêmicas, e construída nos mais diversos estilos, pelas mais diversas mãos, e por esse motivo se oferece às mãos do poeta para viver dentro de uma nova perversão, de uma nova transgressão. (BRITO, 2009, p.83)

O que Piva traz em *Paranoia* é uma constante associação entre o material da cidade com o inconsciente, como colocado por Brito.

Em Roberto Piva, sobretudo na maioria dos poemas de *Paranóia*, esses exercícios de expansão imagética através de um olhar que funde consciente e inconsciente num plano concreto único são constantes. (BRITO, 2009, p.85)

Trabalha, portanto, com a livre associação baseada em uma cidade, que, portanto, deixa rastros de sua existência na poesia e transforma-se ininterruptamente em suas novas referenciações. A escrita, portanto, transforma-se em índice de um espaço em uma dada experiência tida pelo autor e redescoberta pelo leitor.

Sobre essa experiência da leitura, Brito ainda assume que:

Um leitor paulistano, em geral, será capaz de reconhecer passo por passo de seu cotidiano a cada verso: porque ele é feito do material que essa poesia expõe, arrancado às entranhas da cidade. Para o bem ou para o mal, um paulistano é feito de São Paulo. Versos singelos entretecidos

estrutura . escrita

aos mais horrendos. E, falando em beleza ou horror, esse efeito que Piva gera aqui não é alcançado ao mostrar o belo da Cidade, ou o triste e feio da Cidade – ele simplesmente revela a cidade na Cidade. Que seja com olhos de paranóico, então. (BRITO, 2009, p.83)

A poesia, que “revela a cidade na Cidade”, nos permite construir uma compreensão sensível sobre este espaço complexo e individualizado nas experiências dos seus habitantes, afinal, “um paulistano é feito de São Paulo”.

Essas ações estéticas frente ao espaço urbano permitem compreender a sua importância enquanto campo perceptivo. A cidade não é somente palco da narrativa, mas confunde-se com a escrita, que passa de uma posição explanatória para conter índices deste espaço ao qual o texto se refere, ou mesmo ao qual o texto deixa rastros de conexão futura. Ligações materiais para temporalidades distintas.

1.3.1

escrita automática

A escrita enquanto livre associação é buscada pelos surrealistas de diversas maneiras, com a procura às formas puras da representação em linguagem vinda da aproximação com as formas de delírio experienciadas pelo homem e os limites da realidade vivenciada e refletida pelo inconsciente. Consideramos, nesse sentido, a escrita automática enquanto forma de escrita que tenta desvincular sua forma racionalizante, em uma tentativa de destituir o crivo da palavra ao consciente.

Ao destacar-se a escrita automática, é essencial retomar a importância do automatismo verbal para o surrealismo. Segundo Corneau (2008), André Breton apresenta grande interesse nas frases formadas em estado de semissono, por mais “ilógicas, gratuitas e até absurdas que sejam” (p.800), trazidas pelo poeta como material bruto de criação. É a partir do interesse pela psiquiatria e pela psicanálise que Breton faz a descoberta do automatismo verbal para utilização na prática artística, conforme colocado pelo autor.

O certo é falarmos em descoberta e não em invenção. O automatismo verbal não é um “procedimento”, como serão a colagem ou a frotagem dos pintores surrealistas, mas o reconhecimento de um fenômeno existente e que, bem antes de Breton, psicólogos e psiquiatras haviam

estrutura . escrita automática

posto em evidência, por ocasião da elaboração de trabalhos aos quais os futuros surrealistas tiveram acesso. (CORNEAU, apud. GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.800)

Segundo Santos (2002), essa busca parte da experiência de Breton com o hospital psiquiátrico durante e após a guerra, quando se interna voluntariamente como médico³³; mas uma diferença estrutural do entendimento da atividade paranoica por Breton, do entendimento da psiquiatria contemporânea à sua experiência, é a consideração da paranoia e das atividades automáticas de associação como elemento de grande importância para a criação e para a transformação do pensar.

33. Segundo Santos (2002), enquanto estudante de medicina, Breton opta por prestar o serviço militar durante a guerra no hospital psiquiátrico, onde tem contato com os pacientes paranoicos e com a psicanálise de Freud. Após essa experiência, Breton se interna enquanto médico em um hospital psiquiátrico, onde irá observar atentamente os discursos dos loucos e da psiquiatria. A autora indica relações das experiências em automatismo de Breton e do grupo surrealista com as teorias de Janet, Régis, Freud, Myers, Flournoy, Lacan, entre outros.

É claro que, se Breton retém a ideia de uma atividade automática efetuada fora da consciência, ele não a considera de forma alguma como signo de fraqueza psíquica; ao contrário, ela seria signo de uma liberação do espírito necessária à criação poética. O automatismo tem valor positivo como mecanismo que permite escapar ao controle da consciência, o que não está longe da noção de processo primário em Freud. O surrealismo se distingue tanto das teses ocultistas, recusando a crença numa vida após a morte, quanto das teses científicas, nas quais o automatismo é signo de demência. (SANTOS, 2002, p.233)

O automatismo é, portanto, a representação do inconsciente através da linguagem buscada pelos surrealistas como forma de libertação da consciência, ou uma “separação entre a consciência de quem escreve e o que está sendo escrito” (WILLER apud. GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.713) antes e durante a escrita.

Apesar da ligação íntima do automatismo com o surrealismo, Willer reitera que o automatismo não é uma característica estrita ao movimento. Destacam-se aqui

dois momentos em que o autor aponta essa característica como universal à criação poética.

Willer (2008) aponta que a criação poética em si solicita essa desconexão entre a palavra escrita e sua fonte – o que Paz irá desenvolver sob o viés da inspiração em *O Arco e a Lira* (1982) –; o que caracteriza a escrita automática, e que a diferencia das outras escritas, é que essa situação de desconexão se encontra antes e durante a produção, além da desconexão como resultado.

Portanto, a escrita automática corresponde às situações em que palavras, imagens, sintagmas, são percebidos como entidades com existência objetiva, porém *antes*, no momento da criação, *durante* o processo, e não só depois do texto haver escrito. E o automatismo psíquico verbal dos surrealistas pode ser visto como caso particular de alterações de consciência associadas à criação. Iluminação, êxtase, visões, alucinações e revelações são seus correlatos. (WILLER apud. GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.713)

E reitera em 2016, em seu artigo “*Conversando sobre escrita criativa*”:

[...] Escrita automática não é um mundo à parte. Há qualquer coisa de universal, talvez inerente à própria experiência poética, naquilo que surrealistas denominaram escrita automática. (WILLER, 2016, p.76)

Na produção poética surrealista, busca-se a participação desse inconsciente através de diversas experiências produzidas pelo grupo. Segundo Santos (2002), a privação de sono e o estado em que o poeta se encontra “semicordado” é uma das alternativas para a obtenção do livre pensamento, e portanto, da livre escrita; ou-

estrutura . escrita automática

tras experiências com hipnotismo também foram citadas pela autora como alternativas testadas pelos poetas surrealistas de libertação do consciente e provocação de um estado alucinatório.

Essas experiências também são apontadas por Octávio Paz (2012), que as chama de “estados de relaxamento da consciência” (p.59), um estado que facilita a conca-tenação de palavras analogicamente e encontra uma proximidade entre pessoa e mundo.

Arrastados pelo rio de imagens, chegamos às margens do puro existir e adivinhamos um estado de unidade, de reunião final com o nosso ser e com o ser do mundo. (PAZ, 2012, p.59)

Essa provocação com a privação de sono ou o hipnotismo – ou, como diria Paz, estados de relaxamento da consciência –, porém, não são os únicos meios de escrita automática. Willer (2016) reitera que, para os surrealistas, “[...] visões e alucinações equivalem ao automatismo, e vice-versa. Ganham o estatuto de percepções reais, íntegras.” (p.78) e aponta, falando sobre sua produção poética, a importância da associação livre, dos deslocamentos e do intertexto como elementos de um automatismo na escrita.

Segundo o autor, a associação livre, deslocamentos e intertexto só são possíveis pela via do inconsciente, concordando com o indicado por Santos (2002), segundo a psicanálise.

Da associação livre é esperado o aparecimento de um pensamento que incide sem motivo. Freud utiliza o termo *Einfall* para nomear esta ideia incidente que cai, como nos sugere o verbo alemão *einfallen*. Segundo a regra da associação livre, o sujeito deveria estar pronto a falar destes

pensamentos, mesmo se eles estiverem totalmente fora do contexto. As ideias incidentes se distinguem das associações comuns justamente pelo seu caráter desconectado. (SANTOS, 2002, p.238)

O intertexto é o deslocamento de informações lidas passadas pela via do inconsciente, que intervém na criação artística e retém o conteúdo latente conhecido, trazendo à tona no momento da escrita. O mesmo pode ser observado na criação de imagens poéticas que apresentam ligações com outras imagens poéticas também conhecidas, porém não ativadas conscientemente.

É o que Willer indica quando exemplifica a ligação entre as suas dançarinas e as dançarinas de Ginsberg³⁴, da seguinte maneira: “As minhas dançarinas: ‘sobre um palco de cartolina azul sapateiam três dançarinas nuas / com suas botas vermelhas’. As dançarinas de Ginsberg: ‘Seis mulheres nuas dançando juntas num palco vermelho’.” (WILLER, 2016, p.78), as dançarinas nuas permanecem no palco, que, se em um momento era vermelho, agora são suas botas. A comparação entre as duas obras nos mostra que esse deslocamento através do intertexto é válido enquanto meio de escrita automática ativadas pelo inconsciente do autor, em um “diálogo poético”.

O deslocamento, por fim, apresenta de forma clara as ligações analógicas dessa criação poética, relacionadas, segundo Willer (2008), às sinestésias baudelairianas, com um modo de organização da realidade, onde as coisas e pessoas apresentam um mesmo grau de importância e onde suas conexões são feitas livremente. Nessas ligações, uma coisa não se parece com a outra, mas, sim, uma coisa é a outra. E as possibilidades do ser são tensionadas para seus limites através do leitor.

Conforme uma citação de Pierre Reverdy³⁵ sobre a criação da imagem poética trazida por Willer em seu texto *Surrealismo: poesia e poética*:

estrutura . escrita automática

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem distantes e justas, tanto mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá.³⁶ (WILLER apud. GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.290-291)

Compreende-se que a imagem descrita por Pierre Reverdy (1918) não busca uma nova realidade, mas provém das aproximações possibilitadas pela escrita poética. Do mesmo modo que Willer complementa com a citação de Breton do primeiro *Manifesto do Surrealismo*:

O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial dos dois condutores. (WILLER apud. GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p.290-291)

Através deste tensionamento e no seu enfrentamento, ou, nas palavras de André Breton, na ‘beleza da centelha’ – que é possível com o hiato entre significante e significado –, é criada a imagem surrealista na escrita.

34. Claudio Willer traduz a obra de Allen Ginsberg (1926-1997), poeta do movimento Beat norte-americano, e relata a influência da obra do poeta para a sua produção poética a partir do seu contato. O autor também é tradutor para o português de: Lautréamont, Kerouac e Artaud.

35. Poeta pertencente ao movimento surrealista no início do século XX.



anatomia

o suporte

2.1

A partir dos estudos de autores que abarcam o tema do fotolivro, veremos que a construção teórica atual sobre a questão “O que é um fotolivro?” não se encerra em uma definição clara. A conceituação e as necessárias ponderações acerca de um trabalho fotográfico no suporte do livro se configuram como um plano em disputa. A relação entre livro e fotografia não é nova, mas percebe-se uma lacuna teórica na discussão desse suporte. Conforme indica Silva (2018), “[...] não são muitos esforços realizados no sentido de discutir a relação entre livro e fotografia ou construir uma história deste formato no meio fotográfico, especialmente ao longo do século XX” (p.16). Para tanto, um conjunto de definições foi buscado para compreender qual o possível delineamento da questão do fotolivro e quais as questões mais relevantes a serem pautadas nesta discussão.

Na busca por uma definição e estudo da prática do fotolivro, Neves (2017) apresenta uma pesquisa sobre as terminologias associadas com a produção de livros ilustrados com fotografias. Para o autor, pensando em suprir as várias definições colocadas para o termo fotolivro, é escolhida a nomenclatura “photobookwork”, termo trazido por Alex Sweetman e que não usaremos na presente dissertação pela escolha da utilização do termo “fotolivro”, mas que apresenta uma definição adequada sobre como entende-se o fotolivro neste trabalho. Segundo Neves:

Termo cunhado por Alex Sweetman em meados da década de 1980 para descrever livros que são construídos sobre a inter-relação do discurso narrativo presente na imagem fotográfica única e sobreposição desses elementos para gerar uma sequência fotográfica indivisível em forma de livro.³⁷ (NEVES, 2017, p.38, tradução própria)

O autor indica que esse termo aponta trabalhos em que “a narrativa fotográfica é formada em um nível supra-segmentar que perpassa o livro todo”³⁸ (NEVES, 2017, p.40, tradução própria). Essa definição, portanto, mostra a importância da construção do trabalho atento à montagem do livro a fim de criar uma imagem específica traduzida pelo autor, com uma narrativa própria.

A série fotográfica enquanto dispositivo discursivo na construção de narrativas fotográficas é uma chave de entendimento da construção de um fotolivro. Esse é o fio condutor que inicia o texto de Alex Sweetman, publicado em 1985, “*Photobookworks: the Critical Realist Tradition*”.

Segundo o autor, o “photobookwork” “é uma função da interrelação entre dois fatores: o poder de uma fotografia única e o efeito do arranjo serial na forma do livro”³⁹ (SWEETMAN, 1985, p.187, tradução própria). Esse arranjo por si é um mundo próprio que se relaciona com o contexto em que está inserido, o que nos traz para a importância da construção desse mundo. Questões de linearidade e temporalidade são colocadas como inerentes ao suporte e conduzem para a formação da narrativa visual construída.

O fotolivro, portanto, é uma série de imagens - ou seja, uma malha firme, bem editada, organizada, em uma sequência linear apresentada em forma de livro. A linearidade é importante porque confere à imagem sua qualidade temporal. Eventos ocorrem, histórias se

37. Do original: “Term coined by Alex Sweetman in the mid-1980s to describe books that are constructed upon the inter-relationship of the narrative discourse present in the single photographic image and juxtaposition of those elements to generate an indivisible photographic sequence in book form.”

38. Do original: “the photographic narrative is formed at a suprasegmental level throughout the whole book”

39. Do original: “[Photobookworks] are a function of the inter-relation between two factors: the power of the single photograph and the effect of serial arrangements in book form.”

anatomia . o suporte

40. Do original: “The photobookwork, then, is a series of images – that is, a tightly knit, well-edited, organized group or set of images in a linear sequence presented in book form. Linearity is important because it gives the imagery its temporal quality. Events occur, stories unfold, things are shown and said; through the progression of the construct, we view the conditions of being in the world, the flow of time as experience.”

41. Do original: The reader might expect any essay on photobooks to mention *The Decisive Moment* and *The Europeans* by Cartier-Bresson, as well as books by Irving Penn, Richard Avedon, and Edward Steichen – surely the most sought after photobooks of the twentieth century – but these elegant presentations of photographs fall short of being bookworks. The art here is the single image, not the expressive action of the whole. And this is true of the bulk of photography books, monographs, and exhibition catalogues which remain merely collections – portfolios between covers.

desenrolam, coisas são mostradas e ditas; através da progressão da construção, vemos as condições de estar no mundo, o fluxo do tempo como experiência.⁴⁰ (SWEETMAN, 1985, p.187, tradução própria, grifo próprio)

Para Parr e Badger (2004), autores da trilogia de livros *The Photobook: a History*, o livro é inserido no debate como o suporte privilegiado da fotografia, devido à sua complexidade narrativa e às qualidades que apresenta na construção de uma narrativa.

Sobre a questão do livro como suporte privilegiado da fotografia, Alex Sweetman (1985) faz uma provocação.

O leitor deve esperar de qualquer ensaio sobre fotolivros que cite *The Decisive Moment* e *The Europeans*, de Cartier-Bresson, assim como livros de Irving Penn, Richard Avedon e Edward Steichen – certamente os fotolivros mais procurados do século XX – mas estas apresentações elegantes de fotografias estão aquém em serem fotolivros. A arte apresentada por eles é a imagem única, não a ação expressiva do todo. E essa é a verdade apresentada pela maior parte dos livros de fotografia, monografias e catálogos de exposição que continuam sendo meras coleções – portfolios entre capas.⁴¹ (SWEETMAN, 1985, p.201, tradução própria)

O processo de construção dos sentidos, e por conseguinte, de uma mensagem através do conjunto de imagens fotográficas, é o cerne da compreensão do fotolivro enquanto espaço de representação de uma dada realidade a partir da experiência do artista. Por essa razão que o livro se mostra o espaço privilegiado da produção

fotográfica.

A utilização do livro como base de exposição fotográfica acompanha o crescimento do mercado editorial. Livros com impressões fotográficas podem ser encontrados a partir do século XIX.

Os primeiros livros de fotografia publicados são citados, por exemplo, na publicação de Parr e Badger: como o livro inicial da trilogia *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843-53), de Anna Atkins – exemplares produzidos por cianotipia –, seguido do livro *The Pencil of Nature* (1844) de William Henry Fox.

A imagem fotográfica, neste primeiro momento apresentando grande dimensão didática, é tida como registro documental, situação perceptível em outros exemplares do mesmo período, e que sofrerá modificações substanciais a partir do século XX e durante o século XXI. Podemos citar outros importantes destaques na produção dos fotolivros, como *American Photographs* (1938) de Walter Evans, *The Americans* (1958) de Robert Frank e *Twentysix Gasoline Stations* (1963), de Ed Ruscha.

No conjunto de fotolivros selecionados em *The Photobook: a History* para compor a extensa coletânea de três volumes, é tomado o cuidado de não incluir obras de antologias ou monografias sobre determinados autores, o que indica a preocupação com a seleção de livros que contenham em si essa narrativa própria e concisa, porém, mesmo com esse cuidado, podemos observar que é abarcado um conjunto amplo de livros que apresentam características distintas entre si, principalmente no que concerne ao tipo de contato com o referente fotografado.

Um dos pontos citados por Silva (2018) para a popularização e aumento da utilização do suporte do fotolivro atualmente se deve ao processo de democratização dos aportes tecnológicos. A facilidade de impressão⁴² possibilita a produção de fotolivros em pequena escala e dialoga com as mudanças na produção fotográfica e no mercado editorial.⁴³

Inês Bonduki (2015) traz a definição desenvolvida na tese *Reading photobooks: Narrative montage and the construction of modern visual literacy* de Nelson (2007), indicando uma aproximação com a definição de Alex Sweetman: “*photobookwork*”, transcrita a seguir.

Fotolivros são publicações caracterizadas por uma minuciosa edição e sequenciamento de imagens fotográficas no sentido da construção de um argumento visual. Eles se caracterizam pela autoria de um fotógrafo ou editor de fotografia e não se referem a livros que apenas contêm fotografias ou um compêndio de fotografias que ilustram textos. Populares no aspecto político e produzidos ao mesmo tempo como documentação e objeto de arte, impressiona o fato de que os fotolivros tenham recebido atenção pública apenas nos últimos anos. (NELSON apud. BONDUKI, 2015, p.72)

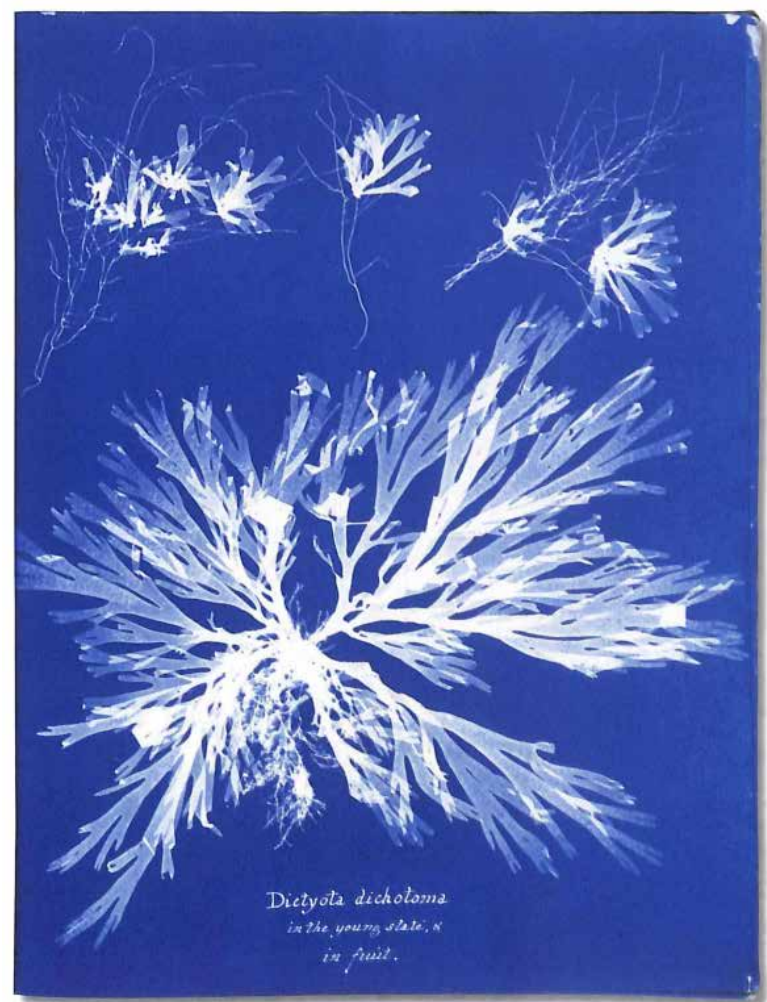
Inês Bonduki (2015) prossegue a discussão sobre a formação dos livros visuais a partir dos estudos do conceito de sequência de Natan Lyons e a construção do discurso visual. Para tanto, a autora traz considerações de diversos autores sobre o fotolivro e sua disputa de nomenclatura.

Para Lyons, segundo Bonduki (2015), na construção de uma estrutura visual é possível observar cinco níveis diferentes de estrutura associativa entre suas imagens, são elas: o contexto em que as imagens estão inseridas (seu suporte físico), a ordem das imagens nesse contexto, a justaposição das imagens (aqui pensando na análise de sequências imagéticas), os símbolos e suas modificações progressivas e as características físicas das imagens (cores, ritmo de composição, escala).

Consideraremos as três primeiras características em um primeiro momento, contexto, ordem e justaposição.

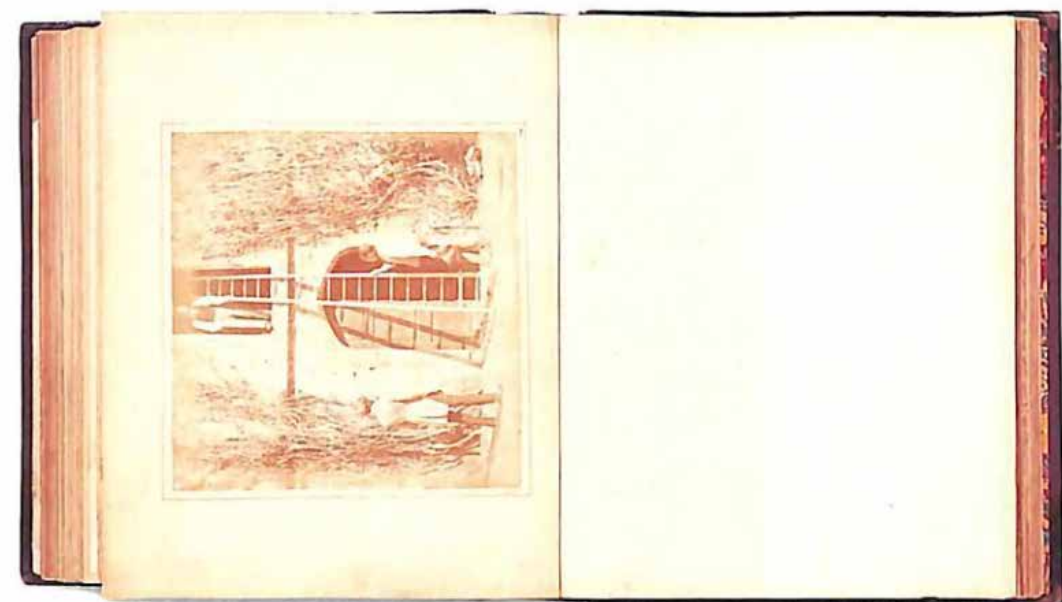
42. Compreende-se que ainda há um longo caminho para a impressão fotográfica ser amplamente acessível, mas já temos uma melhora significativa no acesso à impressão de fotolivros.

43. A discussão da produção contemporânea de fotolivros não será aprofundada na presente pesquisa, porém é importante frisar a crescente importância do suporte e da publicação independente para essa produção.



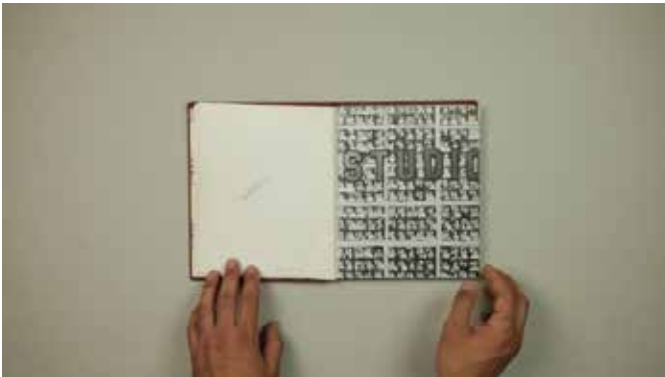
*Photographs of British Algae:
Cyanotype Impressions*
Anna Atkins, 1843-53
Fonte: PARR e BADGER, 2004, p.20-21

anatomia . o suporte

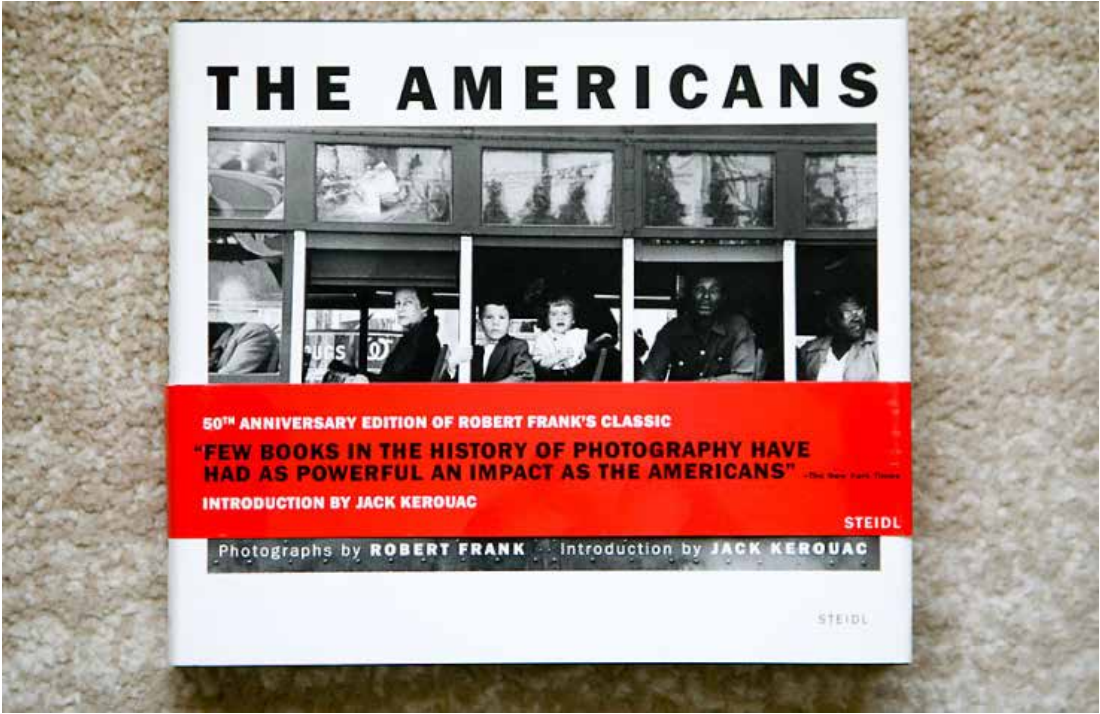


The Pencil of Nature
William Henry Fox , 1844
Fonte: PARR e BADGER, 2004, p.22

anatomia . o suporte

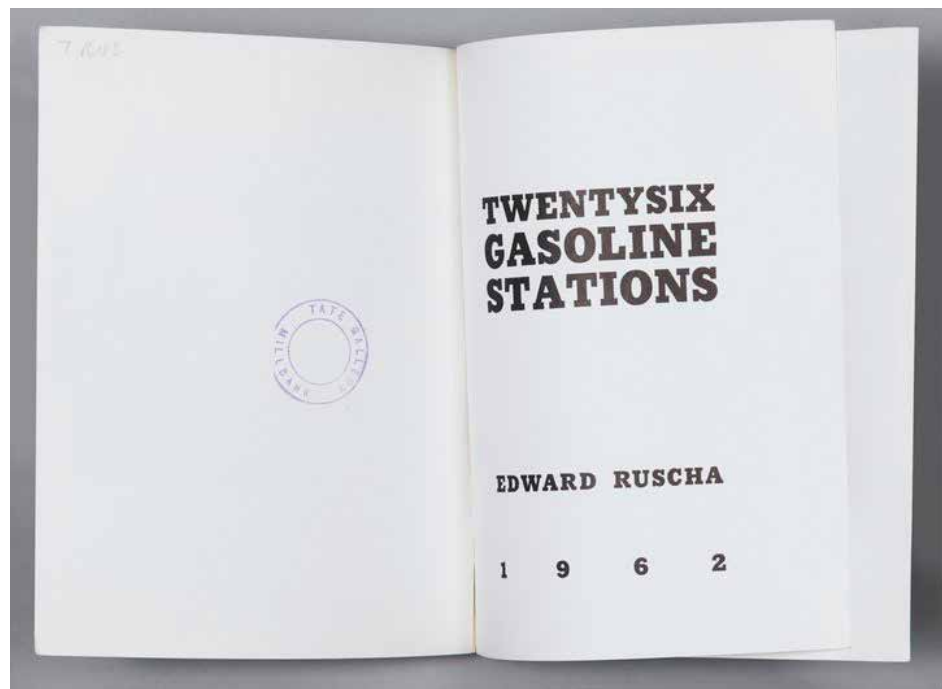
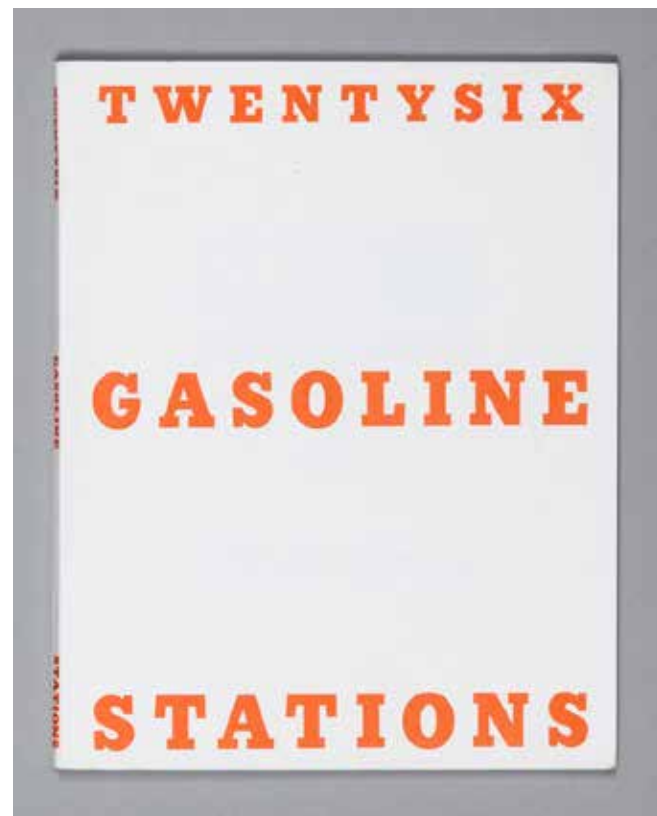


American Photographs
Walter Evans, 1938
Fonte: Vimeo buchlabor
<vimeo.com/286066633>

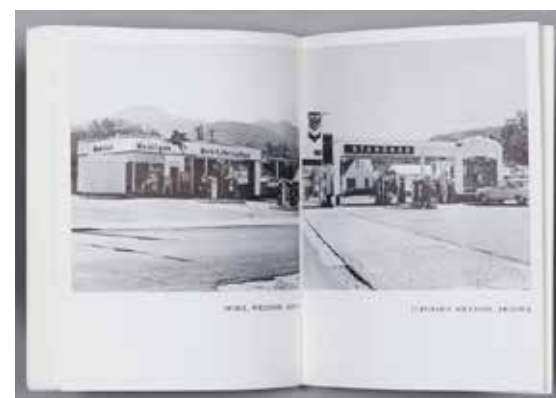
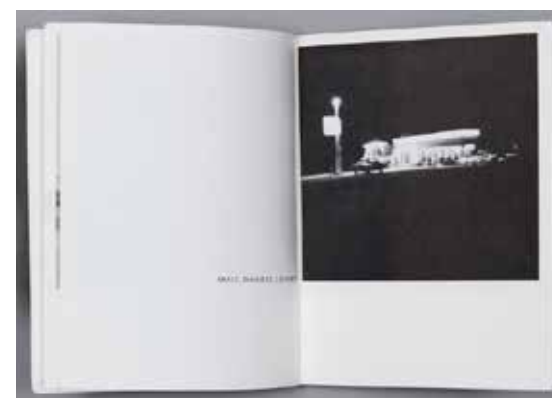
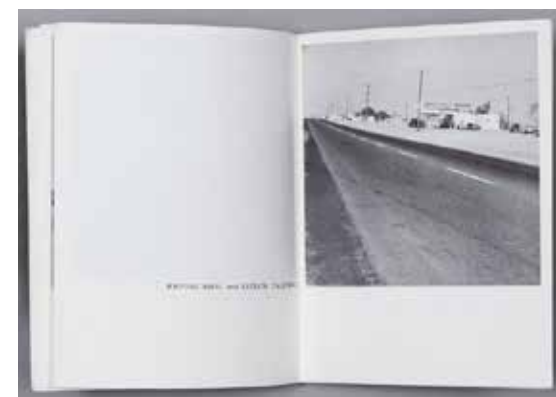
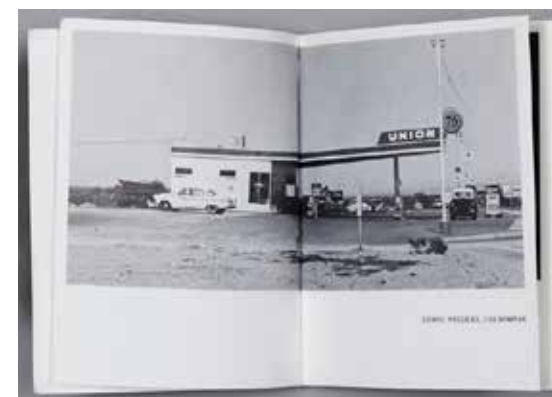
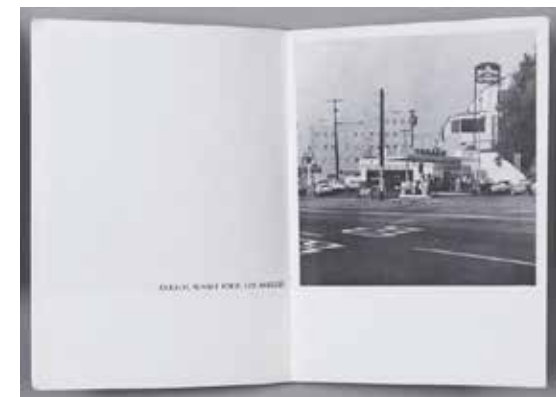
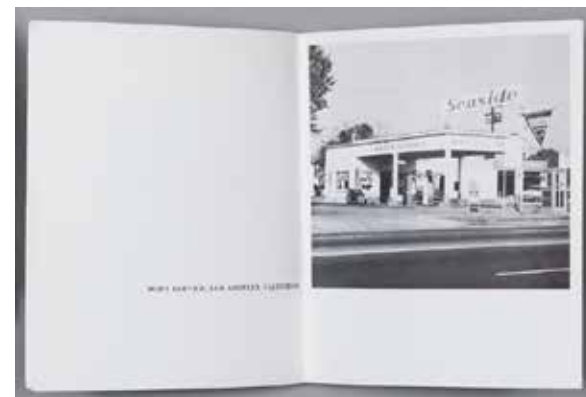


The Americans
 Robert Frank, 1958
 Fonte: Blog Photobook Journal
 <photobookjournal.com>





anatomia . o suporte



Twentysix Gasoline Stations
Edward Ruscha, 1963
Photo: © Tate, London [2020]

A primeira – contexto – diz respeito ao suporte físico em que as fotografias estão inseridas, seu universo, ou seja, o livro em si. A autora indica que, ao observar um fotolivro, só apreende-se por completo seu contexto ao finalizar a sua leitura, portanto, o suporte diz respeito ao livro como objeto completo, que se autorreferencia em sua finalização, “o invólucro que as contém, o objeto que é suporte mas que também é discurso” (BONDUKI, 2018, p.88).

A ordem, por sua vez, pode ser sequencial ou serial. Em uma ordem serial, a composição “há um único princípio que estrutura a relação espaço-temporal entre as imagens, uma lógica linear, uma progressão aritmética” (BONDUKI, 2018, p.96), diferentemente da sequência, que traz uma composição visual não linear, de modo a articular as imagens entre si e transformar progressivamente o seu significado.

A justaposição, terceira característica, diz respeito à relação entre as fotografias. Essa relação conflita com as significações internas de cada imagem fotográfica e complexifica os seus significados, trazendo novos entendimentos para o conjunto. Essa justaposição pode ser entre imagens que se encontram lado a lado, na forma de dípticos, mas também ocorre no decorrer do livro, em imagens que ocupam a mesma posição em alturas diferentes da leitura, ou com ligações analógicas nas ordens dos símbolos e/ou internas das imagens.

Essas três características apresentam uma importância considerável na estrutura de montagem do fotolivro e são essenciais para a composição do conjunto. Juntamente com os símbolos envolvidos, as imagens fotográficas e as suas características físicas – como cores, questões de composição, enquadramento, iluminação –, novamente vemos que, para o autor, o conjunto de imagens é mais relevante do que a imagem única na construção de um conceito.

A fim de compreender as diversas possibilidades de enunciação das características que conformam o fotolivro, vejamos denominações feitas por outros autores

anatomia . o suporte

(buscou-se a conceituação trazida por Alex Sweetman, citada pelos autores acima).

No primeiro livro da trilogia de *The Photobook: a history*, Parr e Badger (2004) trazem definições próprias e de outros autores, dispostas a seguir:

[...] É um livro de autoria de um fotógrafo ou de alguém editando e sequenciando o trabalho de um fotógrafo, ou mesmo de vários fotógrafos. Tem um caráter específico, distinto da impressão fotográfica, seja a impressão simplesmente “funcional” ou a impressão de “exibição” de belas-artes. No entanto, embora isso possa servir como uma definição básica, ela não é tão simples.⁴⁴ (PARR e BADGER, 2004, p.06, tradução própria)

E as definições cunhadas pelo crítico fotográfico alemão Ralph Prins e pelo fotógrafo, colecionador e autor de fotolivros John Gossage:

Um fotolivro é uma forma de arte autônoma, comparável com uma escultura, uma peça de teatro ou um filme. As fotografias perdem seu caráter como coisas “em si” e se tornam partes, traduzidas em uma tinta de impressão, de um evento dramático chamado livro.⁴⁵ (PRINS apud. PARR e BADGER, 2004, p.7, tradução própria)

[...]

Primeiramente deve conter um ótimo trabalho. Em segundo lugar, deve fazer esse trabalho funcionar como um mundo conciso dentro do próprio livro. Em terceiro lugar, deve ter um design que complemente o que foi tratado. E finalmente, deve lidar com conteúdo que sustente um interesse contínuo.⁴⁶ (GOSSAGE apud. PARR e BADGER, 2004, p.7, tradução própria)

44. Do original: “It is a book authored by a photographer or by someone editing and sequencing the work of a photographer, or even a number of photographers. It has a specific character, distinct from the photographic print, be it the simply functional ‘work’ print, or the fine-art ‘exhibition’ print. However, while this might serve as a basic definition, is not that simple.”

45. Do original: “A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs lose their own photographic character as things ‘in themselves’ and become parts, translated into a printing ink, of a dramatic event called a book.”

46. Do original: “Firstly, it should contain great work. Secondly, it should make that work function as a concise world within the book itself. Thirdly, it should have a design that complements what is being dealt with. And finally, it should deal with content that sustains an ongoing interest.”

E ainda sobre a definição de Prins, Parr e Badger apontam:

Na maioria das vezes, consideramos o fotolivro como um ‘evento’ específico, como Prins define, no qual um grupo de fotografias é reunido entre capas, cada imagem colocada de modo a ressonar com seus pares à medida que as páginas são viradas, tornando o significado coletivo mais importante que os significados individuais das imagens.⁴⁷ (PARR e BADGER, 2004, p.07, tradução própria)

A partir das tais definições, algumas pontuações são necessárias. Primeiro elas indicam que a definição não é uma tarefa simples, como é observável até o momento, também indicam a importância da edição dessas imagens, que ganha um caráter da criação de um universo encerrado na forma do livro; esse universo pode-se compreender como a criação de uma imagem daquilo que se quer informar. Ou seja, a importância da criação de um “mundo conciso” onde o entendimento, opinião ou perspectiva do autor seja trabalhada formando uma imagem daquilo que se quer passar enquanto imagem complexa.

Uma ressalva a ser levantada é quanto à importância dada por Gossage na indicação de que o fotolivro deve conter, em primeiro plano, um “ótimo trabalho”. Com essa colocação, o autor de certo modo restringe a importância da montagem e da narrativa em detrimento de imagens significativas por si, indo em contraponto com as colocações dos outros autores ao indicarem que, dentro do fotolivro, as fotografias apresentam menos importância individualmente e mais importância na qualidade do conjunto narrativo.

Ao apresentarem essas definições, Parr e Badger (2004) defendem a importância de se atentar em como o posicionamento do autor de um fotolivro pauta a constituição do produto final. Entendendo a importância e complexidade da mon-

47. Do original: For the most part, we have considered the photobook as a specific ‘event’, as Prins terms it, in which a group of photographs is brought together between covers, each image placed so as to resonate with its fellows as the pages are turned, making the collective meaning more important than the images’ individual meanings.

tagem de um fotolivro, os autores compreendem o autor enquanto *auteur*, ou seja, o autor do livro considerado como o diretor autônomo, que cria a obra com seu senso artístico próprio.

Ainda segundo Parr e Badger (2004-2014), o fotolivro carrega em sua concepção uma forte carga política, não necessariamente no sentido ideológico, mas pelo potencial que revela ao refletir uma visão de mundo do artista construída a partir do conjunto de fotografias. Essa potencialidade da reflexão de uma visão de mundo, e por conseguinte a formação de uma imagem complexa da experiência tida pelo autor, é importante ao estudarmos o *fotolivro* como meio para a constituição de discursos sobre o espaço urbano.

Nesse sentido, o conjunto fotográfico organizado no suporte do livro apresenta a potencialidade de revelar o mundo e, a partir de uma narrativa, apontar questionamentos e contextualizações com este ambiente experienciado.

Compreende-se que a forma do livro, sua materialidade, editoração, montagem e, por conseguinte, a narrativa construída nessas ações, são essenciais para a delimitação de um fotolivro.

Posicionamento similar pode ser observado por Fernández em *Fotolivros latino-americanos*, sobre a importância da organização do conjunto de fotografias:

[...] é imprescindível que sejam livros nos quais um autor tenha organizado um conjunto de fotografias com uma continuidade de imagens, com o objetivo de produzir um trabalho visualmente legível. Devem ser textos em imagens capazes de conter as leituras abertas que caracterizam os textos em palavras. (FERNÁNDEZ, 2011, p. 14)

O fotolivro, portanto, é um livro que apresenta uma operação linguística na

ordem do visível, apresenta relações internas entre imagens criando uma ordem de sistema de significação, e essas relações são preponderantes e transformam a compreensão das fotografias em sua singularidade. Compreende-se a imagem enquanto construção de uma ideia complexa.

Em um fotolivro, as relações entre imagens podem ser sistemáticas ou sugestivas de um sistema. Podem ser literais, poéticas, públicas, pessoais, concretas, obscuras ou transparentes. Não tenho dúvidas de que os tipos de relações formadas pela junção de fotografias díspares em um arranjo singular e complexo em forma de livro, ou como em qualquer outra arte baseada no tempo, é uma das mais distintas funções e características do meio fotográfico. Espacialmente, as relações de imagem para imagem em uma página são importantes pois o posicionamento dos elementos em um suporte é potencialmente uma operação linguística onde a posição se transforma em significante. O aspecto complementar da temporalidade é ainda de maior importância com relação ao fenômeno do fotolivro e o desenvolvimento histórico da visão.⁴⁸ (SWEETMAN, 1985, p.202, tradução própria)

A construção de um fotolivro, assim como sua leitura, são processos complexos de construção de significado. A junção das questões imagéticas, as significações internas da ordem do referente, sua disposição dentro do enquadramento fotográfico e as simbologias que carregam esses referentes de cada fotografia entram em confronto com as outras fotografias dentro de uma ordem estabelecida pelo editor do livro.

Essas relações internas entre imagens fotográficas alinham as definições trazidas pelos autores e colocam a questão da montagem como preponderante na construção de uma imagem complexa passada pelo fotolivro.

48. Do original: In a photobookwork, the relations between images may be either systematic or suggestive of system. They may be literal, poetic, public, personal, concrete, obscure or transparent. I have no doubt that the types of relations formed by linking disparate photographs into a singular and complex array in book form, or as any other time-based art, is one of the most distinctive functions and features of the photographic medium. Spatially, the relations of image to image on a page is important because the positioning of the elements within a display is potentially a linguistic operation in which position becomes a signifier. The complementary aspect of temporality is of even greater importance in relation to the phenomenon of the photobookwork and the historical development of vision.

Todas as relações dadas pelo meio fotolivro nos transportam para a comprovação da importância da editoração em detrimento da imagem única, e da importância da montagem no processo de composição de uma mensagem que quer ser transmitida. Um recorte espacial e temporal de uma dada realidade experienciada feito a partir da narrativa visual construída através da concatenação de imagens em um processo de montagem feito pelo *auteur*.

2.2

A justaposição entre as imagens em um fotolivro para a criação de conceitos a leituras entre as fotografias contidas nas publicações é uma problemática enfrentada pelos pesquisadores da área. Uma das possíveis aproximações teóricas, aproximação escolhida para a análise da construção dos fotolivros pela pesquisa, é pela via da montagem pela abordagem cinematográfica. Dobal (2011), no artigo *Paranoia: um delírio entre a poesia, a fotografia e o cinema*, publicado na revista *Studium* nº32, apresenta aproximações do fotolivro Paranoia com a lógica da montagem, levando em consideração as questões colocadas por Eisenstein em seu conjunto teórico.⁴⁹

Essa via de aproximação é vista no texto de Sweetman (1985), ainda que de forma discreta, com a importância dada na leitura das fotografias de forma contínua dentro de um contexto, e não de forma isolada. Dessa forma observa-se a importância dada à aproximação de representações em diversos níveis possíveis, dada pela sua aproximação física na dupla de páginas, no mesmo posicionamento dentro do seu contexto, ou mesmo em aproximações que marcam ritmo à leitura do livro.

a montagem

49. “Uma das estratégias nesse livro que aproximam a sua edição da montagem cinematográfica é a utilização de recursos para reunir imagens e palavras, unidades distintas que devem se juntar para anunciar determinados temas e assim alinhavá-las em uma só sequência – lembremos que Eisenstein referiu-se à montagem como um recurso comum em outras áreas que não apenas o cinema.” (DOBAL, 2011, p.83)

anatomia . a montagem

50. Do original: [...] particular when pictures are joined on a page or paired across facing pages, or when one picture follows another, as in a film, we do not, and indeed cannot forget the picture we have just looked at. This type of visual comparison is a basic technique in the wave of visual invention that swept through the publications of the 1920s.

51. Problemática indicada anteriormente nesta dissertação.

[...] particularmente quando as imagens são unidas em uma página ou aproximadas em páginas opostas, ou quando uma imagem segue a outra, como em um filme, nós nunca, e, na verdade, não somos capazes de esquecer a imagem que acabamos de ver. Esse tipo de comparação visual é uma técnica básica na onda de invenção visual que varreu as publicações da década de 1920.⁵⁰ (SWEETMAN, 1985, p.189, tradução própria)

No estudo dessa montagem dos livros e, portanto, da sequenciação das fotografias dentro de um suporte, cabe destacar, portanto, a importância das teorias visuais baseadas da década de 1920, citadas por Sweetman e contemporâneas às teorias da montagem cinematográfica soviética. Essa importância aponta uma relação entre design visual, montagem e a produção dos fotolivros desde a sua base histórica, entendendo uma influência do cinema nas artes visuais e vice-versa.

Mais recentemente, na construção teórica sobre o fotolivro, temos uma consideração de Company (2014) – também sinalizada na dissertação de Felipe Abreu e Silva, defendida em 2018 – em que é indicada a dificuldade teórica de delineamento do termo e das questões técnicas de produção de fotolivros⁵¹. No artigo publicado na revista *The Photobook Review* #007, o autor aponta a dificuldade no estudo da articulação entre imagens fotográficas e explicita a importância da montagem soviética para um estudo da composição dos fotolivros, entendendo que o campo do fotolivro carece de um estudo próprio.

Como articulamos as formas infinitamente variadas pelas quais uma imagem afeta outra e outra? Na década de 1920, cineastas e teóricos de cinema elaboraram teorias sofisticadas e até revolucionárias de edição cinematográfica. Pense na situação soviética, com a intensidade das ideias de Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Dada a expansão da imprensa popular e os experimentos extraordinários

com a forma do livro na mesma época, era de se esperar um discurso igualmente sofisticado sobre a editoração de fotografias. Mas além de debates pequenos sobre fotomontagem e colagem, não houve realmente nada.^{52 53} (CAMPANY, 2014, s/p)

Se por um lado há a carência de uma ciência e métodos de análise próprios para o estudo da afetação entre imagens fotográficas do contexto de um fotolivro, por outro, temos uma teoria da montagem escrita de forma a abranger as necessidades de análise das composições entre imagens, e, portanto, para a análise das narrativas supra-segmentares compostas nos fotolivros. A teoria da montagem de Eisenstein abrange as questões cinematográficas, mas não se restringe a esse suporte. No livro “O sentido do filme”, Eisenstein (2002) fala da montagem como atividade que não se encerra na produção cinematográfica, mas que pode ser entendida como instrumento-chave na produção artística. Sua utilização enquanto elemento edificador do contexto ultrapassa os limites do audiovisual se levarmos em consideração a montagem como instrumento de construção de um conceito a ser representado dentro de uma visão não linear⁵⁴ de representação; a montagem, através do processo de justaposição de planos, é ferramenta que dá o estímulo criativo ao espectador ao perpassar o caminho traçado pelo artista na criação artística, propondo uma sequência de representações a fim de transmitir um significado

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. (EISENSTEIN, Ed. 2002, p.21)

Para construir esse processo da montagem como criação, faz-se necessária a conceituação do que se intitula imagem em comparação com o que se intitula representação; segundo Eisenstein (2002), a representação diferencia-se da imagem

52. Artigo disponível no blog aperture.org (<https://aperture.org/blog/whats-name-david-campany/>), originalmente publicado na revista The Photobook Review, #007, Fall 2014.

53. Do original: How do we articulate the endlessly varied ways in which one image affects another, and another? In the 1920s, filmmakers and film theorists worked up sophisticated, even revolutionary, theories of cinematic editing. Think of the Soviet situation, with the intensity of the ideas of Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, and Dziga Vertov. Given the expansion of the popular press and the extraordinary experiments with the book form around that time, one might have expected an equally sophisticated discourse around the editing of photographs. But beyond pockets of debate about photomontage and collage, there really wasn't any.

54. Por visão não linear considera-se a ideia de espaço acústico não centralizado na prevalência de simultaneidades e similaridades icônicas em contraponto com o que seria uma visão linear baseada na visualidade. O espaço acústico não linear, diferentemente do espaço visual linear, traz possibilidades de obtenção de informações provindas de diversas camadas estéticas e não se baseia em uma sucessão sequencial de informações. Ver McLuhan, 2005 e Eisenstein, 1990.

anatomia . a montagem

por essa não configurar um conceito completo, já a imagem de algo, por sua vez, se conforma pelo conjunto de representações dispostas com a intenção de formular um dado conceito.

Seguindo a mesma linha conceitual, a montagem, conforme irá dizer Kuleshov (1974) em seu texto *The Principles of Montage*⁵⁵, confere enorme importância na construção semântica de uma expressão. O cineasta, conhecido pela sua experiência semântica de montagem (efeito Kuleshov), mostra como o contexto inserido pela montagem pode alterar a visão do espectador de uma mesma representação. Alterando somente o plano central de uma sequência, obteve-se interpretações diferenciadas sobre as mesmas representações colocadas nos extremos. No exercício em questão, a interpretação de que o ator está com fome ou feliz é intercambiável na medida em que se altera uma das unidades de representação da imagem total.

O cineasta demonstra, nessa experiência, que as representações utilizadas para a criação de uma imagem, assim como a ordem em que estão dispostas, são essenciais para a criação de um conceito completo.

A busca de Eisenstein pela criação da imagem tem raízes no estudo da linguagem oriental a partir da formação dos ideogramas japoneses e a sua constituição analógica de pensamento. Conforme exemplificado por Eisenstein (1990) no texto *Fora de quadro*⁵⁶, os hieróglifos japoneses são “copulativos”, na junção de dois hieróglifos não se obtém a sua soma, mas um conceito, o ideograma.

Segundo o autor, na construção de significado a partir da combinação de hieróglifos, não se observa a constituição arbitrária da linguística ocidental, mas, sim, a junção analógica desses símbolos abstratos. É importante atentar na ligação de similitude que os primeiros símbolos (ou hieróglifos) apresentam com seus referentes, ligação essa que apresenta mutações com o amadurecimento da linguagem escrita.

Ismail Xavier (1994) irá discorrer sobre a busca de Eisenstein pelo conceito de síntese abstrata: “[...] Eisenstein quer encontrar o ‘terceiro elemento’ – síntese abstrata, conceito – que resulta da sobreposição de duas figuras dadas aos sentidos” (XAVIER, 1994, p.365) e mostra a reformulação das ideias de Eisenstein no sentido de compreender que a junção de duas ou mais representações não traria um terceiro elemento de entendimento, mas, sim, traz o que é chamado de “Imagem-Conceito”, ou o elemento n+1.

[...] A forma como Eisenstein lê os ideogramas não está isenta de polêmica e, mais tarde no texto “Montagem 1938”, Eisenstein vai reformular a ideia já sem referência à escrita chinesa, apoiando-se mais diretamente em sua experiência de cineasta: a produção de sentido se dá como resultado de uma coleção de representações (ou figuras) que, na acumulação, formam a Imagem-Conceito. Não se trata mais da postulação do “terceiro elemento” conceitual a partir do conflito de duas representações sensíveis; agora se trata de uma série de n figuras que produzem o elemento n + 1: o conceito. (XAVIER, 1994, p.365-366)

A relação dialética entre as representações traz a construção de significados a partir do conflito entre si. A sobreposição de sentidos que gera conceito traz, então, para a montagem, a potência de formulação de imagens por meio da junção de elementos díspares.

Também, sobre a construção dessa Imagem-Conceito, Eisenstein escreve sobre o processo de criação:

[...] Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem e algumas representações parciais básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentidos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador. (EISENSTEIN, 2002, p.28)

A partir da construção de uma imagem, o artista, independentemente do suporte a ser utilizado, traça uma intencionalidade e um conceito para o contexto apresentado, e a construção dessa imagem ganha níveis de complexidade ao ser visitada pelo espectador que atribui, guiado pelas premissas colocadas pelo artista, suas experiências sociais nessa interpretação.

A função do artista é dada pela manipulação das representações a fim de construir a ideia de determinada condição; a essa representação construída a partir de uma lógica processual e contextualizada é dado o nome de imagem. A imagem de algo é, portanto, um conjunto de representações que conferem um significado complexo sobre o que está sendo transmitido.

Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social –, cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador. (EISENSTEIN, 2002, p.29)

A importância da montagem para a construção de uma visão particular de uma experiência vivida do artista que entra em confronto com a realidade do espectador também é pautada por Kuleshov (1974), que complementa sobre a questão da visão de mundo e sua importância no processo de montagem daquele que dispõe do material para a construção da peça artística: “[...]torna-se claro que a montagem (a essência de toda arte) está indissociavelmente ligada à visão de mundo da pessoa que tem o material à sua disposição.”⁵⁷ (1974, p.185, tradução própria)

O processo de depuração, organização, portanto, criação de uma narrativa através de imagens construídas, além de ser entendido como um processo inerente da criação artística, se insere muito claramente no que o fotolivro representa como produção.

Essa aproximação conceitual é verificada quando, no estudo dos textos de Eisenstein (1982, 1983, 1990, 2002), vemos as premissas da montagem intelectual como instrumento na formação de um conceito, assim como, na montagem vertical, com as interlocuções e simultaneidades entre palavra escrita, sua ritmicidade e imagem visual.

Anteriormente ao mergulho nas composições diferenciadas de montagem, uma premissa deve ser levantada, a premissa de que “cada elemento sequencial é percebido não *em seguida*, mas *em cima* do outro” (EISENSTEIN, 1990, p.52). Assim como é levantado por Sweetman (1985) quando fala que não podemos esquecer as fotografias que acabamos de ver, e a sequência de representações, portanto, é componente da montagem de uma significação complexa.

Em *Métodos de montagem*⁵⁸, Eisenstein especifica os seguintes métodos de montagem conhecidos: 1.Montagem Métrica; 2.Montagem Rítmica; 3.Montagem Tonal; 4.Montagem Atonal; 5.Montagem Intelectual. Essa classificação em tipos de montagem distintos por questões técnicas e semânticas para a construção da Imagem-conceito está baseada na compreensão da montagem enquanto composição dos conflitos dialéticos entre planos (representações).

57. Do original: [...] it becomes clear that montage (the essence of all art) is inextricably tied to the world-view of the person who has the material at his disposal.

58. O texto *Métodos de Montagem* foi escrito em 1929 e publicado em 1930 na revista inglesa *Close Up*; é publicada no livro *A forma do Filme*, cuja edição utilizada nesta dissertação é de 1990.

gem-conceito está baseada na compreensão da montagem enquanto composição dos conflitos dialéticos entre planos (representações).

A sequenciação proposta não é acidental, mostra uma clara linha de raciocínio que complexifica a técnica utilizada. A montagem métrica leva em consideração o comprimento absoluto dos fragmentos, pode ser mais simples ou complexa, o que dificulta gradativamente a visualização do comprimento adotado, ela é indispensável e pode auxiliar na composição da montagem rítmica. A montagem rítmica nasce no conflito entre o comprimento absoluto do fragmento e a sua movimentação interna, considera-se o comprimento intra e extra quadro, partindo da composição do movimento interno para o externo; partindo dos princípios tonais de composição rítmica, obtém-se a montagem tonal. A montagem tonal é o ponto em que todas as sensações do quadro são levadas em consideração, “o movimento é percebido num sentido mais amplo” (EISENSTEIN, 1990, p.79), em que ele é entendido pelo “tom” geral do quadro, percebe-se a preocupação com a luz e sombra do quadro, assim como com sua composição geométrica de enquadramento. Em uma quebra com as composições harmoniosas até então apresentadas, a montagem atonal traça “atonalidades” que quebram com a sequência tonal, seu tom dominante. As quatro categorias iniciais traçam, segundo o autor, métodos de construção da montagem, trabalham em regras de composição entre fragmentos do produto final.

A última categoria levantada, a montagem intelectual, não diz respeito a questões técnicas de construção, mas, sim, a questões intelectuais de construção do conceito. Lembrando que a construção de uma imagem-conceito é a associação de representações dentro de uma dada ordem e ritmo, a montagem intelectual levanta símbolos e significações para a construção de um significado complexo a ser desenvolvido, visando obter uma imagem. Segundo o autor:

A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas. (EISENSTEIN, 1990, p.83)

É tendo como base o conceito de montagem intelectual que as questões levantadas da recepção da obra artística e da construção de uma imagem complexa do espaço vivido são alinhavadas.

Nesse sentido, pode-se traçar uma concomitância entre a experiência do artista, que, trabalhada na forma artística, transmite um conceito para o espectador, conceito este que é direcionado com base na experiência inicial, mas que não é fechado em si, sendo atravessado pelas experiências individuais de cada espectador de acordo com sua vivência. A montagem intelectual leva em consideração o processo de construção do conceito na comparação e justaposição de representações afins e/ou conflitantes.

Segundo Eisenstein (1982), em seu texto *Perspectives*, do livro *Film Essays and a Lecture*, o entendimento da forma deve ser feito a partir do conceito de *obraz*, palavra em russo para “forma”. O conceito de *obraz* é interessante, pois relaciona conteúdo e forma de acordo com o seu contexto, entende-se a forma como atravessamento sensorial, considerando o objeto em contato com ambiente em que se insere; é colocada pelo autor a importância da percepção para a construção do ambiente de conceituação. O conteúdo de uma ideia só se completa, então, a partir da consideração de seu ambiente e das relações perceptivas do espectador com a obra.

As definições trazidas pelo autor complementam a criação da imagem-conceito a partir dos processos de percepção e contribuem significativamente para o estudo do contexto do fotolivro.

anatomia . a montagem

59 do original: the process of perception is to increase the number of conditioned stimulants, conducive to the operative reflex reaction of the given subject.

[...]o processo de percepção é aumentar o número de estímulos condicionados, condutores à reação de reflexo operativo do sujeito em questão. ⁵⁹(EISENSTEIN, 1982, p.40)

Leituras analógicas de caráter não linear são a característica colocada por Eisenstein (1982) na composição de uma linguagem das imagens, linguagem esta que é a principal construtora dos fotolivros.

Nesse momento pode-se fazer duas aproximações da teoria da montagem exposta e a questão do fotolivro, assim como com a especificidade trazida pelo objeto de estudo.

O exercício de composição proposto pela teoria da montagem, assim como o processo de decomposição analítica que pode ser pautado pelas questões levantadas, auxiliam na leitura dos fotolivros de modo a compreendermos a construção de imagens-conceito com a junção de elementos díspares a serviço de uma imagem complexa no processo de percepção e de comunicação de um significado com constante mutabilidade.

O exercício da construção de imagem-conceito apresenta o que é buscado na leitura de Paranoia, ou seja, uma imagem de São Paulo construída a partir da experiência dos artistas na ação de construção deste objeto. A composição colocada como elemento importante na conceituação do fotolivro aparece aqui como a ferramenta de construção dessa imagem-conceito particular.

Os paralelos icônicos que podem ser percebidos na leitura dos fotolivros aproximam-se, principalmente, da composição de montagem intelectual proposta pela teoria da montagem eisensteiniana, conforme se pode observar na leitura conjunta das suas propostas e da importância da justaposição de imagens ao longo da composição de um fotolivro, vista até o momento.

Além da importância da montagem enquanto elemento estruturador da construção do referido contexto, o fotolivro, outra característica da montagem proposta por Eisenstein é de singular importância para a leitura de Paranoia. A possibilidade de uma montagem analógica do pensamento, em que a narrativa pode descolar de uma linearidade dada, abre também a possibilidade de uma montagem dentro dos princípios da composição surrealista.

A montagem analógica do pensamento, diferente de uma construção linear do pensamento, abre a possibilidade da criação de hiatos dentro da construção da imagem-conceito, e, portanto, a comunicação pode ser feita a partir da construção sígnica do sincategorema. Essa construção é observada nas obras de literatura surrealista citadas, como na inserção de fotografias em *Nadja* (1928), de André Breton.

Paris de Nuit (1933), do fotógrafo Brassai, com texto de Paul Morand, é um exemplo de fotolivro surrealista que merece especial atenção nesta construção imagética. Com fotografias sobre a vida noturna de Paris, Brassai constrói a imagem da Paris dos noctâmbulos, as ruas vazias e enevoadas, as personagens que fazem parte dessa cidade experienciada por ele e a posição do fotógrafo enquanto *flâneur*, sem traçar uma narrativa linear e abrindo espaço para uma narrativa surrealista do espaço. É considerado um dos fotolivros mais influentes da história por Parr e Badger:

Ao invés de ver *Paris de Nuit* como um grande “poderia ter sido”, portanto, deve-se pensar nisso como um dos melhores e mais influentes álbuns fotográficos já produzidos. Ele demonstra que o flâneur urbano foi uma figura crucial na fotografia documental dos anos 30, talvez tão importante quanto o reformista social. O livro deu um passo definitivo em novos territórios, que seriam colonizados por nomes como Weegee, Bill Brandt e outros, e não menos importante

anatomia . a montagem

60. Do original: Instead of seeing Paris de nuit as a great ‘might have been’, therefore, one should think of it as amongst the best produced and influential photobooks ever. It demonstrates that the urban flâneur was a crucial figure in 1930s documentary photography, perhaps as important as the social reformer. The book took a definitive step into new territories, which would be colonized by the likes of Weegee, Bill Brandt and others, and not least by Brassai himself, when his ‘secret’ night work from Paris would eventually be widely published.

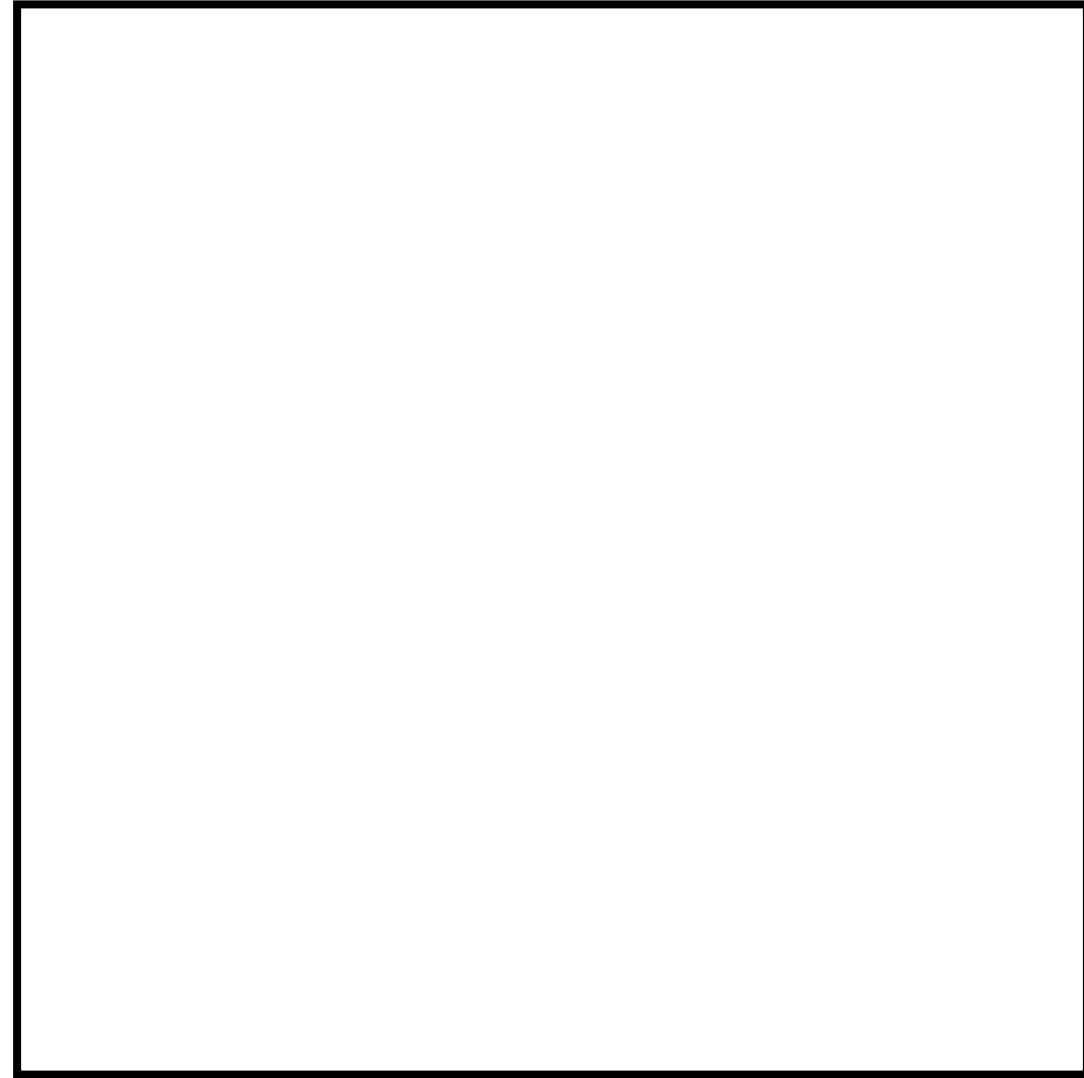
pelo próprio Brassai, quando seu ‘segredo’ trabalho noturno de Paris acabou sendo amplamente publicado.60 (PARR e BADGER, 2004, p.134)

Observa-se a utilização da imagem fotográfica como elemento de composição do livro sem traçar uma narrativa ilustrativa dos exemplares trazidos, mas abrindo a possibilidade de conexões exteriores e camadas de leitura. Essa composição pode ser feita a partir da montagem intelectual, aproximando elementos díspares na construção de um conceito, ao mesmo tempo que não encerra as possibilidades múltiplas de significação.

A abertura de uma construção ativa do espaço a partir da composição do fotolivro e a possibilidade de leitura do objeto a partir das técnicas da montagem corroboram com a ideia de uma narrativa “formada em um nível supra-segmentar”, conforme colocado por Neves (2017). Essa narrativa indicada é reconhecível na análise de Paranoia a partir de módulos significantes observáveis.



impressões



A partir do contato com o fotolivro *Paranoia* (1963) – em um primeiro momento pela fruição estética da leitura e seguida por revisitas informadas a partir da revisão bibliográfica acerca da fotografia, do significado e apropriação surrealista da produção fotográfica e literária, e da questão do fotolivro na sua condição de meio de construção de imagens complexas pela operação de montagem –, algumas estratégias de leitura foram traçadas para decompor o fotolivro e compreender sua estrutura semântica. Objetiva-se fazer a leitura da imagem do espaço urbano construída na duração da vivência das realidades materiais desse espaço pelos artistas. Essa estratégia de aproximação é de grande importância, dada a metodologia proposta na pesquisa, ou seja, cabe salientar que a aproximação com o objeto de pesquisa balizou a proposição do referencial teórico e, pelo confronto entre teoria e objeto, atestar a viabilidade das hipóteses acerca das construções de significado, conforme a metodologia adotada com as ações de **Abdução**, **Indução** e **Dedução** (FERRARA,1999).

Desse modo, podendo, a partir da observação atenta e análise informada da obra, sistematizar as inferências possíveis com o seguinte método de análise: A partir da produção de ideias provindas do contato com o fotolivro dentro de um repertório – **Abdução** –, testar hipóteses de leitura e interpretação do espaço ur-

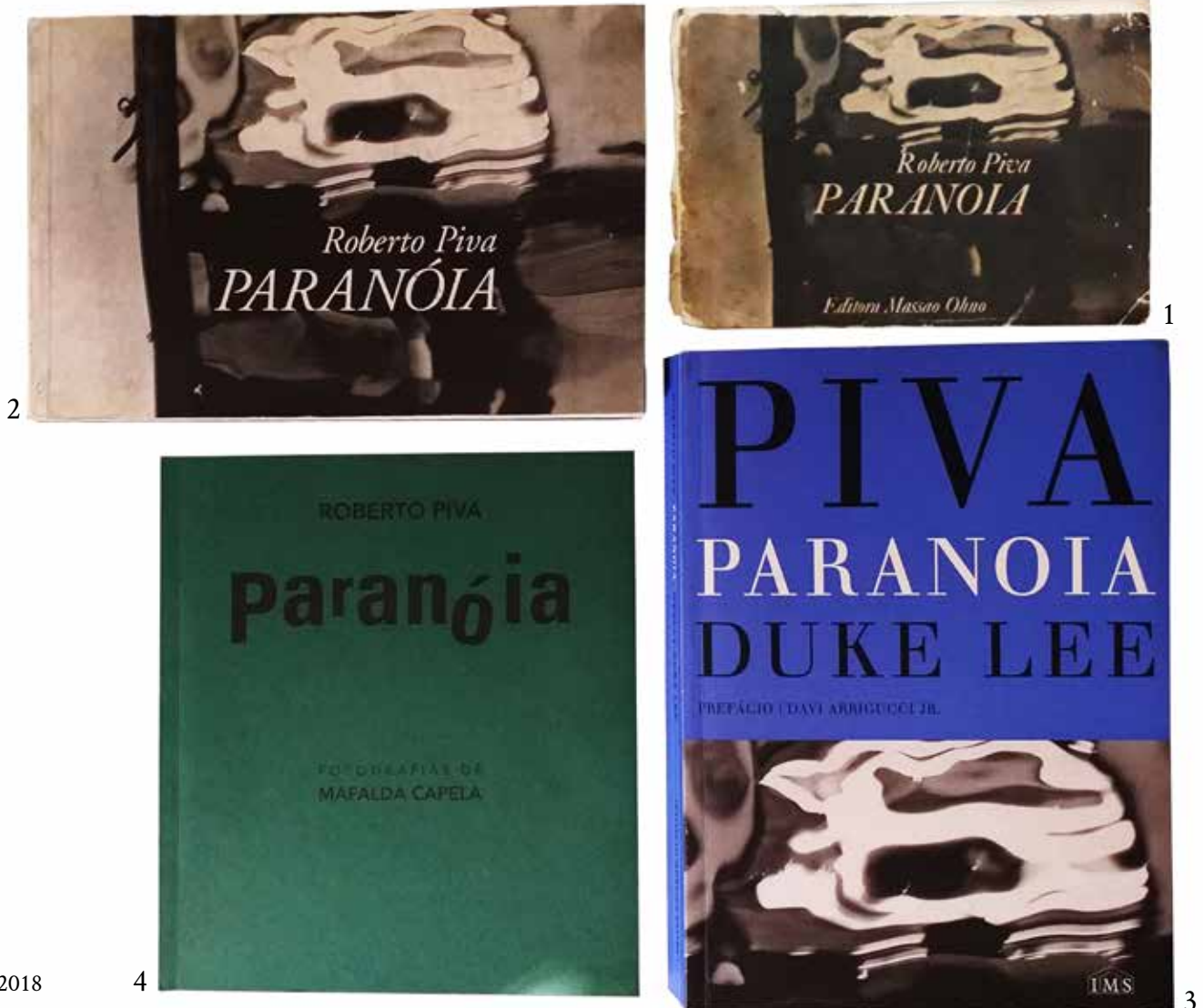
banco retratado – **Indução** – e produzir um debate teórico – **Dedução** – sobre a representação desse espaço urbano conceituado e refletido a partir do pensamento dos artistas. No exercício indutivo, há a comparação dos fenômenos indiciais caracterizados pela interpretação compositiva da obra em contato com a experiência do lugar vivido nas suas representações (fotográfica / poesia), seu arranjo no suporte fotolivro e suas congruências com os tópicos levantados na revisão bibliográfica, para a caracterização do debate realizado por meio da experiência do lugar historicamente localizado.

A pesquisadora teve contato com quatro das publicações já realizadas. Foram utilizadas nas atividades de pesquisa a publicação de 1963 (Editora Massao Ohno, São Paulo) – versão que a pesquisadora consultou em visita à biblioteca Roberto Piva, em 27 de setembro de 2018 – e a versão fac-símile de 2010 (IMS, São Paulo), que mantém as características originais de diagramação da publicação original, com tamanho aumentado⁶¹. As publicações de 2009 (IMS, São Paulo) e de 2018 (Alambique, Portugal) foram consultadas em seus textos complementares; sendo que a publicação de 2009 mantém as fotografias de Wesley Duke Lee, porém com outra diagramação e formato, e a publicação de 2018 tem fotografias da fotógrafa portuguesa Mafalda Capela e não obedece a diagramação ou formatos originais.

Paranoia (1963) é composto por um conjunto fotográfico de setenta e seis (76) fotografias e vinte (20) poemas, em uma diagramação em que a maioria das imagens aparece vinculada a um trecho de texto, formando pares de páginas, tendo como única exceção as páginas 48 e 49, que constituem um par de imagens fotográficas.

O fotolivro não apresenta uma narrativa linear sobre a qual o leitor possa se apoiar, seja na sequência das fotografias ou na lógica dos poemas. Na busca por flagrar módulos significantes possíveis, percorreu-se o seguinte caminho: imagem fotográfica – pares de páginas fotografia + poema – unidade significativa do poema

61. 1963: 10,5x16,1 cm; 2000: 15x23cm



1. Paranoia, 1ª Edição, 1963
2. Paranoia, 2ª Edição, 2000
3. Paranoia, 3ª Edição, 2009
4. Paranoia, Ed. Portuguesa, 2018

– a cidade no livro.

A leitura inicia-se, então, pelo contato com o referente fotográfico, seu enquadramento e a posterior comparação entre imagem fotográfica e trecho de texto complementar pensando na dupla de páginas visível no livro aberto – **o espaço das fotografias**. Após essa leitura individualizada das imagens, cria-se grupos interessados em compreender o ponto de vista do fotógrafo, a disposição destes pontos de vista dentro do contexto do fotolivro e a integração imagem fotográfica e unidades significativas das poesias – **olhar experiência**. Em uma análise final, busca-se compreender uma possível espacialidade do caminhar dos artistas pela cidade a partir da leitura dos poemas e a consequente intimidade ou não das fotografias com a menção do espaço urbano – **a cidade nas poesias**.

Com essas análises, pretende-se compreender a imagem de cidade experienciada pelos artistas por meio da fruição do leitor da obra artística, papel aqui constituído pelas ações de pesquisa da autora desta dissertação. Um movimento de desmonte do contexto (fotolivro) e sistematização em grupos aliado à leitura sensível da obra. No decorrer do texto que se segue, o leitor da dissertação observará a inserção de impressões da pesquisadora, lembrando que esta é mais uma camada de leitura possível da obra artística em contato com a inserção teórica da arquitetura e urbanismo, do estudo das artes e da experiência no contato com a obra artística.

o espaço das fotografias

3.1

Para a análise inicial das fotografias, foi tomado como referência o processo de figuração do referente, de flagrar a qualidade de representação do real a ser representada no recorte temporal e espacial do ato fotográfico.

Esse processo inicia-se com a observação atenta do conjunto de fotografias do fotolivro, compreendendo a imagem fotográfica como independente do texto que a acompanha. Pretende-se observar recorrências figurativas e referentes recorrentes nos enquadramentos escolhidos pelo fotógrafo.

Essa ação de leitura foi tomada ao perceber as suas repetições temáticas dentro do livro e a importância do referente dentro da fotografia surrealista – na sua contradição e ressignificação. A experiência do artista frente ao espaço urbano revela processos de valoração dos referenciais urbanos e traz consigo uma imagem do que “quer que se veja” nesse espaço. A constituição visual de suas percepções. O significado da mensagem possível no fotolivro passa, portanto, pela importância destes grupos referenciais adotados pelo fotógrafo, e também pela vivacidade que essa imagem de cidade ganha com tais escolhas.

Interessa, nesta leitura inicial, que as imagens fotográficas sejam tratadas individualmente para a observação de possíveis padrões e desvios no contexto total das

setenta e seis (76) fotografias do livro, portanto é realizada uma leitura cautelosa de todas as páginas do livro. Duas características principais foram elencadas para o contato inicial com a imagem fotográfica: o referente fotográfico, ou seja, aquilo que está sendo fotografado, objeto de atenção do fotógrafo; e o enquadramento desse referente dentro do quadro.

Baseados no enquadramento lançado sobre o referente, divide-se as imagens fotográficas em dois grandes eixos de significação:

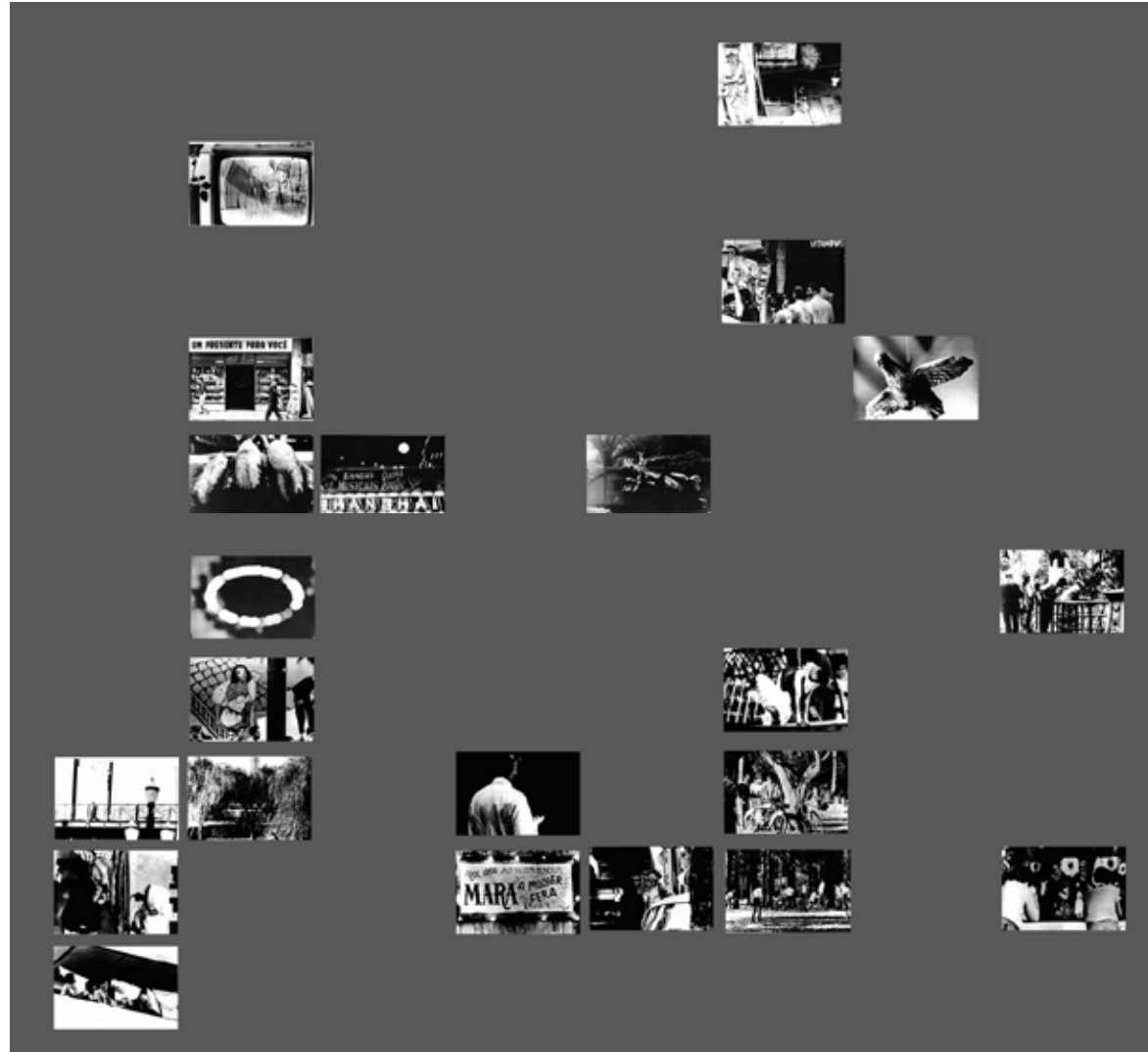
Eixo A, de **enquadramento totalizante**, em que o referente fotografado aparece por completo e/ou é apresentado preservando as suas noções de escala com o ambiente inserido.

Eixo B, **enquadramento fragmentário**, em que o referente fotografado **não** aparece por completo e/ou é apresentado **não** preservando as suas noções de escala com o ambiente inserido.

Na divisão dos dois eixos de significação a partir do enquadramento, já se observa uma recorrência maior de enquadramentos fragmentários, porém essa divisão não se mostra constante, sendo modificada diversas vezes pela pesquisadora em função do ponto de vista adotado, alterando, assim, o resultado dos enquadramentos.



Painel conjunto de fotografias de Paranoia
autoria própria, 2019



Eixo A - enquadramento totalizante
autoria própria, 2019



Eixo B - enquadramento fragmentário
autoria própria, 2019

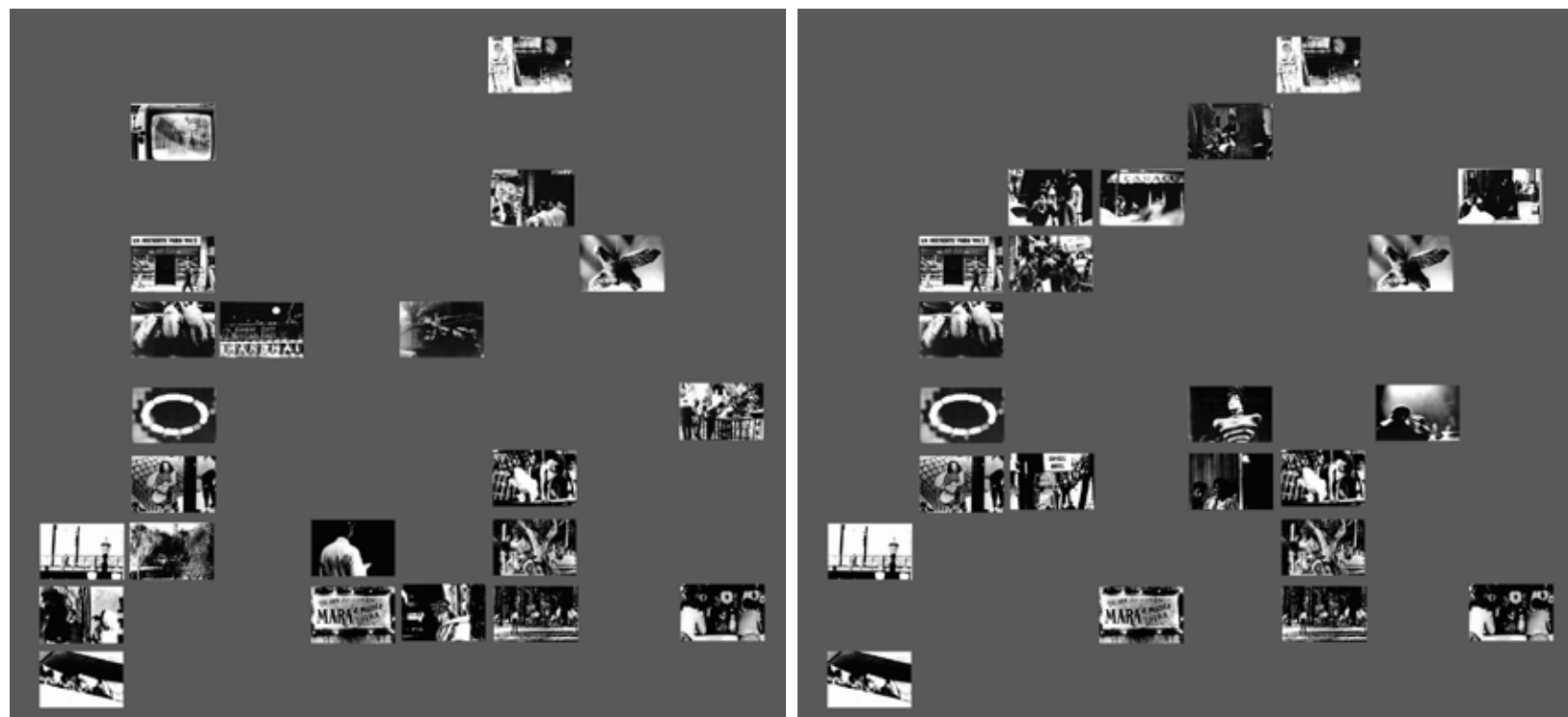
A fim de ilustrar essa mutabilidade, seguem duas possíveis divisões realizadas durante o período de leitura das imagens:

A proporção entre imagens totalizantes e fragmentárias continua a mesma, mas as imagens sofrem alteração de posicionamento⁶², conforme se pode observar. Essa aparente mutabilidade das imagens fotográficas e a impossibilidade de fechar um grupo específico de acordo com eixo de significação para elas remete à qualidade aberta do signo, já indicada na presente dissertação.

As questões qualitativas do sincategorema buscam exemplificar a natureza aberta dos signos e as camadas de significação que podem ser atribuídas. De acordo

62. Importante ressaltar que as duas divisões foram realizadas pela pesquisadora, separadamente, e com um intervalo de tempo de aproximadamente sessenta dias.

Eixo A - enquadramento totalizante
comparação entre duas classificações
autoria própria, 2019



impressões . o espaço das fotografias

com as relações dadas entre o signo fotográfico e o signo textual, além das relações atribuídas à vivência do leitor e à distribuição – dentro do contexto – dada pelos autores, a classificação e leitura das imagens se modificam constantemente.

Essa é uma característica importante para compreender o contexto do fotolivro e, mesmo indo contra a previsão de classificação posta no início do experimento, vai ao encontro da revisão teórica necessária para a leitura da obra, visto que a abertura do signo para a significação constante é importante na construção do signo surrealista, assim corroborando para sua verificação.

Eixo B - enquadramento fragmentário
comparação entre duas classificações
autoria própria, 2019



No contato com as imagens fotográficas, percebe-se que, se em um primeiro momento faz-se necessária a dissociação entre fotografia e texto para a classificação geral das imagens, o contato individualizado da composição dessas fotografias com o respectivo trecho de poema da página ao lado permite inferir sobre outras camadas possíveis de significação. Temos então a dupla fotografia + poesia para confrontar os referentes adotados e classificados, em contraposição com o seu trecho de poema, ampliando a possibilidade de referenciação externa e ligações analógicas da imagem visual com a escrita.

Nesse sentido, a sistematização dos referentes organizou-se em sete (7) grupos propostos a partir da observação do conjunto:

1. pessoas;
2. espaço da rua;
3. espaços públicos (parques, calçadas, praças, etc.);
4. vitrines;
5. luzes;
6. propaganda (cartazes, fachadas, etc.);
7. objetos cotidianos (estátuas, animais, produtos, etc.).

No que tange à análise dos referentes encontrados nas imagens fotográficas, algumas considerações devem ser traçadas previamente. Seguindo a metodologia, foi feito um primeiro contato com o conjunto de fotografias, em que as categorias foram elencadas de acordo com os elementos observados; após esse trabalho de síntese dos elementos, foram classificadas as imagens de acordo com os grupos criados. Desse modo, percebe-se que, mesmo alguns grupos aparecendo em um

63. Leva-se em consideração a ocorrência desses grupos no conjunto total de fotografias, desse modo, se consegue observar grupos mais numerosos e grupos menos numerosos no conjunto, porém todos os elementos são percebidos no primeiro contato.

primeiro contato, ou seja, a existência de referentes que se destacam no conjunto, alguns grupos foram muito pouco numerosos, entrando em contraponto com grupos muito numerosos⁶³.

O mapeamento das ocorrências dos grupos no conjunto de fotografias permite a seguinte organização: grupo 7 (referente a objetos cotidianos) – 41 ocorrências; grupo 1 (referente a pessoas) – 36 ocorrências; grupo 3 (referente a espaços públicos) – 21 ocorrências; grupo 6 (referente a propagandas) – 13 ocorrências; grupo 5 (referente a luzes) – 03 ocorrências; grupo 2 (referente ao espaço da rua) – 02 ocorrências; e grupo 4 (referente às vitrines) – 02 ocorrências.

Observa-se que, apesar de o livro se dirigir diretamente à cidade de São Paulo, o espaço da rua é um elemento que não aparece com destaque no fotolivro, tendo somente duas (2) aparições enquanto referente nas fotografias. As cenas se passam no espaço público, mas a rua em si não é um elemento importante para o fotógrafo ao retratar o espaço urbano. Ao passo que os **objetos cotidianos**, pertencentes à vida em sociedade, com quarenta e uma (41) aparições, as **pessoas** e grupos de pessoas, com trinta e seis (36) aparições, e os **espaços públicos**, com vinte e uma (21) aparições, são elencados como referentes importantes dessa imagem construída.

Ao pensar a escolha do fotógrafo por um enquadramento majoritariamente fragmentário e relacionar sua predileção com elementos do cotidiano da cidade, e não por uma predileção da cidade como grandes avenidas, ruas e elementos arquitetônicos – que nem aparecem no levantamento inicial de referentes –, percebe-se um posicionamento claro dos autores pela cidade do dia a dia, da questão cotidiana e não monumental.

Na leitura das fotografias em conjunto com seu fragmento poético, observa-se a aproximação destas ponderações, conforme os exemplos a seguir.



Visão 1961
as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo
invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma
flor de saliva
o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do pálido
maxilar ainda desesperadamente fechado sobre o seu mágico vazio
marchas nômades através da vida noturna fazendo desaparecer o perfume
das velas e dos violinos que brota dos túmulos sob as nuvens de
chuva
fagulha de lua partida precipitava nos becos frenéticos onde
cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro
da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis
a náusea circulava nas galerias entre borboletas adiposas e
lábios de menina febril colados na vitrina onde almas coloridas
tinham 10% de desconto enquanto costureiros arrancavam os ovários
dos manequins

Paranoia (páginas 06 e 07)
Fotografia de Wesley Duke Lee
Fragmento de “Visão 1961” de Roberto Piva
(PIVA, 2000, p.06-07)

Visão 1961

as mentes ficaram sonhando penduradas nos esqueletos de fósforo

Invocando as coxas do primeiro amor brilhando como uma
flor de saliva

o frio dos lábios verdes deixou uma marca azul-clara debaixo do pálido

maxilar ainda desesperadamente fechado sobre o seu mágico vazio

marchas nômades através da vida noturna fazendo desaparecer o perfume

das velas e dos violinos que brota dos túmulos sob as nuvens de
chuva

fagulha de lua partida precipitava nos becos frenéticos onde

cafetinas magras ajoelhadas no tapete tocando o trombone de vidro
da Loucura repartiam lascas de hóstias invisíveis

a náusea circulava nas galerias entre borboletas adiposas e

lábios de menina febril colados na vitrina onde almas coloridas

tinham 10% de desconto enquanto costureiros arrancavam os ovários
dos manequins

(PIVA, 2000, p. 07)

A primeira imagem do livro se caracteriza pelo enquadramento fragmentário (B), percebe-se o fragmento de pessoas (1) em movimento, poderiam ser dançarinos ou artistas circenses. O enquadramento dessas pessoas sem ter a atenção delas é um congelamento do espaço em um ponto de vista não usual do estar. A moça e o rapaz retratados estão com as cabeças na mesma altura da fotografia, porém os corpos aparecem perpendiculares em relação ao outro, o corpo fora de chão da dançarina está em suspenso, do mesmo modo que as mentes que sonham, penduradas. A primeira fotografia do livro é uma representação do suspenso, da suspensão corporal e do tempo, que congela um estado provisório de estar, são fagulhas do tempo, manchas da vida noturna no desfoque e na impossibilidade de completude visual da ação. A sensação de suspensão é recebida tanto pelo texto quanto pela imagem, e a ação do fotógrafo que escolhe a centralização das mãos e pernas da dançarina no eixo da fotografia cria significação para as “borboletas” citadas no texto. Seriam as asas da dançarina as mesmas asas das borboletas que nos abrem para uma viagem do livro? Uma fotografia que abre a leitura do livro para a suspensão das sensações e do estado de espírito, convite à viagem alucinatória do poeta e do fotógrafo.



no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos
em sua vida de Camomila nas vielas onde meninos dão o cu
e jogam malha e os papagaios morrem de Tédio nas cozinhas
engorduradas
a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com urtigas
sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o ferro e a borracha
verteram monstros inconcebíveis
ao sudoeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com
transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos
das Catedrais sem Deus

Paranoia (páginas 12 e 13)
Fotografia de Wesley Duke Lee
Fragmento de “Visão 1961” de Roberto Piva
(PIVA, 2000, p.12-13)

no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos

**em sua vida de Camomila nas vielas onde meninos dão o cu
e jogam malha e os papagaios morrem de Tédio nas cozinhas
engorduradas**

**a Bolsa de Valores e os Fonógrafos pintaram seus lábios com urtigas
sob o chapéu de prata do ditador Tacanho e o ferro e a borracha
verteram monstros inconcebíveis**

**ao sudoeste do teu sonho uma dúzia de anjos de pijama urinam com
transporte e em silêncio nos telefones nas portas nos capachos
das Catedrais sem Deus**

(PIVA, 2000, p. 13)

Uma fotografia de enquadramento totalizante (A), visto que se identifica um quintal de uma residência, com seus elementos integralmente dispostos na escolha do enquadramento. Enquanto referentes, estátua, vasos e plantas são classificados como objetos cotidianos (7). Uma fotografia que destaca as diferenças entre claro e escuro, em um jogo de luz dentro e fora, o espaço entre, porta de entrada ou saída, aberta a possibilidades. Mostra uma vida miúda que deixa rastros ao mesmo tempo que é ampla e calma, a “vida de Camomila”, em que há o “Tédio” da morosidade, mas também pode ser palco das mais diversas atividades, a amplitude das possibilidades de um espaço aguardando pelos acontecimentos. Signo das camadas múltiplas à espera do próximo significado.



os gramofones dançam no cais
o Espírito Puro vomita um aplauso antiaéreo
O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam
contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho
encontro com Lorca num hospital da Lapa
a Virgem assassinada num bordel
estaleiros com coqueluche espetando banderillas no meu Tabu
eu bebia chá com pervitin para que todos apertassem minha mão
elétrica
as nuvens coçavam os bigodes enquanto masturbavas colérico sobre o
cadáver ainda quente de tua filha menor
a lua tem violentas hemoptises no céu de nitrato
Deus suicidou-se com uma navalha espanhola
os braços caem
os olhos caem
os sexos caem
Jubileu da morte
ó rosas ó arcanjos ó loucura apoderando-se do luto azul suspenso na minha
voz

Paranoia (páginas 80 e 81)
Fotografia de Wesley Duke Lee
Fragmento de “O Volume do Grito”
de Roberto Piva
(PIVA, 2000, p.80-81)

os gramofones dançam no cais

o Espírito Puro vomita um aplauso antiaéreo

O Homem Aritmético conta em voz alta os minutos que nos faltam

contemplando a bomba atômica como se fosse seu espelho

encontro com Lorca num hospital da Lapa

a Virgem assassinada num bordel

estaleiros com coqueluche espetando banderillas no meu Tabu

eu bebia chá com pervitin para que todos apertassem minha mão

elétrica

as nuvens coçavam os bigodes enquanto masturbavas colérico sobre o

cadáver ainda quente de tua filha menor

a lua tem violentas hemoptises no céu de nitrato

Deus suicidou-se com uma navalha espanhola

os braços caem

os olhos caem

os sexos caem

Jubileu da morte

ó rosas ó arcanjos ó loucura apoderando-se do luto azul suspenso na minha

voz

(PIVA, 2000, p. 81)

A imagem fotográfica nesta dupla de páginas apresenta um enquadramento fragmentário (B), com vestígios de um grupo de pessoas (1) em um espaço público, podendo inferir ser uma praça ou calçada (3). Nesta fotografia observa-se uma recorrência significativa do conjunto de fotografias, a utilização dos eixos centrais, vertical e horizontal, para a composição fotográfica como o posicionamento de voyeur do fotógrafo com relação ao referente fotografado. Observa-se um grupo de rapazes enquadrados na metade inferior da fotografia, e, atrás desse grupo, uma figura que aparenta ser uma estátua de santo (vide cruz ao lado direito). Os personagens nunca posam para a fotografia e raras vezes olham para a câmera, fazendo com que haja a intenção de observação da vida na cidade, sem a presença do fotógrafo enquanto agente ativo das ações retratadas. O trecho de poesia é longo. O “Homem Aritmético” aparece, assim, como muitas menções à religiosidade. Homens em frente a uma figura religiosa reforçam e conversam intimamente com a dicotomia apresentada tanto na imagem fotográfica quanto na imagem poética, Jubileu da Morte! Fé e ordem, religiosidade e aritmética. A questão da sociedade normativa inserida na poesia e fotografia enquanto amarras existentes na vida em sociedade.

*a apito disentérico das fábricas expulsando escravos
bailarinos trazendo a maresia nojenta dos fiordes endoidecendo atrás
dos tapumes indevassáveis
grossas fatias de penumbra nos olhos vencidos pelo álcool
eixos titânicos montados na mente onde a heterossexualidade quer nos
comer vivos
partos desenfreados extraindo larvas angulosas
e as crianças fazendo haraquiri ao som de Lohengrin
sobre os pavimentos desolados o firmamento está distante como nunca
nós provamos a esperança desesperada que acompanha cada gosto ritual
enquanto nossas tripas agonizam nos indefesos caules das hortênsias*



Paranoia (páginas 98 e 99)
Fotografia de Wesley Duke Lee
Fragmento de “*L’ovalle dele apparizioni*”
de Roberto Piva
(PIVA, 2000, p.98-99)

**o apito disentérico das fábricas expulsando escravos
bailarinos trazendo a maresia nojenta dos fiordes endoidecendo atrás
dos tapumes indevassáveis
grossas fatias de penumbra nos olhos vencidos pelo álcool
eixos titânicos montados na mente onde a heterossexualidade quer nos
comer vivos
partos desenfreados extraindo larvas angulosas
e as crianças fazendo haraquiri ao som de Lohengrin
sobre os pavimentos desolados o firmamento está distante como nunca
nós provamos a esperança desesperada que acompanha cada gosto ritual
enquanto nossas tripas agonizam nos indefesos caules das hortênsias**
(PIVA, 2000, p. 98)

Uma fotografia que escapa na classificação dos eixos de significação, podendo ser lida tanto como um enquadramento totalizante (A), levando em consideração a imagem da mulher ao fundo, quanto um enquadramento fragmentário (B), visto que há vestígios de personagens indicando uma linha de piso abaixo do retratado. Percebe-se a existência de um conjunto de pessoas (1) em frente a um painel pintado (7) com a imagem de uma mulher. A imagem tem um elemento interessante que destoa das imagens anteriores, um poste colocado à direita do enquadramento. Esse poste corta a imagem em outros dois enquadramentos e remete a uma estratégia já encontrada no livro na página 21. A criação desses novos enquadramentos pode ser considerada uma construção de *mise en abyme*. Vê-se a figura de mulher ao centro da imagem, levemente desfocada, é um painel, a mulher sexualizada e envolta por homens que andam na sua frente, aparentemente desatentos. A imagem da mulher sugere o “resto” de noites de diversão, enquanto homens ocupados passam por sua frente; as cabeças dessas pessoas fazem a vez de piso para essa mulher que emerge deste mar, temos a troca de elementos superiores para inferiores, assim como já percebido em exemplos anteriores, como na página 09, em que a lona de cobertura das tendas de feiras constrói o “piso” do enquadramento e, assim, a troca de perspectivas. Seriam estes os escravos de fábricas citadas pelo autor, saindo após apito disentérico? Seria a maresia (no mar de cabeças) trazida pela bailarina? Ou mesmo a bailarina seria uma visão da heterossexualidade querendo comê-los vivos?

O conjunto de fotografias escolhido mostra algumas características recorrentes no conjunto fotográfico; percebe-se, na ação de elencar as recorrências na observação das imagens, que a questão da imagem banal referida pela produção surrealista (KRAUSS, 2014) é presente no conjunto de fotografias de Wesley Duke Lee para o livro.

A utilização da imagem banal – e aqui coloca-se a imagem banal como aquela que não apresenta a qualidade de imagem única, assim como a imagem direta que capta a miudeza das relações no espaço urbano, questões diárias, não monumentais, corriqueiras –, em conjunto com a poesia e no embate do conjunto fotográfico, apresenta uma cadeia de significações aberta e uma possibilidade de ligações em analogia com signos externos, não encerrando um significado único e singular em cada imagem fotográfica. Dada essa característica, as imagens fotográficas apresentadas, mesmo quando apresentam enquadramento totalizante, proporcionam no enquadramento uma fração do referente completo, sendo ele o ambiente urbano. O fotógrafo representa um indício da vida urbana, uma fração da existência dentro de um espaço e tempo, não apresenta representações absolutas da cidade.

Na manipulação das imagens, conforme dito anteriormente, foi percebida a necessidade de leitura das páginas como uma dupla, sendo assim, o conjunto fotografia + trecho de poesia. Essa necessidade nasce e, com a leitura atenta, corrobora para a constatação da interdependência entre imagem fotográfica e escrita. As fotografias ganham significados outros com a existência do trecho de poesia, questões simbólicas são levantadas e acrescentam novas camadas na leitura da imagem. Flagra-se a criação de um espaço imagético e, portanto, a criação de uma imagem complexa de cidade vivida pelos artistas.

Advindo da leitura atenta, percebe-se a desconfiguração e ressignificação dos referentes dentro do espaço urbano e de um entendimento seu. As fotografias,

junto com a poesia, constroem, desse modo, a imagem do espaço urbano vivenciado na experimentação dos artistas e representam como o olhar surrealista sobre o espaço urbano constrói a própria imagem desse espaço ao torná-lo em si uma representação.

3.2

olhar experiência⁶⁴

A partir da classificação e análise anteriores, se percebeu a necessidade de um novo arranjo das fotografias em grupos temáticos levando em consideração o olhar do fotógrafo para o referente. Essa necessidade nasce de observações tidas no contato mais aprofundado com as imagens fotográficas e são aqui chamadas de ‘olhares experiência’; esses grupos temáticos são montados de acordo com o olhar que o fotógrafo apresenta conforme o enquadramento do referente, ganhando complexidade qualitativa na sua leitura.

Nesta análise busca-se compreender características que tensionem as qualidades significantes das representações identificadas primeiramente em um conjunto de imagens geral, do livro como um todo, aproximando o foco de leitura para as unidades significantes dos vinte (20) poemas e, em instância particular, da dupla de páginas. Essa divisão baseada no olhar do fotógrafo pretende aprofundar as questões colocadas individualmente nas leituras iniciais de pares de páginas e delinear as representações enquanto índice que ressignifica a formação de uma imagem de cidade construída pelos artistas.

Para tanto, foram tomadas algumas ações iniciais. As fotografias do livro foram tiradas do contexto inicial e dispostas lado a lado, traçando grupos de proximidade entre si. A busca de recorrências linguísticas, tipo de relação entre representação-

64. Essa análise foi desenvolvida e utilizada em artigo publicado pela revista Studium em sua 40ª edição. ISSN: 1519-4388, editores: Fernando de Tacca (UNICAMP) e Antonio Anzón (Universidad de Zaragoza). Autoria: Ana Luiza Rodrigues Gambardella e Prof. Dr. Paulo César Castral.

-referente-significado, permitiu identificar três grupos de ‘olhares experiência’ no percurso pelo fotolivro, denominados da seguinte maneira: **voyeur**, **locus** e **objet trouvé**. Esses grupos apresentam subgrupos dentro dos seus conflitos internos, que serão apresentados na análise de conjunto.

No primeiro ‘olhar experiência’, **voyeur**, foram reunidas imagens em torno da posição do fotógrafo que demonstram uma postura de observação não assentida pelos referentes. As imagens apresentam figuras humanas, em sua maioria reunidas em grupos; dentro desta classificação ainda se faz possível uma divisão interna em subgrupos para facilitar a divisão inicial das imagens fotográficas.

O primeiro subgrupo caracteriza-se pela existência de um primeiro plano definido, que enquadra a cena observada pelo fotógrafo, plano este no qual se observa um distanciamento considerável do fotógrafo com a cena retratada. Uma postura de observação silenciosa e oculta, podendo intuir uma cena corriqueira que ocorre à distância do fotógrafo que está protegido pelo primeiro plano. É interessante pontuar que as figuras humanas se encontram majoritariamente de costas para o observador.

Um segundo subgrupo é formado por situações similares ao primeiro, mas sem a existência do primeiro plano enquanto elemento de composição da imagem fotográfica. Apresenta também figuras humanas que não estão de costas para o fotógrafo e coloca, assim, o fotógrafo em uma posição mais vulnerável, menos discreta.

O terceiro subgrupo, por sua vez, apresenta o recorte do referente humano, com uma aproximação maior que a dos grupos anteriores. As personagens estão de costas, como no primeiro grupo, porém a aproximação pode ser maior, intuível pelo enquadramento fragmentário indicado pelo corte, colocando uma posição mais agressiva do fotógrafo frente ao fotografado.

Locus é o segundo ‘olhar experiência’ elencado e é formada pelo grupo de imagens fotográficas que tem como seu referente principal o lugar, ou seja, o ambiente retratado, seja ele natural ou construído. Na construção do grupo, também são observadas algumas particularidades que conferem dois subgrupos, conforme a divisão que segue. Um primeiro subgrupo conforma fotografias que referenciam o ambiente em si. Vê-se claramente o ambiente retratado em uma certa completude e há uma relação direta e banal com a imagem fotográfica. As proporções são mantidas e referenciam o próprio ambiente retratado. Um segundo subgrupo pode ser apresentado na quebra com o referente e com o seu desfoque . Uma preponderância na abstração do locus é apresentada e entra em dissonância com o primeiro subgrupo apresentado, pois essas imagens fotográficas questionam a localização espacial e a aparência do referente. As imagens do grupo como um todo, mesmo com dissonâncias estruturais na ordem da técnica e da composição, trazem o ambiente e a cidade enquanto personagem principal do retratado. O espaço é, ao mesmo tempo, personagem e localização.

No terceiro grupo, **objet trouvé**, se reuniu as imagens que têm aproximação com o objeto de referência, apresentando o referente com grande descontextualização do ambiente em que se insere. Observa-se, portanto, objetos fragmentados e retirados dos seus contextos. Nas fotografias vê-se objetos e fragmentos de componentes que estão no dia a dia dos habitantes da cidade retirados de seus contextos iniciais. O deslocamento facilita a abertura de descontextualização e consequente ressignificação dos referentes. Enquanto características internas ao grupo, dois subgrupos foram identificados nesse grupo, um de objetos fragmentados – em que o enquadramento nos mostra uma fração do referente sem tirar sua clareza –, e um segundo, de objetos completos, em que o enquadramento deixa o referente íntegro em sua forma, mesmo apresentando as características de grande proximidade do fotógrafo e descontextualização do ambiente inserido.

É importante, nesse momento, a leitura dos pares de páginas, pois percebe-se uma interdependência significativa entre elas, trazendo novos graus de significação da imagem fotográfica, seja pela afirmação ou pela descontextualização do referente indicado através do olhar em conjunto com o texto. Nesta divisão pelo olhar do fotógrafo e disposição em ordem de aparecimento no livro, pretende-se compreender as ressignificações que o texto propõe para as imagens, assim como ter uma visão ampla dos conjuntos de fotografias com os poemas.

Após a divisão em grupos temáticos, foi necessário o cruzamento dessas informações com a linearidade dos poemas enquanto unidades significativas. A ação é tomada para abranger a disposição destes ‘olhares experiência’ dentro da composição do livro e, dessa maneira, compreender se essa disposição mantém ligação direta com a posição do poeta frente o espaço urbano.

Foi desenvolvido um painel de leitura dos pares de páginas organizados levando em consideração a paginação do fotolivro, e algumas considerações primeiras puderam ser observadas a partir desse painel. Há uma relativa boa distribuição entre os olhares experiências na composição do livro, tendo cinco poemas com visível concentração de um tipo específico de olhar – são vinte poemas ao todo no livro. Destes cinco, somente dois poemas abarcam um tipo específico de olhar: em *Jorge de Lima, panfletário do Caos*, percebe-se imagens do grupo **locus**; e em *Poema Lacrado*, com o grupo **voyeur** –. Tais ocorrências serão levadas em consideração na leitura dos poemas em separado.

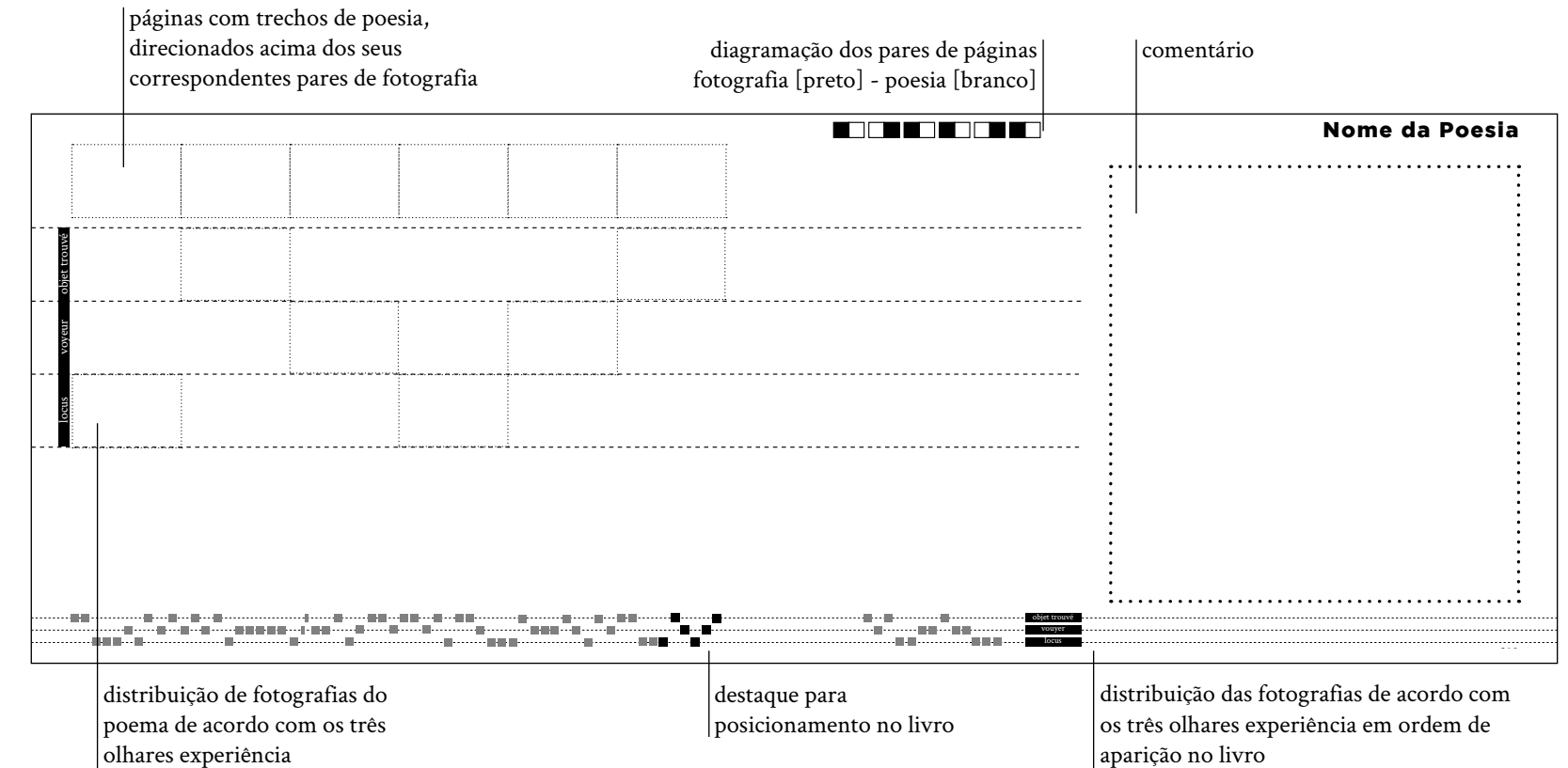
Apesar da boa distribuição dos olhares experiência, podemos indicar algumas variações no decorrer do fotolivro; temos uma maior recorrência do tema **voyeur** no início do livro, assim como **locus** aparece mais ao início e fim, e **objet trouvé** tem maior distribuição entre os grupos, sendo suprimido por mais de três conjuntos de páginas somente em duas ocasiões, em *Visão 1961* e *Visão de São Paulo à noite Poema Antropófago sob Narcótico*. Nesse momento, optou-se por fazer uma leitura

atenta dos poemas e indicar quais os posicionamentos do poeta frente à cidade, também entender quando as representações fotográficas se alinham com o escrito ou quando indicam uma dissonância.

Seguem as impressões sobre o posicionamento da cidade nas poesias, obtidas na leitura dos poemas e suas relações com as fotografias e o espaço urbano retratado.

Na próxima página um guia para leitura do painel de análise das poesias que segue:

impressões . olhar experiência



Guia para leitura de painel de análise
olhares experiência
autoria própria, 2020

Próximas páginas: olhar experiência
Painel de análise de Paranoia
autoria própria 2018-2020

Visão 1961



O poema expressa uma íntima **relação espacial com a cidade**, fala dos espaços de modo a situar os acontecimentos, assim como dar qualidades humanas aos espaços. No conjunto de fotografias, observa-se ligação com o poema, algumas imagens de forma indireta com o par de páginas e que mostram grande permeabilidade de significação entre imagem fotográfica e trecho de poesia.

Há um poeta que vaga pela cidade, comentando sobre os casais, meninas vendendo seus corpos, alucinações, e supondo efeito de alucinógenos; há uma narrativa de acontecimentos sucessivos e seus desdobramentos, sendo mais descritivo nesses acontecimentos corriqueiros do espaço percorrido com um visível apreço por esse espaço através dessas ações

*no espaço de uma Tarde os moluscos engoliram suas mãos
Em sua vida de Camomila nas velas onde meninos dão o cu
E jogam malha e os papagaios morrem de Tédio nas cozinhas engorduradas*

O poeta, desse modo, mostra a cidade pelo delírio no caminhar, misturando essa vida miúda da cidade com suas questões pessoais no conflito com a religião (um ‘cometa sem fé’), a sexualidade (‘meus olhos meus manuscritos meus amores pulam no Caos’) e a solidão (‘cidade de lábios tristes e trêmulos, onde encontrar asilo na tua face?’).

Pelas fotografias, mostra uma intercalação homogênea entre referenciais, o que se reflete na boa distribuição entre imagens dos olhares ‘objet trouvé’ e ‘locus’. Vemos neste poema a entrada para o delírio do poeta, que caminha pelo espaço e encontra as suas personagens, o que, nas fotografias, pode ser uma indicação da pouca incidência do olhar ‘voyeur’, já que ele indica uma pausa e atenção maior aos detalhes das cenas cotidianas.

Tab. 702

o nome. E assim, embora proibido no espírito de Bala,
desse modo, a vida de quem não trabalha não vive
de nada.

mas, a natureza, porém, não dá a mesma coisa, pois
a natureza, porém, não dá a mesma coisa, pois
a natureza, porém, não dá a mesma coisa, pois

o que é mais, não dá a mesma coisa, pois
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois

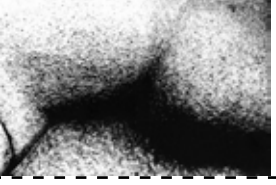
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois

o que é mais, não dá a mesma coisa, pois
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois

o que é mais, não dá a mesma coisa, pois
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois

o que é mais, não dá a mesma coisa, pois
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois

o que é mais, não dá a mesma coisa, pois
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois
o que é mais, não dá a mesma coisa, pois



objet trouvé

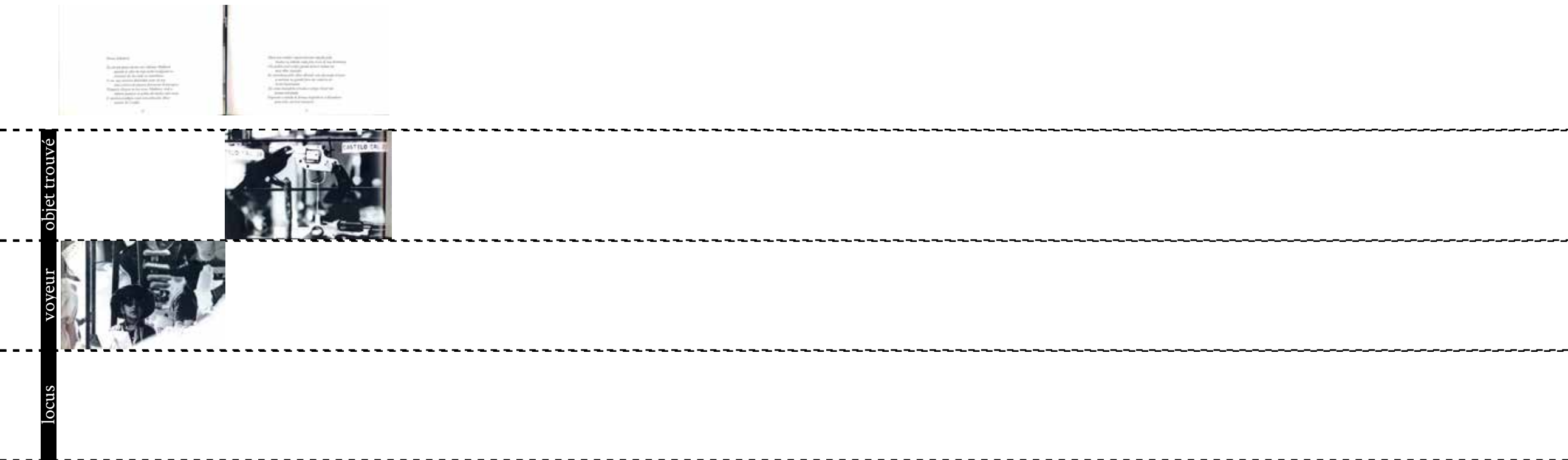
voyeur

locus

objet trouvé
voyeur
locus



Poema Submerso

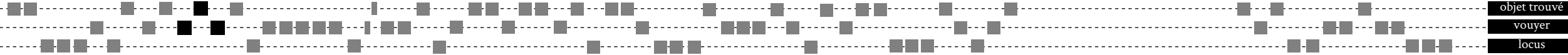


Este poema é uma interlocução entre o poeta e Maldoror, do livro *Os cantos de Maldoror* (1868), de Conde de Lautrémont. Vemos com maior clareza que o poema transmite **como o artista se relaciona pessoalmente com o espaço** ('eu caminhava pelas aleias olhando com alucinada ternura'). O poema carrega traços de um erotismo agressivo, figuras infantis e a figura sagrada do 'Criador' em ausência.

Neste poema vê-se inaugurado o diálogo direto com a literatura, em primeira pessoa, como se escrevesse uma carta para este personagem importante na sua vivência. E as fotografias aprofundam, junto ao poema, o olhar lascivo do poeta sobre os meninos e a presença próxima da violência, conexão entre a arma apontada ao fim do poema com o menino observado ao início. Estaria a arma apontada para esta figura? Ou seriam as duas figuras faces (da mesma página) de um mesmo desejo?



objet trouvé
voyeur
locus



objet trouvé
voyeur
locus

Neste poema vemos a **memória enquanto agente constituinte do espaço**. As fotografias e o texto se posicionam enquanto agente passivo da imagem criada, sempre ligados a um espaço imaginário e suposto.

A cidade a qual o poeta se refere não tem nome ‘eu vi uma linda cidade cujo nome esqueci’, cidade que é descrita de forma dócil, nostálgica e ao mesmo tempo com traços de asco nas suas representações ‘onde borboletas de zinco devoram as góticas hemorroidas das beatas’.

Nesse sentido, as fotografias – que inicialmente não têm características referenciais diretas – ganham aspecto onírico, acompanhando criação imaginária, a memória de alguém que descreve o espaço dessa ‘linda cidade’ com suas relações de carinho, violência e asco.

Visão de São Paulo à noite

Poema Antropófago sob Narcótico

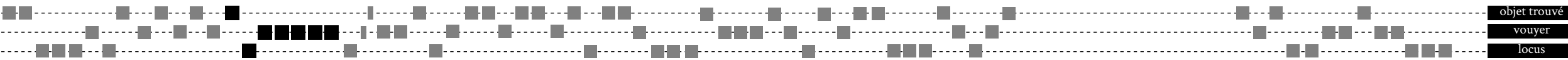


objet trouvé
voyeur
locus



A relação do poeta com a cidade é colocada neste poema de maneira em que vida e espaço se confundem. A indissociabilidade entre espaço urbano e poeta é pincelada anteriormente e não se encerra neste poema, mas é exacerbada na ligação entre o ser (poeta) e o espaço numa associação visceral entre eles – como se o poeta fosse a própria cidade e seus elementos –; nessa perspectiva, as fotografias apresentam grande desfoque e uma grande incidência de voyeurismo, indicando uma posição em 1ª pessoa, aquele que observa, que está, que é o espaço inerte e presente.

Novamente temos a referência a Maldoror, como uma característica própria do autor e que vai se apresentar durante outros trechos do livro; as questões de sexualidade, alusões claras à violência ('uma procissão de mil pessoas acende velas no meu crânio'), e grande quantidade de referências externas, como os 'anjos de Rilke', retomando questões de efemeridade, desamparo e instabilidade emocional e figuras como Brama, Cristo e Chet Baker. É uma escrita com grande ritmicidade ('eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopos'), trabalhando com a aliteração em alguns trechos. A leitura ganha velocidade, sufoca o leitor e termina em um grande silêncio ('Estrondo').



objet trouvé
voyeur
locus



objet trouvé

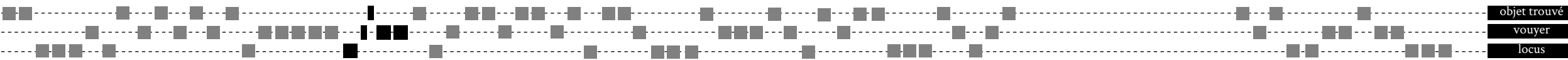
voyeur

locus

O poema abarca questões sobre **conduta social**, mostra o entendimento dos autores sobre a relação esperada do homem com o espaço compartilhado, relação política, condutas e seus personagens.

O poeta faz analogias de sua condição com elementos de guerra / luta / religião / comércio, as fotografias apresentam ligação direta com o escrito tanto na dupla de página quanto na unidade do poema, e os referenciais utilizados em contraponto com a poesia tomam ares de brandura na relação entre o mundo “piedoso” e o poeta que se contrapõe às relações vigentes

só eu não sou piedoso
se eu fosse piedoso meu sexo seria dócil e só se ergueria aos
sábados à noite





Praça da República dos meus Sonhos



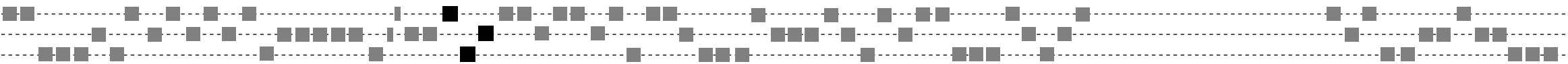
objet trouvé
voyeur
locus



Neste poema, o poeta tece comentários sobre um **lugar específico da cidade**, demonstra ter ligações de afeto com um sentimento saudosista, uma “abstinência” deste espaço que seria um “paraíso” para ele.

Durante o escrito, expõe características tanto da própria praça, quanto de seus habitantes, e as imagens são fragmentadas e específicas, assim como essas lembranças e como são expostas. No contexto da lembrança, neste poema observa-se que a lembrança não é somente construída a partir de ações no espaço, mas também de ligações analógicas entre espacialidade e referências, outras vivências e personagens constituintes da vida do poeta. Apresenta, desse modo, relações externas ao texto e ao local em uma escrita colagem (tanto da poesia quanto da fotografia) de acontecimentos e devaneios.

Delirium Tremens diante do Paraíso bundas glabras sexos de papel



objet trouvé
voyeur
locus



Poema de ninar para mim e Bruegel



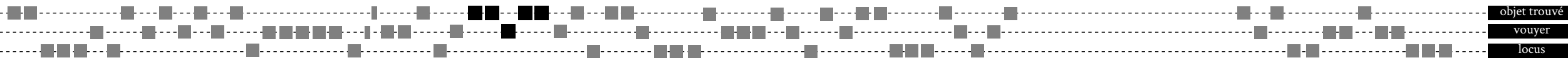
objet trouvé
voyeur
locus



A cidade é o palco deste texto na primeira aparição do Parque Shanghai nos poemas (há diversas fotografias dessa localidade pelo livro). A existência de Deus é questionada, e a cidade vivida neste poema é vivida não somente pelo autor, mas também por Bruegel, ao qual se refere; uma confusão entre inanimado e sentimentos, retratada de certa forma pelo parque, e um sentimento de amor pela cidade.

A sexualidade do autor aparece no poema com grande vigor, porém mais branda, menos violenta que nos outros poemas e, como se numa ação harmônica, a paisagem e os elementos naturais entram em confronto com o homem. Os elementos da cidade ganham qualidades humanas em uma ação de adjetivação ('o vento sul sopra contra a solidão das janelas').

A fotografia traz uma ambiência fragmentária para o que está sendo escrito, a sua maioria está o olhar do "objet trouvé", o que mostra essa possível desconexão e fragmentação de objetos encontrados pelo espaço, flashes, momentos dos olhares que se juntam para formar uma imagem única.



objet trouvé
voyeur
locus

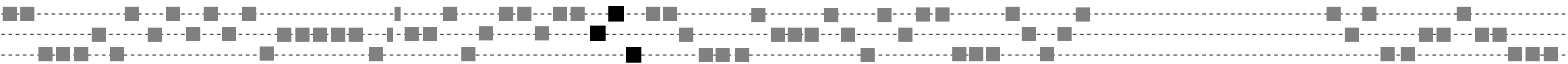


objet trouvé
voyeur
locus



Vemos aqui uma **cidade delirante**, sem conexão clara com a realidade e que novamente apresenta uma forte adjetivação cruzada entre humano e espaço urbano. Neste poema, o poeta se mostra mais conectado em seus próprios devaneios, e o espaço urbano (exterior ao poeta) aparece como **elemento constituinte do poeta** ('pelas calçadas crescem longos delírios').

As fotografias, por sua vez, não mostram os referenciais de forma clara, sua espacialidade e sua localização na cidade, apresentando-se enquanto borrões e flashes desse delírio posto pelo artista, assim como os fios telefônicos que cruzam no seu esôfago.



objet trouvé
voyeur
locus



O Volume do Grito

objet trouvé
voyeur
locus



Neste poema, caracterizado por seu conteúdo visceral, o poeta fala de doenças, drogas, medicamentos e hospitais, em uma fala de repúdio e de proximidade com o autor e suas relações sociais. Questiona as noções de bondade, espírito e de pureza nas suas descrições viscerais sobre o corpo adoecido, não somente o corpo, mas também a sociedade, o mundo.

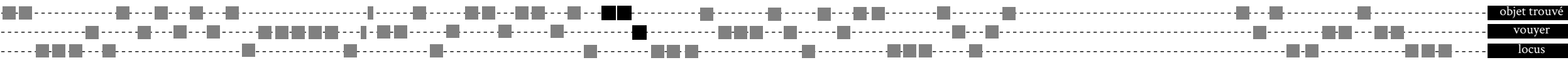
Deus suicidou-se com uma navalha espanhola

os braços caem

os olhos caem

os sexos caem

A leitura do poema é agitada, com muitas entradas analógicas de referentes externos e vários elementos desconexos em uma primeira aproximação, a **cidade aqui são os elementos que a constituem** durante esse vômito de palavras do autor, estátuas, terraços, viadutos demoníacos, capitais em uma Sociedade Anônima, cais, hospital, bordel; os fragmentos do espaço urbano, público ou não, que nos fixam na realidade conhecida. As fotografias mostram esses elementos, não precisando ser exatamente os citados, mas trazem a natureza da imagem criada.

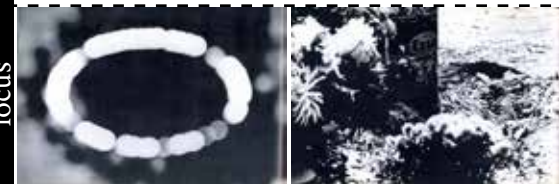


objet trouvé
voyeur
locus



Jorge de Lima, panfletário do Caos

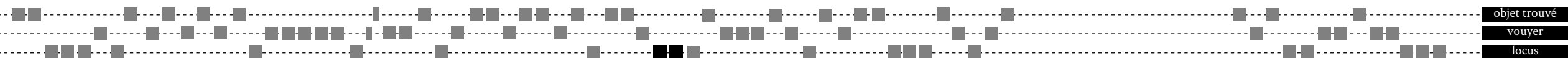
objet trouvé
voyeur
locus



Neste poema, **a cidade é gatilho** para suas reflexões externas, unindo elementos em composições analógicas, fantásticas e de estranhamento. Um poema curto, de grande ritmicidade, denso e com as imagens sem referencial explícito.

Jorge de Lima é o interlocutor da poesia deste autor que encontra o entendimento das suas palavras através dos elementos do espaço urbano, outro momento em que a cidade conversa intimamente com o poeta e cresce para o leitor como personagem dos diálogos, as praças são agitadas pela melancolia, os olhos crescem na paisagem...

Um marco na compreensão do autor sobre as suas leituras, a compreensão do caos, o borbulhar de sentimentos e o estrondo da iluminação, com ‘um milhão de vaga-lumes trazendo estranhas tatuagens no ventre’. Enquanto gatilho, a cidade aparece nas fotografias com o “locus”, revelando lugares, mesmo que não reconhecíveis pelo enquadramento.



objet trouvé
voyeur
locus



objet trouvé



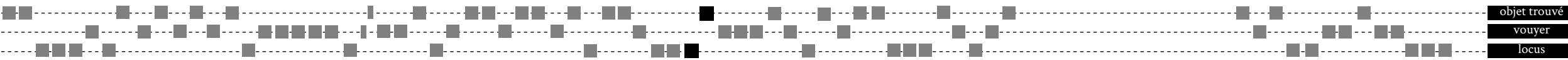
voyeur



locus

A cidade é palco, mas também é poeta em adjetivações que confundem os limites entre externo e interno ('minha loucura atinge a extensão de uma alameda'); a violência que se coloca é explícita 'explodindo no cu ensanguentado dos órfãos', e Conde de Lautréamont é citado novamente, assim como há a citação de García Lorca, Piero dela Francesca, Dante.

A violência sexual explode em palavras, passando uma sensação de asco que se passa pela cidade, deixa essas imagens claras ao citar as escadas de Santa Cecília ou o largo do Arouche e trazem para o plano físico, enraízam as ações vis. O nome do poema é um tipo de anfetamina, o que relativiza a lucidez do momento que se retrata, mas que não retira a carga mental, emocional e física do que se retrata, o poema se coloca e esfarela entre os dedos daquele que o lê, e termina de supetão, como se tivesse mais escrito para ser lido.



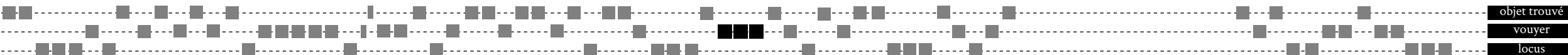
objet trouvé
voyeur
locus



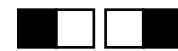
objet trouvé
voyeur
locus



O poema apresenta uma relação menos íntima com a cidade, que é **citada novamente em elementos** separadamente, ‘uma avenida sem nome’, ‘ó janela insone’, ‘no parapeito meu melhor amigo’. É presente, porém não é o cerne da discussão e entra com um papel secundário quando confrontada com os outros poemas do livro. Por sua vez, o poema se conecta nas referências e alucinações desenhadas pelo autor e transmutadas para a leitura do livro; porém há uma diferença considerável frente aos poemas anteriores, temos as fotografias de pessoas que parecem estar escutando, como se o poeta estivesse conversando com essas pessoas em silhueta, observando-as (todas as imagens no grupo objet trouvé). Pessoas sem rostos, de costas, observadas.



objet trouvé
voyeur
locus



L'ovalle delle apparizioni

objet trouvé



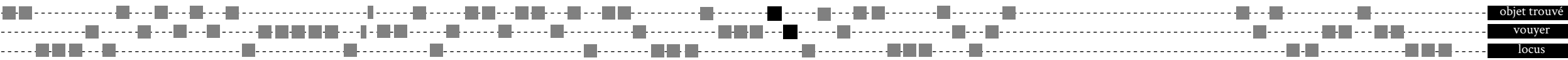
voyeur



locus

O poeta enfrenta os 'embaixadores da Bondade' neste poema, fazendo uma passagem pela **cidade vívida**, passando ele mesmo pela morte; neste lugar por onde anda, **a cidade é palco** de sua loucura e de sua violência, que deve ser mostrada para todos. Os cidadãos desse ambiente não ficam atrás em sua violência e desespero. Não há vírgulas, o que traz desconforto e rapidez na leitura, como um martelo batendo em ritmo uníssono 'som morte tempo ossos verdes vontade energia', assim como o desconforto do tema e da disposição das palavras, um poema denso.

Uma lápide e uma figura sorridente, assim são as mulheres que se mostram através da fotografia nesse poema. A violência da 'Morte tal qual uma porrada', o nojo dos bailarinos dos fiordes, contraponto com o sorriso da mulher que navega pelo mar de cabeças de escravos modernos saindo das fábricas após o apito de alívio. Mais um dia se passa, mais um dia de pressão social e de ordem imposta, dos rituais.



objet trouvé
voyer
locus



objet trouvé
voyeur
locus

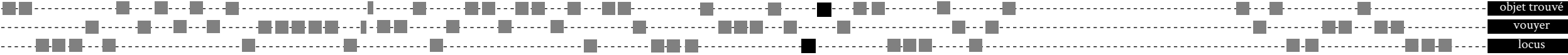
Objet trouvé
Voyeur
Locus



O poema se passa **em uma rua** e também **sobre uma rua** em Santa Cecília, descrevendo suas características, sua vida, sua degradação e, juntamente com ela, a degradação daquele que convive no espaço.

'os rumores de uma rua' ... 'descendo uma rua gasta' ... 'por uma rua estranha'

Temos a imagem de anjos que participam do espaço, junto com os moradores da rua, sua vida cotidiana e mantêm relação com elementos do espaço (praça, tapume, fios) que são do ambiente material, mas também do poeta, confundindo espaço e ser. As imagens mantêm aparente relação íntima com o lugar na cidade, demonstrada na aparição do olhar "locus" e relaciona esse lugar com seus elementos da cidade com "objet trouvé" em uma possível tentativa de fixação, mas que não tem essa finitude, não fixa por si, mas complementa e conversa com o escrito. Uma rua carregada, complexa, com vida.



objet trouvé
voyeur
locus

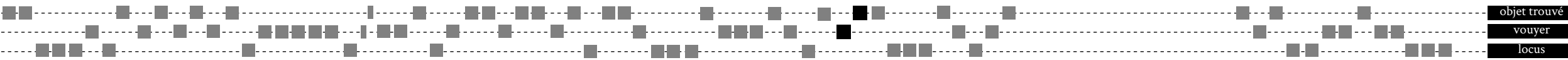


objet trouvé
voyeur
locus



Este poema **não tem ligação direta com o espaço urbano**, o espaço da escrita é reservado para o autor no modelo de um devaneio sobre os anjos de Sodoma, percebemos uma constância nos temas do poeta, questões de sexualidade, violência, religião e morte que convivem com o dia a dia daquele que escreve. Mesmo não estando diretamente presente na escrita, a cidade é trazida à mente no momento da leitura devido ao contexto do livro. Os anjos de Sodoma estão neste espaço construído pelo livro, encontram-se e são personagens da cidade que se constrói ao longo da leitura e que se torna presente, se corporifica, mesmo que de modo indireto. Ela não está citada, mas está presente.

Percebemos uma grande referência à religiosidade neste poema, que está em constante luta com os seus desejos, a inocência das crianças e as questões morais. Observa-se que, junto ao poema, temos as imagens de crianças sorridentes e animais, referenciais tomados para expressar essa pureza e inocência construídas em um imaginário social e que serão quebradas pelas palavras do poeta, e por que não, pela própria sociedade?



objet trouvé
voyeur
locus



objet trouvé



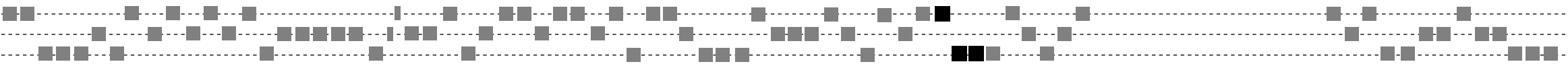
voyeur



locus

Este poema descreve a vida em uma paisagem (um recorte) da cidade, ritmado, populado, **a cidade é espaço onde ocorre a poesia, e também seu tema**, completamente diferente do que acontece no poema anterior, que não tem ligação direta com o espaço urbano. A diagramação do poema é uma característica que salta aos olhos, não se comporta como o restante do livro, é, sim, ritmada e dá o tom da leitura, dança na página, vai de um lado para o outro.

A leitura é ritmada, porém não é rápida, o que traz um respiro necessário para o livro, aludindo às rotações dos discos de vinil.



objet trouvé
voyeur
locus



No Parque Ibirapuera

objet trouvé
voyeur
locus

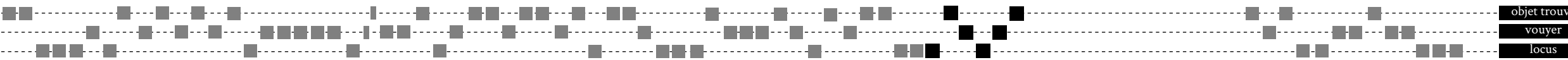


Vemos aqui uma conversa com o poeta Mário de Andrade, e o parque do Ibirapuera é o local onde o poeta se senta para ter essa conversa. A cidade aqui é paralisada pelo tempo na fala do poeta, é literatura e espaço ao mesmo tempo, **a cidade é familiaridade**. O poema não se restringe ao local de onde parte, mas percorre a cidade de São Paulo, indo ao parque, à casa, e ao bairro da Barra Funda; temos a imagem de um homem sentado, pensando e conversando com o poema.

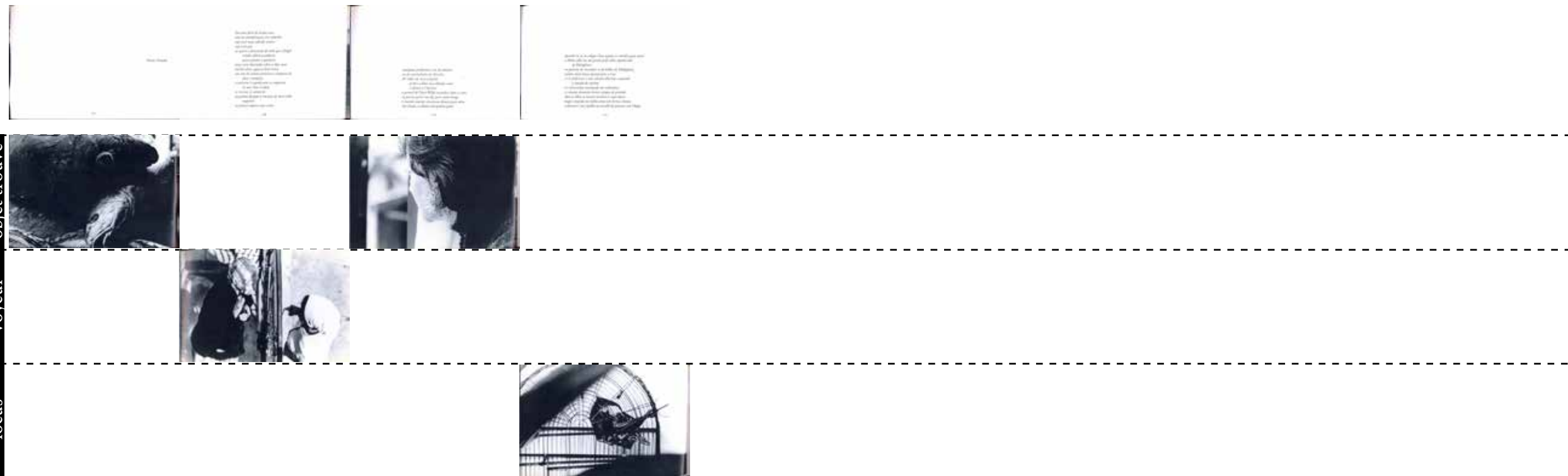
É interessante observar que esse movimento das fotografias é de ida e volta para o parque e fora dele, do mesmo modo da escrita, e também para as ligações com acontecimentos e objetos através do pensamento; esse movimento tem reverberações na distribuição homogênea das fotografias entre olhares experiência.

É uma conversa com Mário de Andrade mostrando um ser afetuoso pelo espaço em que vive, e também afetuoso com o autor com quem conversa

*‘Não pares nunca meu querido capitão-loucura
Quero que a Pauliceia voe por cima das árvores
suspensa em seu ritmo’*



objet trouvé
voyeur
locus



A revolta com o padrão, frágil, hipócrita.

'cristãos fábricas palácios

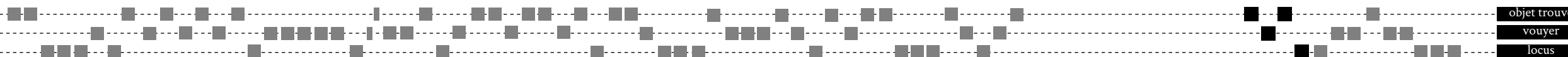
Juízes patrões e operários'

A cidade se confunde com o humano ('não me transformarei em subúrbio'), mostrando as relações entre a moral e a espacialidade territorial. A violência aparece como essa revolta das questões normativas, trazendo Deus para a rua, enquanto 'Deus-Cadela'.

O universo é cuspidado pelo cu sangrento

de um Deus-Cadela

O ritmo é pontuado, sendo um poema ágil e rápido, **a cidade é fluxo e ser**, é aquilo que o chama e também o que o repele, rapidez, conhecimento e molecagem, o mundo pertence ao poeta, pertence ao escrito e está contido todo nele, o sufoco do autor sai pela culatra dos detalhes dessa cidade.





Poema da Eternidade sem Vísceras



objet trouvé

voyeur

locus

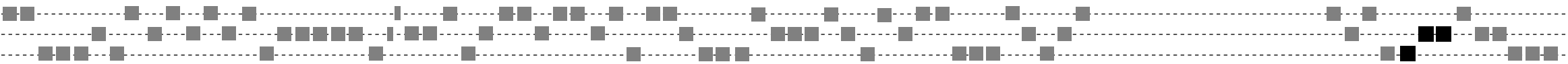


O espaço tem materialidade nas lembranças do poeta. O poema fala sobre o próprio autor, e o espaço é criado como se contando sobre ele mesmo. As drogas permitem essa viagem, o encontro com o outro, os sonhos que se realizam.

Ambiência pesada, lenta, finita. Uma autoanálise 'eu nunca estou satisfeito e ando um incorrigível demônio', um chamado ao fim, a finitude das relações e da vida. É o que ela é, é só, mas não sempre, é volátil, é ser e espaço ao mesmo tempo.

'os olhos cinzentos do céu eu oculto Totem espiritual'

As fotografias olham, observam, e quem sabe, se observam também.



objet trouvé
voyer
locus



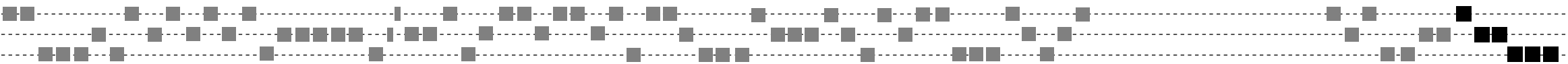
objet trouvé
voyeur
locus



Neste poema **a cidade abraça o autor** em uma poesia pessoal, catártica e confidencial. A mente é confusão, alucinação, a cidade é parte constituinte dessa mente e da vida.

As fotografias transportam para este lugar, o lugar da alucinação e da memória, descolada da materialidade do espaço físico; já meteoro (nome do poema), faz esse movimento contrário da desmaterialização e traz o texto ao chão, com violência, como o autor foi até o momento. É interessante como essa retirada do espaço físico da cidade se faz com fotos do parque e com um ponto de vista que olha para cima, para a placa, para a sacada, para o luminoso, a estátua. O poeta pensa, viaja, alucina e é ele mesmo alucinação.

'eu sou uma alucinação na ponta de teus olhos'



objet trouvé
voyeur
locus

Com a visita aos poemas, observa-se que a cidade não toma um posicionamento único durante todo o livro, mas se apresenta em diversas variáveis. Aqui reunidos, observamos os grifos⁶⁵ que demonstram a relação entre poesia e cidade:

relação espacial com a cidade; como o artista se relaciona pessoalmente com o espaço; memória enquanto agente constituinte do espaço; vida e espaço se confundem; conduta social; lugar específico da cidade; cidade é o palco; cidade delirante / elemento constituinte do poeta; cidade aqui são os elementos que a constituem; a cidade é gatilho; cidade é palco; citada novamente em elementos; a cidade é palco; em uma rua sobre uma rua; não tem ligação direta com o espaço urbano; a cidade é espaço onde ocorre a poesia, e também seu tema; a cidade é familiaridade; a cidade é fluxo e ser; espaço tem materialidade nas lembranças do poeta; a cidade abraça o autor.

Observa-se a recorrência da memória enquanto agente da relação entre cidade e autor, e também da cidade enquanto palco da vida cotidiana, o espaço primordial das relações e dos encontros. Retratada menos como um espaço específico, mas como gatilho da própria poesia, a cidade se apresenta como elemento primordial do contexto do livro, deixando de ser agente em somente um dos poemas: Os anjos de Sodoma. Mesmo sem apresentar a cidade diretamente, o poema traz cotidianos, personagens, e, dentro do contexto do conjunto de poemas, a cidade e seus elementos são trazidos indiretamente através da sua leitura, a religiosidade que aparece nas condutas sociais, os meninos que são presentes nas fotografias e nas poesias que contribuem para o conjunto.

Enquanto exercício de leitura do encontro entre olhares experiência e poesia, coloca-se em foco os únicos dois poemas que apresentam um tipo específico de olhar experiência, indicado anteriormente.

⁶⁵ Grifos em ordem de aparição das impressões.

JORGE DE LIMA, O PANFLETÁRIO DO CAOS. Poema que apresenta todas as imagens fotográficas com o olhar experiência *locus*, traz a cidade como gatilho, o que condiz com a presença exclusiva desse olhar experiência. A cidade que é início de suas reflexões e que colabora para que elas ocorram, cidade que se observa e que apresenta continuidade através de seus pensamentos.

POEMA LACRADO. Apresenta todas as imagens fotográficas dentro do olhar experiência *voyeur*, traz a cidade em seus elementos. Essa posição condiz novamente com a escolha do olhar, os elementos e personagens observados minuciosamente, silenciosamente através do olhar fotográfico.

Nesse sentido, observa-se uma congruência entre a posição do poeta e o olhar do fotógrafo. As duas linguagens inscrevem assim uma possibilidade de construção da imagem de uma cidade que é representação de si mesma, com uma narrativa construída a partir das experiências dos artistas. Também o artista é representação, se confunde com o texto e está inserido no contexto do livro, o espaço e poeta se resignificam, através do contato da experiência. É na resignificação, ao final do livro, que a cidade, o poeta e o fotógrafo se abraçam, se afetam, e mostra-se uma conexão singular entre os artistas e espaço vivenciado. Uma conexão só possível nesse processo linguístico de representar, uns aos outros, como em si uma representação à espera de significados.

3.3

a cidade nas poesias

O próximo passo tomado para a leitura do fotolivro é a busca de compreensão de uma possível espacialidade material do caminhar dos artistas, traçando seus itinerários pela cidade de São Paulo. Na leitura atenta do livro, percebe-se que a cidade é citada diversas vezes por Roberto Piva na escrita de seus poemas, a fruição da obra nos leva a um caminhar pelo espaço urbano experienciado pelos artistas. Nesta ação, o processo perceptivo do espaço urbano é sua representação; e camadas de compreensão do espaço urbano, seus personagens e a vida cotidiana são tecidas na assimilação do livro.

Com a finalidade de desenvolver uma análise a partir dos poemas, algumas características provindas das leituras anteriores do fotolivro foram elencadas:

- 1) a questão da cidade enquanto elemento de extrema importância na criação do trabalho para os artistas em questão;
- 2) uma familiaridade com os espaços retratados, transparecendo a convivência dos autores com esses espaços;
- 3) as fotografias não aparentam retratar necessariamente os espaços apontados pelo trecho de poesia ao qual se referem e nos seus respectivos pares de páginas.

impressões . a cidade nas poesias

Através da leitura dos poemas de Paranoia, encontramos diversas indicações do espaço urbano de São Paulo, e, a partir desta constatação, é traçada a possibilidade de, a partir das indicações de espacialidades conhecidas (nomes de ruas, praças, entre outros), traçar possíveis caminhos adotados pelos artistas para as deambulações. Para tanto, foram levantadas todas as menções ao espaço urbano e seus elementos, demonstrando visualmente uma densidade considerável de diálogo com esse espaço.

Dos vinte (20) poemas, um total de dezenove (19) tem indicações claras e citações do espaço material da cidade, totalizando um conjunto de cento e vinte e nove (129) menções ao espaço urbano e seus elementos, ao todo. Visualmente, percebe-se uma distribuição dessas citações de modo uniforme pelo texto do fotolivro, conforme constatado inicialmente.

Essa primeira aproximação reitera a ideia de que o fotolivro está imerso na realidade construída da cidade e mostra intimidade com o espaço vivido. O próximo passo da análise é a espacialização desse espaço vivido; para tanto, das cento e vinte e nove (129) menções, destacamos somente as que indicam um ponto específico e identificável da cidade, com a citação de nomes e localidades conhecidas⁶⁶. Com este movimento, percebe-se uma diminuição considerável das citações, indo de cento e vinte e nove (129), para vinte e uma (21) citações específicas, um total de 16% das menções como um todo.

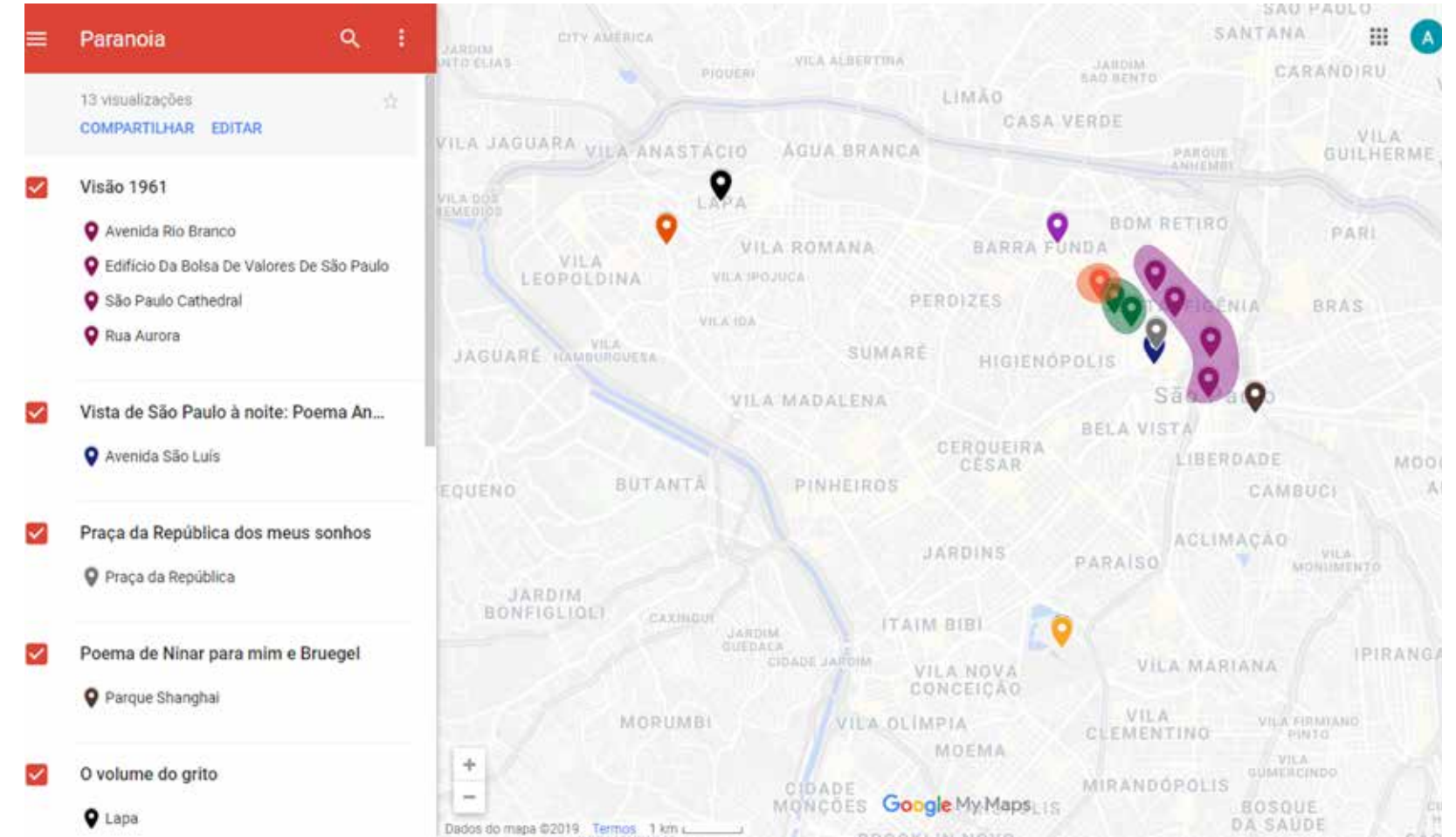
A leitura das menções específicas aponta dezessete (17) localidades mapeáveis na cidade de São Paulo, distribuídas em nove (9) poemas, observa-se uma grande diminuição do número de poemas com a localização de pontos específicos da cidade de São Paulo. Mapeando esses pontos através do mapa da cidade⁶⁷, temos a seguinte configuração.

66. Para a análise, foram desconsideradas as menções “São Paulo”, pois, mesmo sendo específica, trata da cidade como um todo, não sendo possível mapear com a precisão necessária.

67. Foi utilizado o sistema google maps para a criação do mapa em questão. Disponível em: https://drive.google.com/open?id=1I6RuUhjEYh_RfE-qOrHmr-u3bz1ursGqt&usp=sharing



Comparação entre menções gerais (azul) e específicas (vermelho) de espaços urbanos
 Autoria própria, 2019



Localização dos pontos indicados em mapa da cidade de São Paulo
 Indicação dos poemas mapeáveis
 Autoria própria

As localidades foram divididas pelos poemas em que se localizam, e somente dois⁶⁸ (2) do conjunto de poemas localizados apresentam mais de um ponto demarcado no mapa, de modo que se abre a possibilidade de um possível traçado de deambulação dos artistas. Os poemas em questão são *Visão 1961* e *Stenamina Boat*; também foi elencado o poema *Rua das Palmeiras*, que, apesar de não ter dois pontos demarcados, pauta a extensão da Rua das Palmeiras, localizada no mapa em questão.

A partir de então, procura-se em cada poema mapear visualmente como seriam esses caminhos traçados pelo poeta. Em todas as imagens a seguir, o caminho contínuo mostra a ligação dos pontos indicados automaticamente no mapa, e os caminhos tracejados, a extensão das localidades indicadas e/ou caminhos prováveis enquanto pedestre.

68. O poema *No Parque do Ibirapuera* também apresenta dois pontos demarcados no mapa, porém as localidades eram muito distantes para traçar um possível caminho percorrido.

impressões . a cidade nas poesias

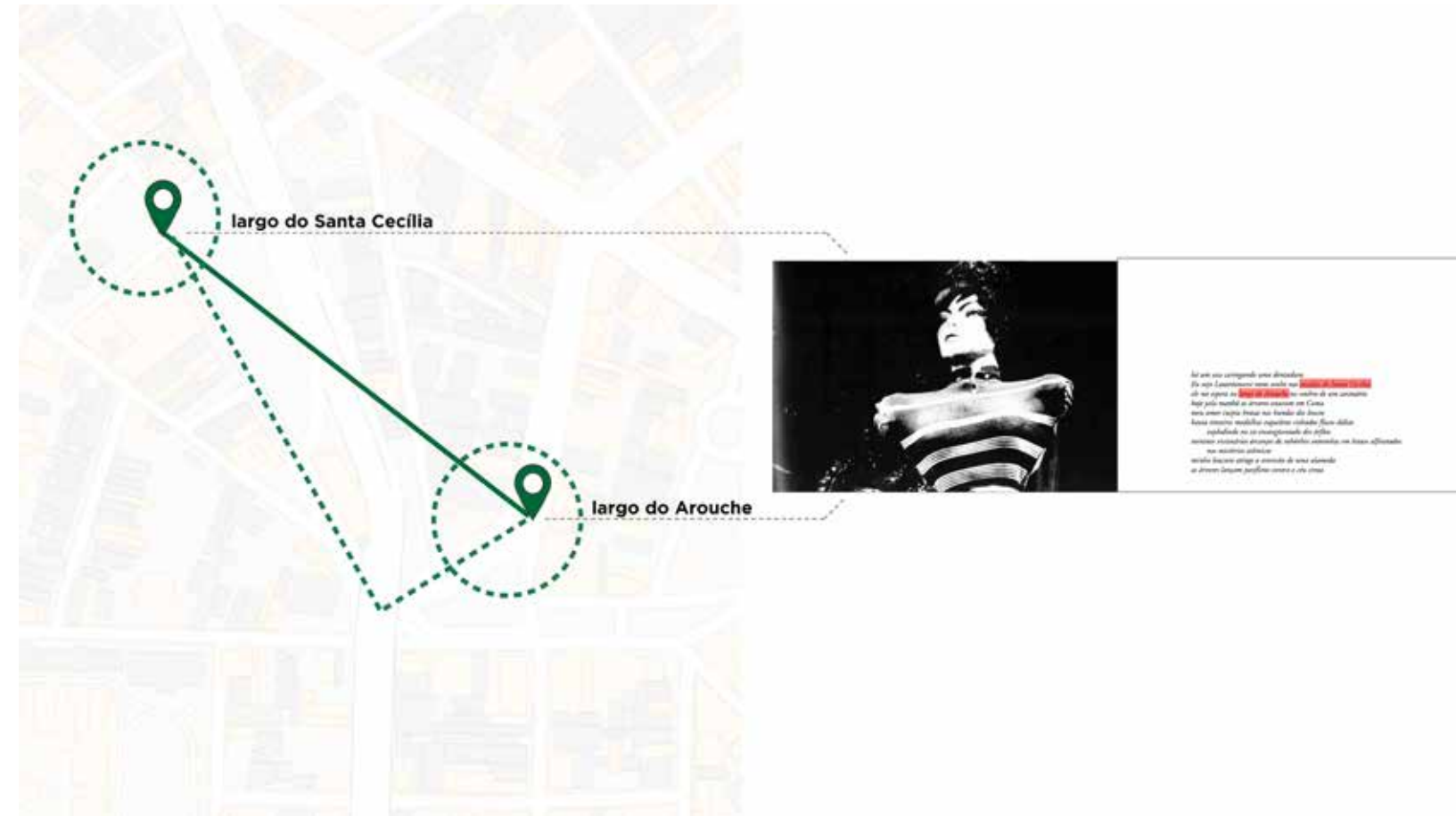
No poema *Visão 1961*, os pontos localizados são: avenida Rio Branco, Rua Aurora, Banco de Valores e Catedral da Sé.

The composite image consists of a central map of São Paulo, Brazil, with a red path connecting four key locations: Avenida Rio Branco, Rua Aurora, Edifício do Banco de Valores, and Catedral da Sé. The map is divided into sections by horizontal dashed lines, corresponding to the neighborhoods of Campos Elíseos, Luz, República, and Sé. To the right of the map are three vertical panels, each containing a black and white photograph and a snippet of text from the poem 'Visão 1961'.

- Top Panel:** A black and white photograph of a person walking through a dense thicket of trees. The text to its right is a snippet of the poem.
- Middle Panel:** A black and white photograph of a busy street scene with cars and buildings. The text to its right is another snippet of the poem.
- Bottom Panel:** A black and white photograph of a person standing in a doorway or a narrow passage. The text to its right is a third snippet of the poem.

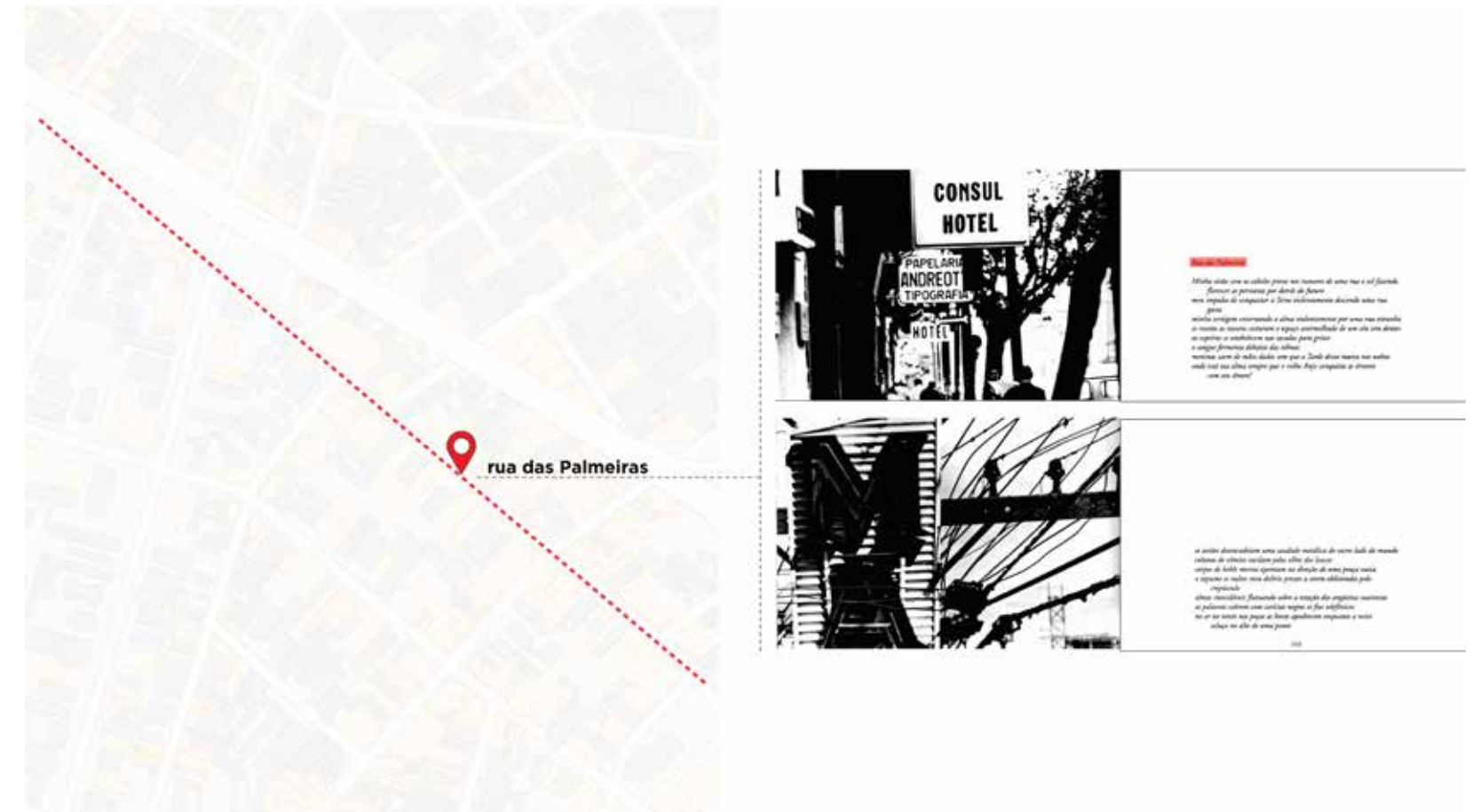
Mapeamento do poema *Visão 1961*
 Autoria própria, 2019

Poema *Stenamina Boat*, Pontos demarcados: largo do Santa Cecília e largo do Arouche:



Mapeamento do poema Stenamina Boat
Autoria própria, 2019

Poema *Rua das Palmeiras*:



Mapeamento do poema Rua das Palmeiras
Autoria própria, 2019

A partir da observação das imagens fotográficas em conjunto com os trechos de poema correspondentes, percebe-se uma desconexão entre o visual e o escrito, de modo que podemos, mais uma vez, constatar uma fotografia não documental dos locais indicados, característica observável na leitura do fotolivro.

Mesmo quando o fotógrafo decide utilizar fotografias que retratem espaços públicos, no caso do poema *Visão* 1961, por exemplo, a imagem visual não corresponde com a citação da localidade, no caso, a Catedral da Sé; vemos, no entanto, enquanto referente fotográfico, um pátio com uma estátua. O mesmo ocorre nos outros poemas, quando se visualiza espacialidades ou elementos que não podem ser identificados com precisão sobre a localidade indicada no mapa e no texto do autor.

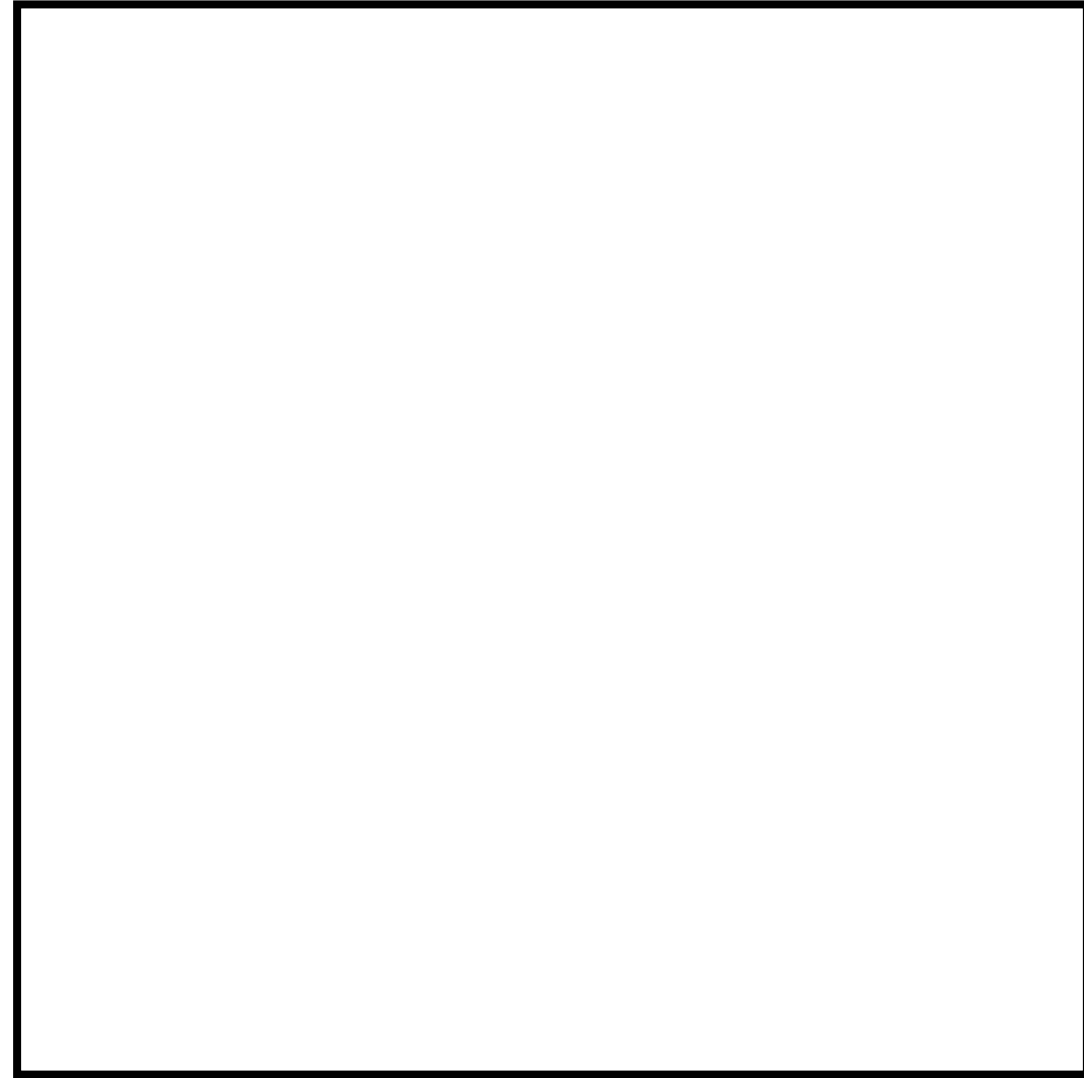
Neste exercício, percebe-se a dissociação entre significante e significado para a criação do olhar surreal. Quebram-se as expectativas de uma imagem fotográfica esclarecedora – em termos de visualização de uma localidade – e dota-se de novos significados a partir das associações possíveis na tensão entre texto e recorte fotográfico. O mesmo pode ser indicado ao se constatar a impossibilidade de traçado dos caminhos percorridos pelos autores, diferentemente do que encontramos nos exemplos trazidos na introdução desta dissertação – *Nadja* e *O Camponês de Paris* –, a indicação e proximidade com a cidade real são impossibilitadas pela falta de indicação precisa, mas, dialeticamente, é possível pela sua presença marcante. A abertura de possibilidades para criação de novos significados é percebida nessa dissociação.

No fotolivro, observa-se uma camada de representação que apresenta uma cidade não palpável, mas uma cidade surreal construída pelos artistas na experiência do deambular. O espaço vivido é, por si, um sincategorema aguardando as significações para dotar de significado. A cidade é o espaço vazio aguardando o encon-

tro com o maravilhoso. E, portanto, a correspondência ilustrativa entre imagem fotográfica e texto escrito não é essencial para a criação desta espacialidade vivida, pois ela mesma já não é o espaço material, é o espaço surreal e constrói sobre si a dotação de sentido ininterruptamente.



considerações



Iniciada sob a inquietação da busca pela imagem de cidade que a fotografia poderia construir, esta dissertação traçou uma possível leitura de como a narrativa visual e poética podem ser constituintes do processo perceptivo do espaço urbano. A escolha pelo trabalho com o fotolivro é fruto de pesquisas durante toda a formação como arquiteta e urbanista e não se encerra neste trabalho. O desejo pela investigação das formas sensíveis como mediação de diferentes sujeitos com o espaço define e definirá a busca e os temas abordados.

Algumas considerações podem ser traçadas após o estudo contido nesta dissertação. No que se refere à reflexão teórica, é importante lembrar que ela nasce do contato com o objeto de pesquisa, de acordo com a metodologia proposta; a partir do contato com o fotolivro Paranoia, surgem as questões da fotografia e do surrealismo na constituição de um espaço urbano. Percebe-se que para o surrealismo, mais do que uma unidade estética, há o deslocamento da técnica para a experiência enquanto motivadora estética. O contato com o inconsciente transborda para a existência da criação ininterrupta de signos e as suas significações. O próprio espaço urbano é signo, está aberto e convulsionado.

As relações cognitivas de apreensão do espaço estão baseadas nas analogias potencializadas pela transformação do mundo em signo, portanto o suporte é impor-

tante no debate, mas não ocupa espaço central. Nesse sentido é que a fotografia entra enquanto potente articuladora desses signos; assim como a escrita automática, que possibilita a criação da escrita sem os filtros da razão, a fotografia encurta o processo de criação das representações e permite a manipulação da realidade material, conforme vemos na utilização da composição “*em abyme*”, na descoberta do *objet trouvé*, ou mesmo na retirada do referencial nas imagens fotográficas. Vemos, desse modo, a importância do enquadramento enquanto potencializador da criação dessas imagens, as quais carregam a tradição atestada da existência dentro do espaço e tempo, mas que abrem as possibilidades do signo aberto.

Em última instância, pode-se dizer que a cidade é o próprio *objet trouvé* da experiência tida no espaço urbano. A cidade experiência construída. Ou, em outras palavras, a imagem de cidade construída pela experiência do espaço; imagem esta que será base para novas experiências desse mesmo espaço – ou de outros espaços – em uma cadeia infinita de significações e de construções cognitivas.

Toda essa construção só é possível pelo caminhar, por meio da experiência estética do caminhar pelo espaço urbano que é estabelecida nas ações realizadas no movimento Dadá, e que é amplamente utilizada pelos surrealistas, conforme dito anteriormente. A experiência do caminhar é um dado importantíssimo na construção estética surrealista, conforme vemos em suas obras, como *Nadja* (1928) de Breton, e *O Camponês de Paris* (1926) de Aragon. Todas essas características serão observáveis na leitura atenta do nosso objeto de pesquisa, afirmando sua potencialidade de trazer a cidade e sua experiência sensível como produção artística.

Essa diferença entre a cidade em *Paranoia* e nos exemplos trazidos indica, em uma primeira instância, uma postura frente ao espaço que está embebida destas referências. A percepção do espaço já é realizada com uma ideia surrealista de enfiamento; os poemas escolhidos para a análise mostram que a cidade real não é o ponto-chave de compreensão da cidade em *Paranoia*, mas, sim, o encontro entre

fotolivro e cidade, sua dissociação e embate, assim como é indiciado na dissociação das fotografias com a poesia.

Uma postura surreal frente a própria produção artística, mas sobretudo frente à cidade, constituída agora como produto do investimento simbólico de quem a olha e vivencia.

No que tange ao seu suporte, o fotolivro demonstra significativa potencialidade na criação narrativa. Sendo um livro que tem em sua base a sequência fotográfica, o fotolivro pode ser entendido como uma unidade significativa que constrói uma imagem a partir do sequenciamento de imagens fotográficas; não obstante a utilização de imagens fotográficas para a construção narrativa, essas imagens em si não carregam um significado completo, mas, sim, demonstram interdependência na construção de uma imagem complexa baseada na montagem feita pela edição gráfica. As fotografias mostram relações de proximidade, de sequenciação e relações suprassegmentares que constroem essa imagem complexa a partir do contexto referido – a sua base, o livro.

A questão da narrativa e da construção de uma imagem pensando no conjunto de fotografias colocado baseia a decisão de leitura do fotolivro como um todo. Pela natureza do fotolivro analisado, são observáveis algumas escalas de unidades significativas: a unidade da dupla de página; a unidade da poesia; e o conjunto fotográfico e poético.

A natureza do fotolivro escolhido para análise já traz algumas questões interessantes. A utilização da fotografia em conjunto com a poesia é importante, pois mobiliza duas linguagens, verbal e não verbal, de modo que há interferência mútua nos seus significados. Por isso a decisão de leitura das imagens fotográficas primeiramente em duplas de páginas, pensando na sua estrutura e na interlocução com a poesia, para depois seguir para as fases da unidade significativa do poema – estrutural em um livro de poesias –, pensando na relação da cidade com o escrito e

com o ponto de vista do fotógrafo; questão esta que foi perceptível no contato com o fotolivro e que perpassa as unidades significantes dos poemas, observa-se assim uma leitura que ao mesmo tempo é total (pelas fotografias) e focada (pelas poesias).

A presença da cidade enquanto elemento estruturador da poesia é visível em toda a leitura do livro, o poeta e o fotógrafo dialogam intimamente com o espaço urbano. Essa observação pode ser atentada pelas duas leituras iniciais. A presença preponderante de referentes focados no dia a dia da cidade, seus elementos e suas ações banais são indícios de uma visão aproximada, particular e sensível com o espaço urbano. Visão esta que se confirma novamente na posição dessa cidade com as poesias e com os seus olhares experiência.

A leitura dos poemas nos revela a presença da cidade por todo o conjunto do fotolivro. A fala do poeta e do fotógrafo traz essa cidade em diversos tons, mas sempre próxima de sua experiência. Uma relação de afetação mútua, entre fala e cidade, transforma o espaço material em uma imagem de cidade dos autores, no mesmo movimento que modifica os próprios autores ao trazerem para si a memória desse espaço vivenciado. Um processo de transformação constante. Essas ações de transformação, de referenciação à cidade cotidiana, de proximidade com o espaço e, de certa forma, de uma fala pessoal e relacional com a cidade, demonstram a proximidade estética dos autores com as questões surrealistas de enfrentamento da cidade.

Entendem a cidade enquanto representação. Transformam-na em signo.

Vê-se na fruição do livro que o espaço urbano é expresso de forma visceral por toda a extensão e duração do livro; durante a leitura, a cidade é palco, personagem e assunto da narrativa, mudando de posicionamento com muita fluidez e naturalidade.

A deambulação dos artistas, Roberto Piva e Wesley Duke Lee, traça uma proximidade com os livros do movimento surrealista. Lembrando que, nos exemplos indicados: *O Camponês de Paris* mostra com riqueza de detalhes e com uma temporalidade alargada os devaneios do escritor, que emerge localidade com suas experiências, apresenta ligações díspares ao estar presente no espaço e percebê-lo com atenção; e *Nadja* mostra uma deambulação pelas ruas, aliada com a fotografia desse espaço, que ora faz referência ao espaço, ora traça o desencontro entre imagem visual e escrita. Ambos os exemplos criam uma imagem particular da cidade vivida, e o encontro dessas características em *Paranoia* reitera a indicação do fotolivro como surrealista, atribuída pelo próprio movimento por meio da revista *La Breche* nº08.

Pela presença perceptível da deambulação no conjunto do livro, uma última questão é levantada. Poderíamos então refazer os passos dos artistas pelo espaço físico da cidade?

Esse exercício é de suma importância para o fechamento desta leitura do fotolivro *Paranoia*. A partir do levantamento sistemático das citações do espaço urbano feitas pela poesia, percebe-se que não há a possibilidade de traçar esses caminhos feitos pelos artistas durante o processo. O que é observável, por outro lado, é uma cidade alucinatória, anárquica, que é própria dos autores, mas que também é daquele que manuseia o livro quando lê seus poemas e traça uma narrativa visual possível do conjunto de representações. A não possibilidade de traçar os caminhos feitos pelos autores reitera as questões trazidas pela dissertação no que diz respeito à criação de uma imagem particular de cidade.

Não é a imagem traçada pelos mapas, pela lógica, mas, sim, uma imagem complexa, particular, sensível. A cidade experiência.

bibliografia .

ADES, Dawn; BAKER, Simon. **Undercover surrealism:** Georges Bataille and Documents. Massachusetts, USA: The MIT Press, 2006. ISBN: 0-262-01230-8 (The MIT Press edition)

ALVES, Regina Célia dos Santos. Mário de Andrade: da teoria à prática: uma leitura da polifonia poética em poemas de Paulicéia Desvairada. **Estudos Linguísticos** XXXV, São Paulo, 2006. p. 1631-1640. Disponível em: <www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/revista20062.htm>. Acesso 01 fev. 2018.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea:** uma história concisa. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo. Martins Fontes, 2001. ISBN: 9788533614642

BADGER, Gerry. Porque fotolivros são importantes. Tradução Sergio Tello. **Zum** # 8, abril de 2015, Revista semestral de fotografia [impresso]. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2015. p.132-155.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia.** Tradu-

bibliografia .

ção Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. ISBN 978.85.209.3148-6

BATE, David. **Photography and Surrealism**. Sexuality, Colonialism and Social Dissent. London, New York: I.B. Tauris, 2009. ISBN: 1 86064 378 7 hb

BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. Massao Ohno (depoimento). **Projeto Memória Oral**. São Paulo, 03 abr 2009. Disponível em: < https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Depoimento_Massao_Ohno_1276539751.pdf> . Acesso em: 10 ago. 2020.

BRETON, André. **Nadja**. 1998. Paris: Gallimard. ISBN 2-07-040130-8

BRITO, Bruno Eduardo da Rocha. **Roberto Piva, panfletário do caos**. Orientação: Lucila Nogueira Rodrigues. 2009. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal do Pernambuco. Recife, 2009.

BONDUKI, Inês. **Linha Vermelha**: Volume 3, O conceito de sequência de Nathan Lyons. Orientação: Prof. Dr. João Musa. 2015. 124 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. DOI 10.11606/D.27.2016.tde-20092016-153102

CAMPANY, David. **What’s in a Name?. The PhotoBook Review #007**, 2014. Disponível em: <<https://aperture.org/blog/whats-name-david-campany/>>. Acesso: dez. 2019.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. 1 ed. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2013. ISBN 798-85-65985-16-1

CARERI, Francesco. **Caminhar e parar**. São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2017. ISBN 978-85-8452-090-9

CHALVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**,. 2 ed. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CORNEAU, Patrick. Surrealismo e Automatismo: O Averso do Cenário Lógico na Escritura e na Pintura. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. ISBN: 978-85-273-0816-8

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Wesley Duke Lee**: um salmão na corrente taciturna. São Paulo: Alameda / Edusp, 2005. ISBN 85-98325-10-4 (Alameda)

COSTA, Diógenes Oliveira da. **Paulicéia Desvairada e Paranóia**: o “eu” solitário nas entranhas do combate. Orientação: Profa. Dra. Ana Cristina Chiara. 2015. 119 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

DOBAL, Susana. Paranóia: um delírio entre a poesia, a fotografia e o cinema. **Revista Studium. Campinas**, n. 32, inverno 2011. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/5.html>>

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas. Papiros, 1993. ISBN 978-85-308-0246-2

DURAND, Régis. **Le Temps de L’image**, Essai sur les conditions d’une histoire des formes photographiques. Paris. ELA La Différence, 1995. ISBN 2-7291-1081-X

EISENSTEIN, Sergei. Perspectives in: **Film Essays and a Lecture**. Ed. Jay

bibliografia .

Leyda. New Jersey: Princeton University Press, 1982. p.35-48.

EISENSTEIN, Sergei. Novos problemas da forma cinematográfica. In: **A experiência do cinema**. Ismail Xavier (org.) Rio de Janeiro: Graal, 1983. p. 216-243.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990. ISBN: 9788571101128

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. ISBN: 9788571101074

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. *Volume II. 1 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. 360 p. ISBN: 85-782-7660-4.*

FERNANDEZ, Horacio. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. ISBN 978-85-405-0106-5

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Olhar Periférico**: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. ISBN 85-314-0117-8

FRITOLI, Luiz Ernani. **Ítalo Calvino e Osman Lins**: da literatura combinatória ao hiper-romance. Orientação: Prof. Dr. Fábio Rigatto de Souza Andrade. 2012. 333 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

GAMBARDELLA, Ana Luiza Rodrigues. **A função social das imagens produzidas por Geraldo de Barros**. Relatório Final de pesquisa em Iniciação Cien-

tífica, 2012.

GAMBARDELLA, Ana Luiza Rodrigues. **Geraldo de Barros e Robert Smithson**: a teoria contemporânea de Smithson aplicada na obra de Barros, uma leitura do espaço e sua interpretação. Relatório Final de pesquisa em Iniciação Científica, 2015.

GIORGETTI, Ugo. Uma outra cidade – Poesia e vida em São Paulo nos anos 60. **Jornal do Brasil**, Caderno de Ideias, 15 de julho de 2000.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012. ISBN 978-85-232-0870-7

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. tradução de Anne Marie Davée. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014. 240 p. ISBN: 84-252-1858-6

KULESHOV, Lev. **Kuleshov on film**: writings by Lev Kuleshov. Ronald Levaco (org.) Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1974. ISBN 0-520-02659-4

LOPEZ, Maria Laura. Vida e carreira do maior editor independente do Brasil. **Jornal da USP**, São Paulo, 16 jan. 2020. Editorial: Cultura. Disponível em <<https://jornal.usp.br/?p=296546>>. acesso 10 ago. 2020.

MACHADO, Rodrigo Vasconcelos. A Poética Imagética de Roberto Piva e Wesley Duke Lee em Visão de 1961. **VERBO DE MINAS**, Juiz de Fora, v. 14, n. 23. p. 43-56, jan. /jul. 2013.

MAGALHAENS, Leonardo de. **Roberto Piva - Imagens Surrealistas em Paranoia** P/1. Disponível em <<http://leoliteraturaescrita.blogspot.com>.

br/2015/08/as-imagens-surrealistas-em-paranoia-de.html>. Acesso: 04 mai 2017.

MAGALHAENS, Leonardo de. **Roberto Piva - Imagens Surrealistas em Paranoia** P/2. Disponível em <<http://leoliteraturaescrita.blogspot.com.br/2015/08/roberto-piva-imagens-surrealistas-em.html>>. Acesso: 04 mai 2017.

Massao Ohno – Poesia Presente. Direção de Paola Prestes. São Paulo: Serena Filmes, 2015. (90 min.), color.

MASCARO, Cristiano Alckmin. **Uso da imagem fotográfica na interpretação do espaço urbano arquitetônico**. Orientação: Benedito Lima de Toledo. 1985. 180 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1985.

MATTOS, Ricardo Mendes. Recepção da poesia de Roberto Piva de 1960 a 1990. **Nau Literária: crítica e teoria de literaturas**, ano 11, vol 11 n.02, jul/dez 2015. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view-File/53046/34245>>. Acesso 02 mai 2017.

MATTOS, Ricardo Mendes. **Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos & delírios místicos**. 2015. 250 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social e do Trabalho). Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Instituto de Psicologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. ISBN 978-85-7827-116-9

McLUHAN, Marshall. A arte como sobrevivência na era eletrônica. Viver à velocidade da luz in: **McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

bibliografia .

MORAIS, Leonardo David de. **Uma alucinação na ponta de teus olhos: Imagens poéticas em Paranoia**, de Roberto Piva & Wesley Duke Lee. Orientação: Prof. Dr. Wagner José Moreira. 2015. 232 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, CEFET-MG. Belo Horizonte – MG, 2015.

MORAIS, Leonardo David de; MOREIRA, Wagner José. Da relação entre a fotografia e a poesia: o caso da expressão poética de piva-lee. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 249-261, jan./jul. 2014.

NASCIMENTO, Flávia. A Paris d'O camponês. **Revista Letras** n70, p.59-79, set/dez 2006. Curitiba: Editora UFPR. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v70i0.4600>

NASCIMENTO, Flávia Cristina de Souza. **O Camponês de Paris**, de Louis Aragon (tradução comentada). Orientadora: Prof. Dra. Vera Maria Chalmers. 1991. 284 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Unicamp, 1991.

NEVES, José Luís Afonso. **The many faces of the photobook: establishing the origins of photobookwork practice**. One Volume. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Faculty of Art & design and the Built Environment of Ulster University. Ulster, 2017.

PARR, Martin e BADGER, Gerry. **The Photobook: A History** volume I. London: Phaidon Press Limited, 2004. ISBN 978-0-7148-4285-1

PARR, Martin e BADGER, Gerry. **The Photobook: A History** volume II. London: Phaidon Press Limited, 2006. ISBN 978-0-7148-4433-6

PARR, Martin e BADGER, Gerry. **The Photobook: A History** volume III. London: Phaidon Press Limited, 2014. ISBN 978-0-7148-6677-2

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução: Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012. ISBN: 978-85-405-0255-0

PIMENTEL, Gláucia Costa de Castro. **ATAQUES E UTOPIAS Espaço e Corpo na obra de ROBERTO PIVA**. Orientador: Prof. Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz. 2009. 272 f. Tese (Doutorado) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

PIGNATARI, Décio. A ilusão da contiguidade in: **Através**, n. 1. São Paulo: Duas Cidades, s/d, p. 30-38.

PIVA, Roberto. **Paranoia** / Roberto Piva com fotografias de Wesley Duke Lee – 1 ed. São Paulo: Editora Massao Ono, 1963.

PIVA, Roberto. **Paranoia** / Roberto Piva com fotografias de Wesley Duke Lee – 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000. ISBN 85-86707-03-1

PIVA, Roberto. **Paranoia** / Roberto Piva com fotografias de Wesley Duke Lee – 3 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. ISBN 978-85-86707-40-7

PIVA, Roberto. **Paranoia** / Roberto Piva com fotografias analógicas de Mafalda Capela – 1 ed. Portuguesa. Portugal: Editora Alambique, 2018. Depósito Legal 436681/18.

ROCHA, João da. A paranoia poética de roberto piva. In: **Zoom nas vísceras**, 20 de novembro de 2014. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/zoom_nas_visceras/2014/11/a-paranoia-poetica-de-roberto-piva.html>. Acesso:

bibliografia .

12 dez. 2017

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constança Eggejas. São Paulo: Editora Senac, 2009. ISBN 978-85-7359-876-6

SAMAIN, Etienne (org). **O fotográfico**. São Paulo. Hucitec, 1998. ISBN 9788573599879

SANTOS, Lúcia Grossi dos. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. **Ágora (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 229-247, Dec. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982002000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso 16 dez 2018. DOI <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982002000200003>

SHANNON, Elisabeth. The rise of the photobook in the twenty-first century. **St Andrews Journal of Art History and Museum Studies**. Vol14, p.55-62, 2010. ISSN: 2053-2024. Disponível em: <<https://ojs.st-andrews.ac.uk/index.php/nsr/article/view/237/256>>

SILVA, Cícero Mendes da. **Cidade e escatologia no Paranoia de Roberto Piva e Wesley Duke Lee**. Orientação: Prof. Dr. Washington Luis Lima Drummond. 2016. 126 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016.

SILVA, Felipe Abreu e. **A sequência na fotografia contemporânea: um estudo da construção dos fotolivros ganhadores do prêmio aperture / paris photo**. Orientação: Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto. 2018. 190 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de

Campinas, Campinas, 2018.

SILVEIRA, Mariana Outeiro da. Imagens do acaso na paranóia de Roberto Piva: flagrantes surreais. In: BAITELLO JUNIOR N., MENEZES, J. E. de O., BORNHAUSEN D. A. (org.). **O que custa o virtual: Anais do V Congresso Internacional de Comunicação e Cultura**. São Paulo: Centro interdisciplinar de semiótica da Cultura e da Mídia CISC PUC SP \ Universidade Paulista. 2015. Disponível em: <https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/comcult/mariana_outeiro_da_silveira.pdf>. Acesso 10 jul 2017.

SWEETMAN, Alex. Photobookworks: the critical realist tradition. In: LYONS, Joan (org.) **Artists' Books: a critical anthology and sourcebook**. Rochester, New York: Visual Studies Workshop Press, 1985. p. 187-205.

TACCA, Fernando Cury de. **Sapateiro: o retrato da casa**; a representação da casa do operário francano através de seu próprio olhar fotográfico. Orientação: Etienne G. Samain. Co-orientação: Ivan Santo Barbosa. 1990. 319 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1990.

TACCA, Fernando Cury de. Sapateiro: o retrato da casa. Campinas. **Revista Studium** n. 10, 2002.

WALKER, Ian. **City Gorged With Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris**. Manchester University Press, Manchester and New York, 2002. ISBN: 0 7190 6215 2

WILLER, Claudio. Surrealismo: Poesia e Poética. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. ISBN:

bibliografia .

978-85-273-0816-8

WILLER, Claudio. Magia, Poesia e Realidade: o Acaso Objetivo em André Breton. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (org.). **O Surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. ISBN: 978-85-273-0816-8

WILLER, Cláudio. **Paranóia de Roberto Piva**: a resenha que não foi publicada em 1963, 09 de agosto de 2011. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=11128&portal=universidade>>. Acesso: 08 mai 2017.

WILLER, Cláudio. **A famosa resenha em La Brèche** – Action Surrealiste, 30 out. 2014. Disponível em: <<https://claudiowiller.wordpress.com/2014/10/30/a-famosa-resenha-em-la-breche-action-surrealiste/>>. Acesso 04 mai 2017.

WILLER, Cláudio. Conversando sobre escrita criativa: um depoimento. Porto Alegre. **Revista Scriptorium**, v.2, n.1, p. 71-80, jan-jun. 2016. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/25273/15489>>. Acesso 04 dez 2018.

WILLER, Cláudio. **Massao Ohno e o Japão** – e outros tópicos, inclusive algo sobre a relação de criação e vida, biografia e obra, 08 nov. 2015. Disponível em: < <https://claudiowiller.wordpress.com/2015/11/08/massao-ohno-e-o-japao-e-outros-topicos-inclusive-algo-sobre-a-relacao-de-criacao-e-vida-biografia-e-obra/>>. Acesso 10 ago. 2020.

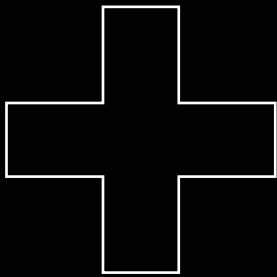
WILLER, Cláudio. Dias Circulares. **Revista Cult** #76, jan. 2004. São Paulo. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/dias-circulares/>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

WILLER, Cláudio. **Massao Ohno e o Japão** – e outros tópicos, inclusive algo sobre a relação de criação e vida, biografia e obra, 08 nov. 2015. Disponível em: < <https://claudiowiller.wordpress.com/2015/11/08/massao-ohno-e-o-japao-e-outros-topicos-inclusive-algo-sobre-a-relacao-de-criacao-e-vida-biografia-e-obra/>>. Acesso 10 ago. 2020.

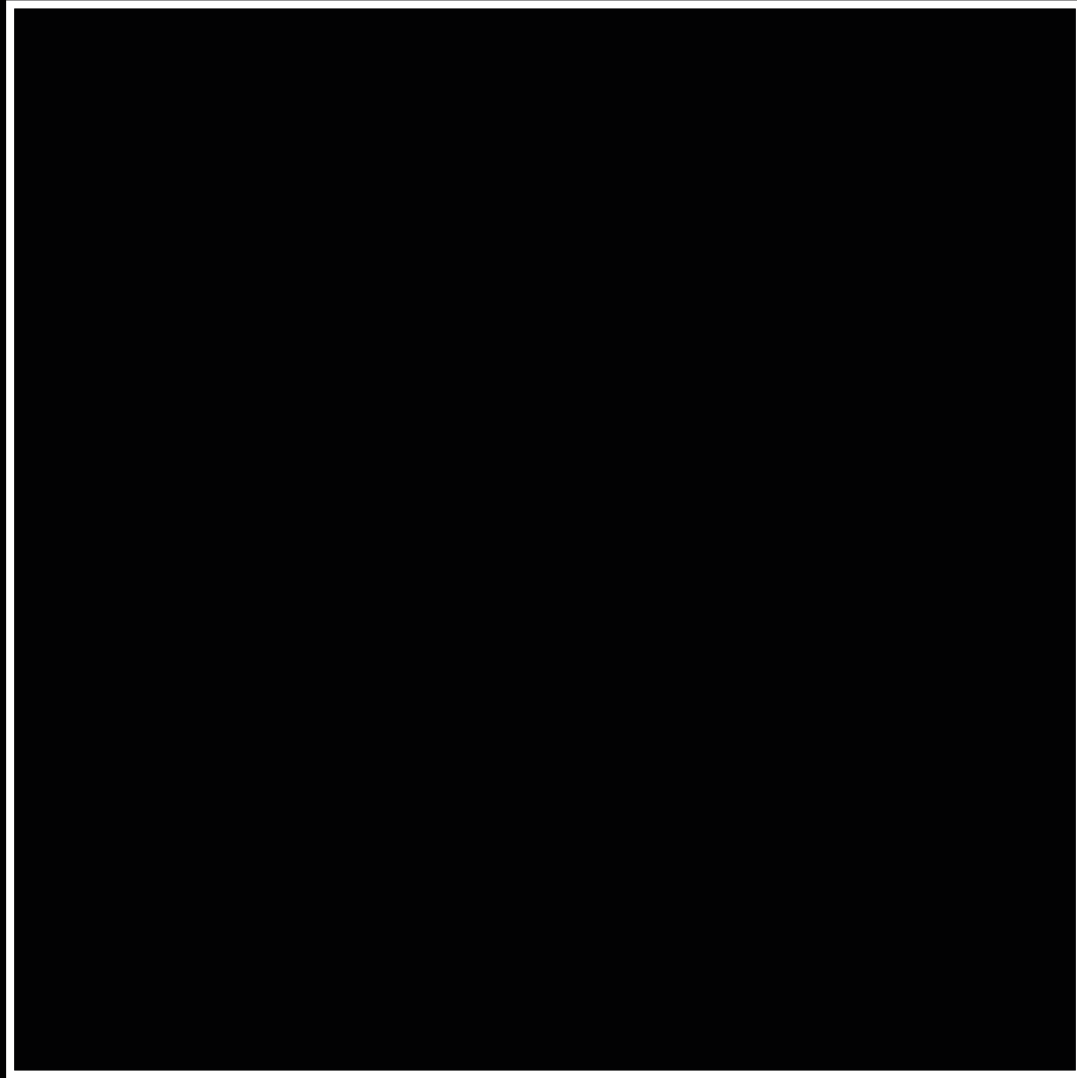
XAVIER, Ismail. A construção do pensamento por imagens in: **Artepensamento**, Aduino Novais, org. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 359-374.

XXX. Le surrealisme à São Paulo. Revista La Brèche 8, novembro de 1965, p.127 Le Terrain Vague, Paris, France. In: WILLER, Cláudio. **A famosa resenha em La Brèche** – Action Surrealiste, 30 out. 2014. Disponível em: <<https://claudiowiller.wordpress.com/2014/10/30/a-famosa-resenha-em-la-breche-action-surrealiste/>> . Aceso em 04 maio 2017.

SIMÃO, L. V. Mise-en-scène em fotoperformance: representar o representado. **Revista Visuais**, v. 4, n. 6, p. 137-151, 31 ago. 2018. DOI: <https://doi.org/10.20396/visuais.v4i6.12119>



BONUS



BÔNUS

bô-nus

sm sing e pl

1. ECON. prêmio ou vantagem concedida, por sorteio, aos portadores de certos títulos, bilhetes de transportes etc.
2. ECON. prêmio ou dividendo extraordinário que algumas companhias e empresas concedem a seus acionistas e sócios.
3. ECON. pagamento extra dado pela empresa ao empregado a título de prêmio; abono.
4. SEG. percentual de desconto dado na renovação do seguro quando não ocorreu nenhum sinistro durante a vigência anterior da apólice.
5. BRASILEIRISMO•BRASIL. **algo que se dá ou recebe além ou acima do esperado.**

Este caderno é um diário póstumo de processo, organizado juntamente à dissertação entregue ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - PPG IAU USP | 2020

Todas as imagens contidas são de acervo pessoal da autora.

volume 02

FOTOGRAFIA E CIDADE um estudo sobre os processos perceptivos
constituídos na ação estética presente no fotolivro Paranoia
Ana Luiza Rodrigues Gambardella | orientação: Prof. Dr. Paulo César Castral

Se debruçar durante anos sobre um mesmo livro, um livro de poesias e fotografias, duas linguagens que desafiaram o tempo todo a percepção sobre o próprio objeto e se mostraram flexíveis de modo a trazer na pesquisadora uma ânsia por escrever sobre o processo. Seria “clichê” falar que o processo foi mais importante e construtor do que o produto final, mas a maturidade da leitura continuada e da formação (em andamento) como pesquisadora foi sim um processo de muito crescimento.

Trabalhar com um objeto específico, físico, estático, aparenta ser uma vantagem quando iniciado o processo, afinal, ele não mudará, ele estará sempre igual e sua leitura será uma linha ascendente.

Quanta inocência!

Neste período de pesquisa em que o objetivo é fazer uma leitura da imagem de cidade, não só uma leitura foi feita, mas diversas. Leituras que pareciam estar fechadas e que na próxima tentativa, se desfaziam e se reconstruíam; leituras que tinham um objetivo claro, mostrar um dado movimento, e que se mostravam contrárias, mas que, após um momento de decepção, trazem conclusões mais ricas do que as esperadas inicialmente.

Mostrar que a leitura de uma produção científica não é isenta, não é impessoal.

É sim baseada em uma bibliografia, com método e rigorosidade, mas é também fruto de um pesquisador, que lê, interpreta e traz os resultados.

É embebida de vida.

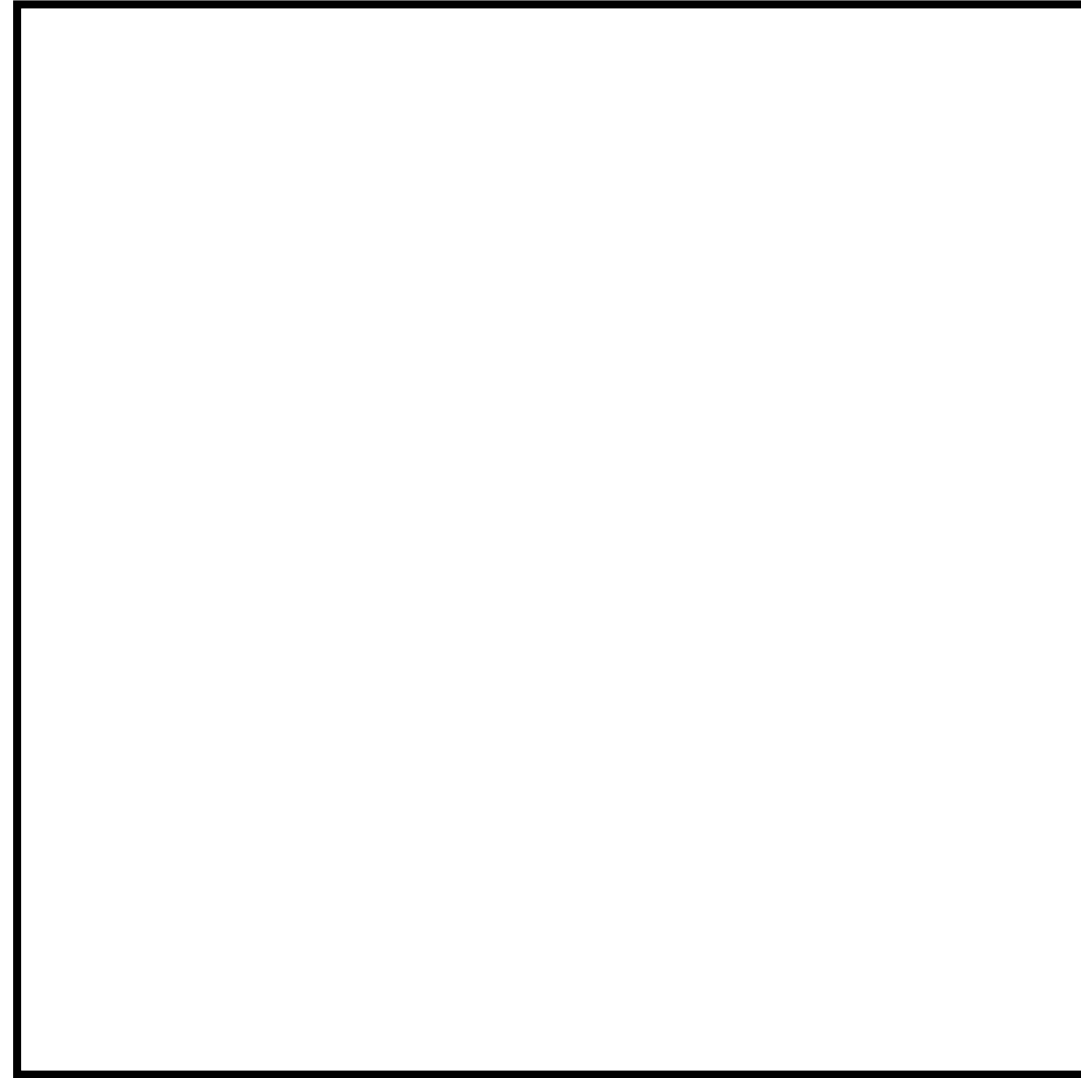
Neste caderno “**bônus**” exponho meu próprio caderno de trabalho, minhas anotações, algumas imagens de como esse processo se deu. Não prometo clareza, nem mesmo prometo que as anotações sanem as dúvidas que porventura apareçam, aliás, nem todas as dúvidas devem ser sanadas e muitas delas se transformam no projeto de continuidade da pesquisa.

Que privilégio poder questionar!

Alguns comentários serão inseridos, de percepções pessoais do processo, principalmente.

Trabalhar com um objeto tão sensível tocou de alguma forma aquela que vos escreve.

+ . o caderno



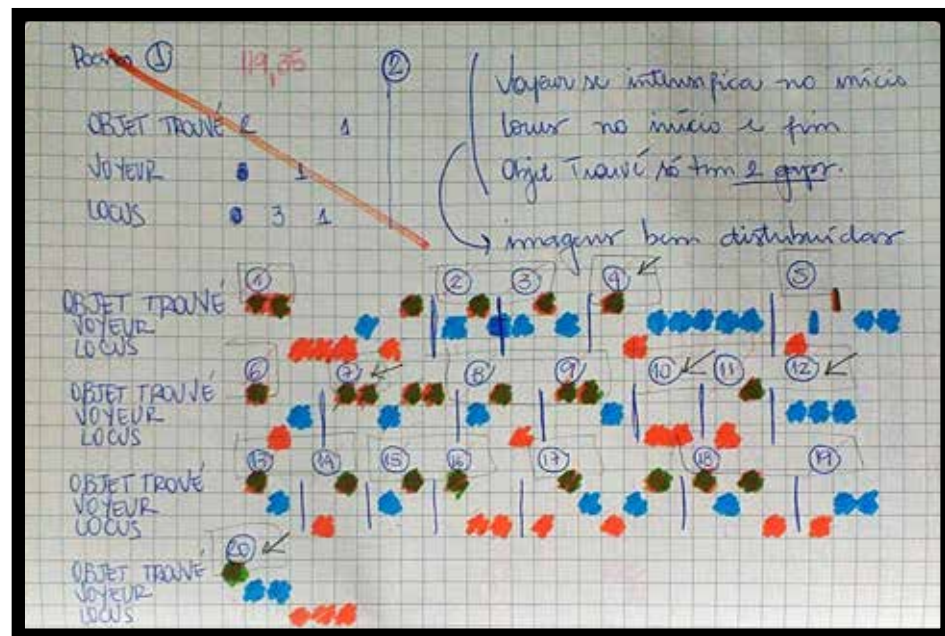
.
o caderno é o lugar onde tudo acontece
é onde as anotações criam forma
os desenhos esquemas fazem tudo ficar mais claro

.
o caderno foi um grande aliado no processo,
nunca fui muito de desenhar, os rabiscos é que são meus amigos
com eles as ideias criam forma, mesmo que sem muito conteúdo escrito

.
algumas etapas de trabalho me foram mais caras,
a leitura dos textos, os esquemas estruturais
a leitura das fotografias e das poesias

.
no caderno tudo foi fazendo mais sentido
as certezas questionadas
as questões respondidas (ou não)

o caderno



Os esquemas desenhados nestas páginas auxiliaram muito a leitura dos textos base sobre fotografia, surrealismo, poesia e também anotações de aulas, cinema, trechos de textos interessantes...

nem tudo vai para a dissertação, como é visível

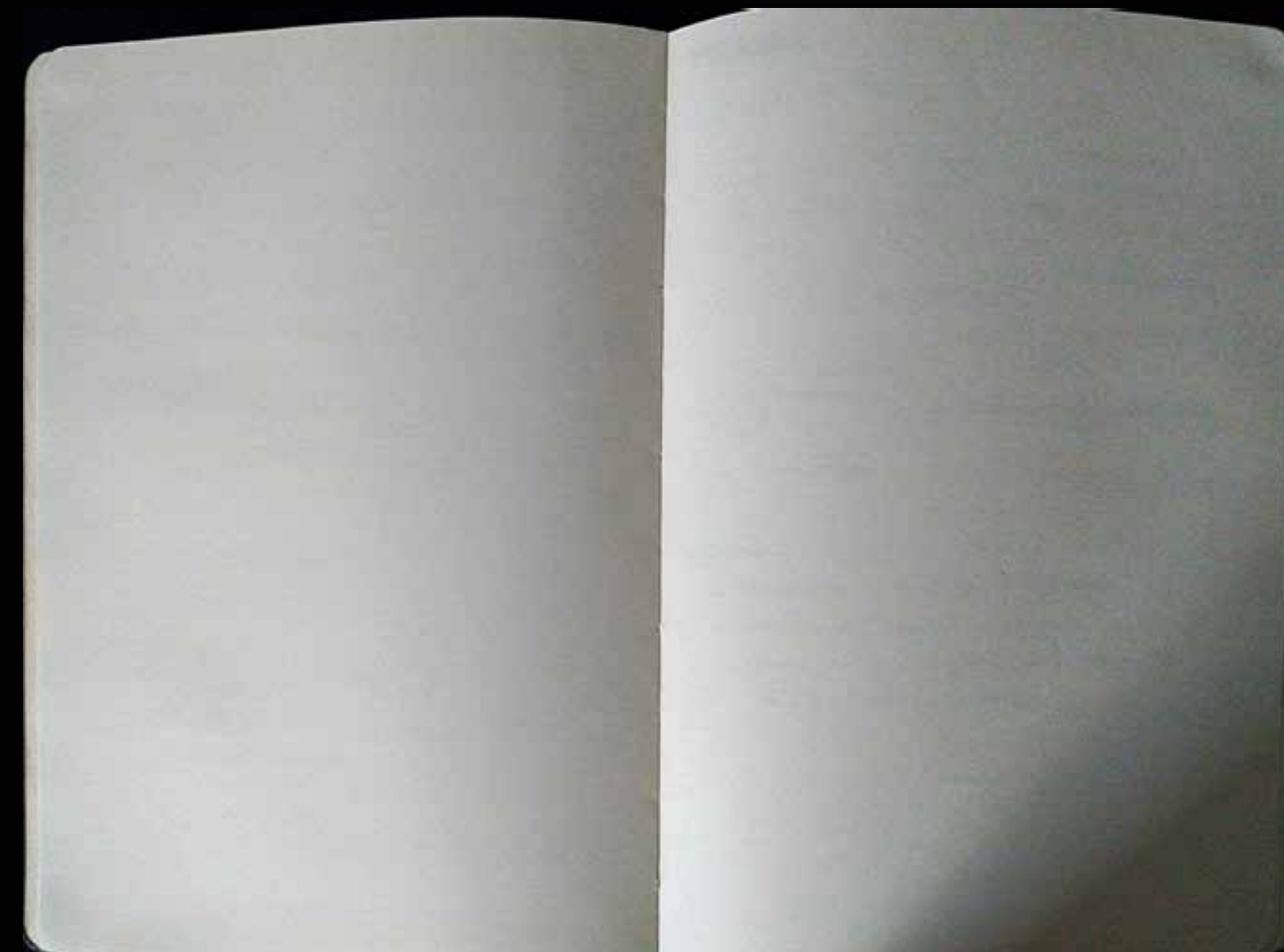
Alguns assuntos tentam ser dominados pelas linhas escritas, se rebelam e não se enquadram. Alguns assuntos não conseguem nem ser transcritos em palavras no caderno, viram linhas que, sem verbalizar, dizem muito.

Ao lado esquerdo, um dos esquemas centrais da leitura do fotolivro, a divisão das fotografias em *objet trouvé*, *locus* e *voyeur*; alinhadas na ordenação do livro e dividida nas poesias.

Repassando e relembando os cadernos [foram 2] repasso também as miudezas do processo e a sensação de perda de controle que se instaura quando algo não sai como esperado, mas uma coisa é importante salientar

hipótese refutada não é menos importante

digo mais, os "erros" encontrados mostraram mais e abriram caminhos que não estavam previstos, os caminhos da leitura sensível. similar a proposta dos artistas? talvez.



**.trabalhar com a cidade.
.a partir da experiência.**



+ . o livro

o livro

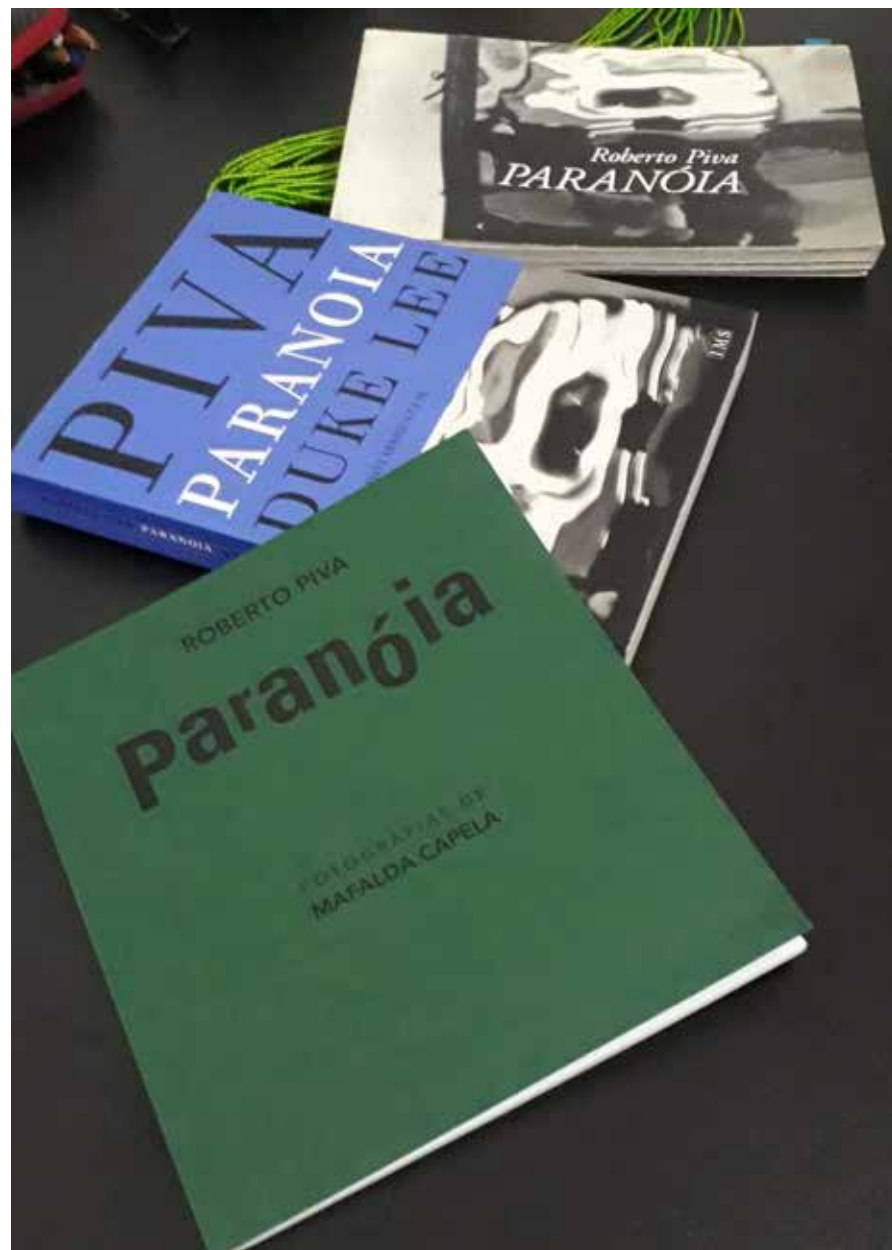
.
é um livro
mas são vários
variadas maneiras de mostrar

.
seu tamanho
sua textura
cheiros e cores

.
pegar com as mãos
sua materialidade
as suas diversas possibilidades

.
além do conteúdo
forma
ele se basta





Além da edição original de 1963, também tive contato com as edições de 2000 (fac símile), 2009 (IMS), e 2018 (editora portuguesa) que chama uma fotógrafa local para fazer uma releitura fotográfica da obra.

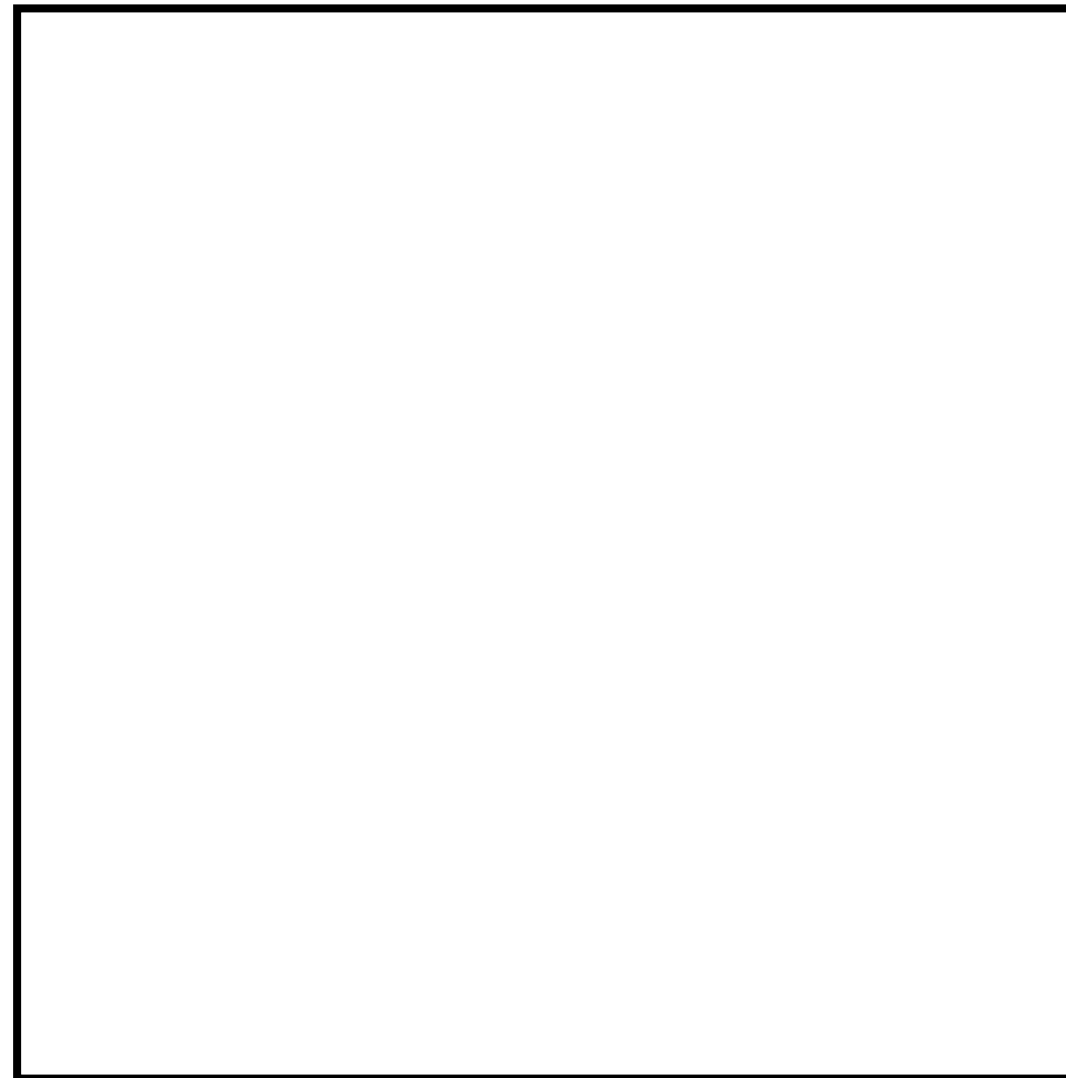
O contato com essas outras obras foi importantíssimo para compreender a importância da edição. Mesmo a edição de 2009 que mantém as fotografias originais de Wesley Duke Lee, tem uma grande mudança na disposição e formato. Não perde sua qualidade de cidade, mas modifica-a.

o livro é sua totalidade, é toda a sua qualidade. não é seu conteúdo, é o contexto.

mudar a forma do livro é mudar o próprio livro.

o livro também são todos os livros já lidos, todos os poemas, romances, teorias, tudo aquilo que toca e que é tocado no contato com o espaço, com a vivência.

conhecer o universo do poeta, aquilo que ele lia, o que ele pensava, quais os critérios para seus livros? curiosidade? conhecimento? quantos encontros poéticos de leitura, de desencontros em andanças, de descobertas.



a parede

onde a magia acontece

desmonta

remonta

onde se clarifica

o livro de abre

e se reorganiza

a parede é papel

é painel

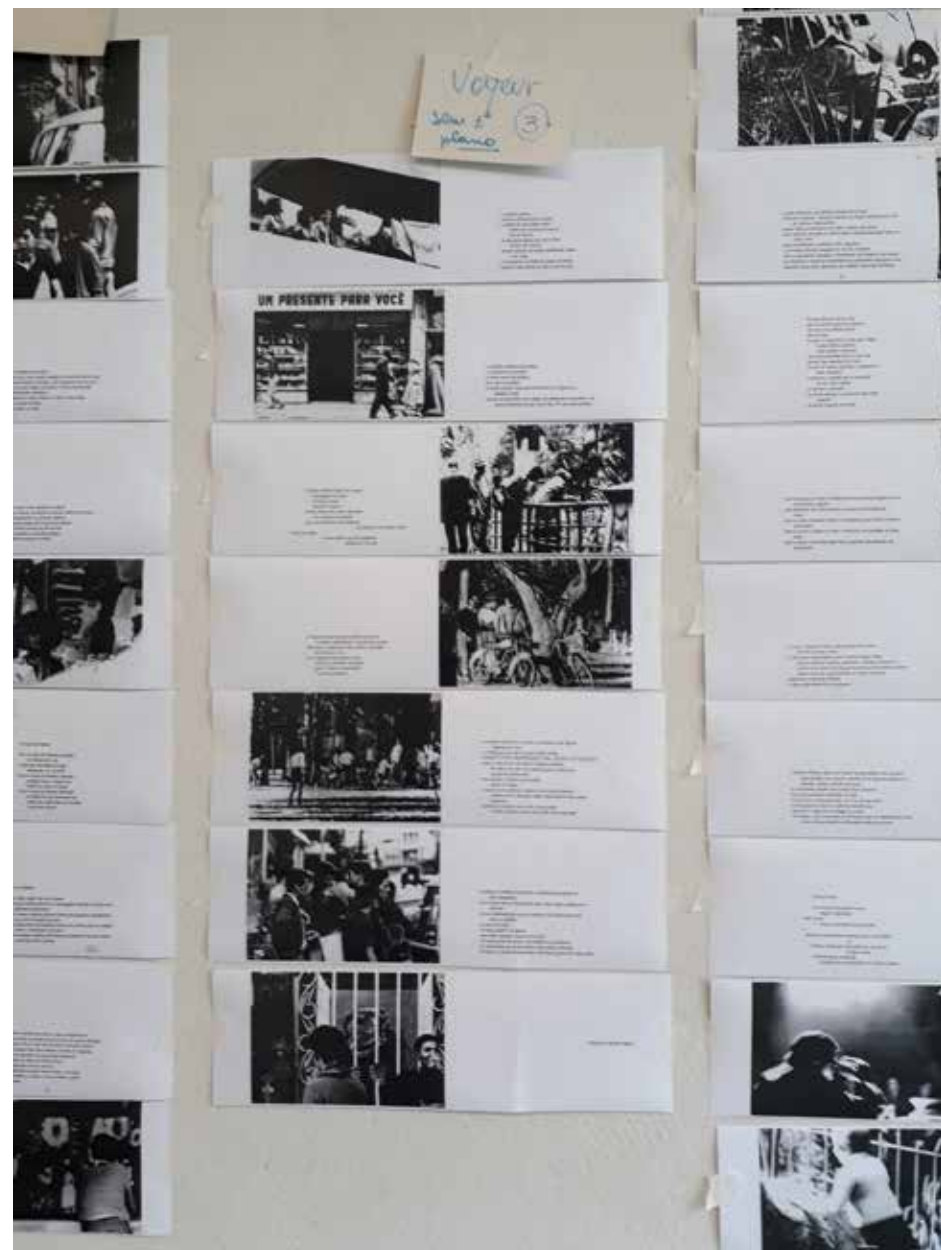
é espaço

onde as leituras acontecem

onde o livro rompeu barreiras

onde se recompôs em música





Espacializar as páginas do livro. O processo mais importante para a análise proposta no mestrado é, sem dúvida, o processo de desmonte do livro e a sua manipulação física.

Em “fichas” que continham as fotografias e seus respectivos pares de trechos de poesia, essas imagens foram embaralhadas, observadas, categorizadas, redefinidas, criaram uma vida fora da sua posição definida pelo encadernamento.

O livro cria volume, espaço.

Vemos ele se desmontar na nossa frente para podermos remontar em grupos, vê-lo em sua totalidade. A leitura do livro é uma grande etapa da experiência, a cidade que é mostrada se transforma e transforma aquele que a lê, transforma aquela que fala agora.

A cidade desta leitura era uma no início, aquela cidade delirante que está contida no espaço urbano de São Paulo, centro, parques, espaços públicos e vida pública. Todo o repertório da arquitetura e do urbanismo se mobilizam para essa primeira impressão, esse contato. Mas, e se não for só isso?

No desmonte e na manipulação, na leitura e na releitura, ao montar um outro livro, vários outros, desistir, voltar ao inicial, a cidade se desmontou nas minhas mãos e foi recompondo, a experiência do artista não é pura, é fruto do seu contexto. E assim a minha.

Em um processo de percepção próprio, revestido das experiências daquele que lê, outras cidades se conformam.

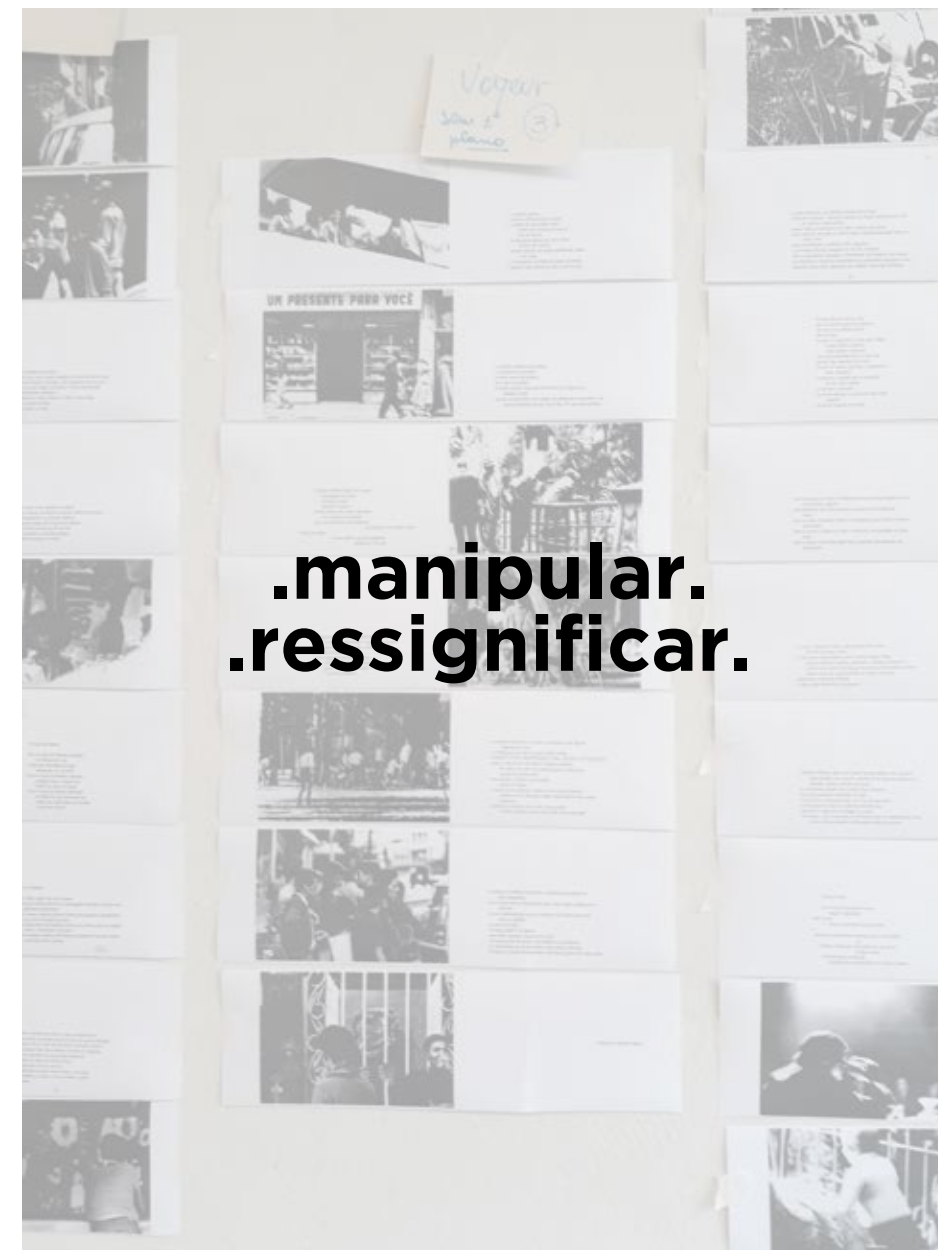
O que tenho em minhas mãos nessa experiência não é a cidade que os artistas falam sobre, é uma descoberta. Ela que se desmontou, falhou com a primeira impressão é o espaço do encontro, das banalidades corriqueiras, da miudeza.

A miudeza dos personagens observados de novo e de novo, a insistência no olhar furtivo, curioso. A vida pessoal que não tem palco, mas é palco, é espaço e é desejo, sem distinções.

Que vida que encontrei nas sacadas! O lugar da mulher nesta cidade, do menino, do encontro, da observação, do devaneio, do religioso, do trabalhador, da ganância, da violência.

O lugar da vida.

O processo de desmontar o livro, de manipular as imagens, ele é precioso na pesquisa, e também precioso na experiência. Algumas imagens mostram um pouco do processo, a folha em branco que a parede do grupo se tornou; não era editada todos os dias, mas passar por ela e olhar as imagens, os escritos, os grupos que se formavam, fazia com que a visualização fosse mais ampla e com que questões fossem surgindo ao longo da pesquisa.





.olhares.



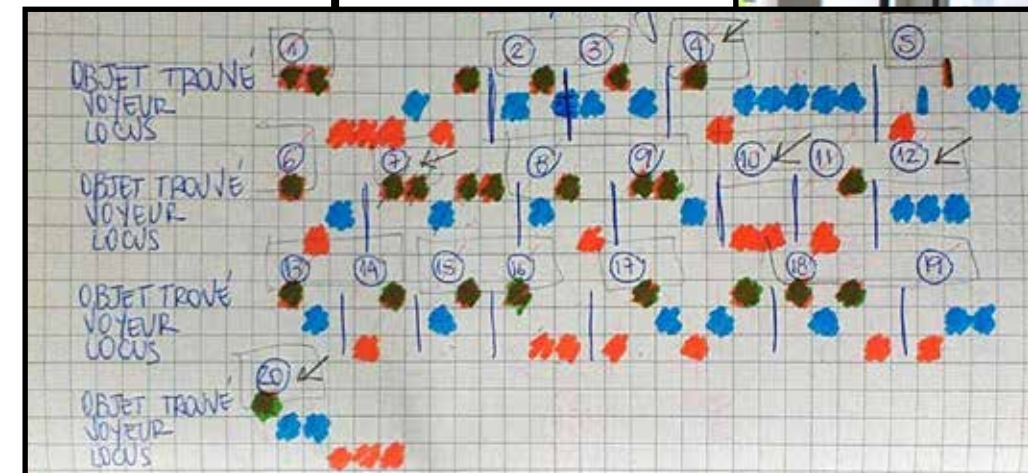
.experiência.

A principal etapa de utilização da parede do grupo foi na divisão de grupos das fotografias em **olhares experiência**.

Essa divisão foi realizada e modificada constantemente, primeiramente em grupos menores que foram se reagrupando para a formação de três grandes grupos destacados na dissertação.

Esta é a etapa preliminar da forma final da leitura apresentada, onde as fotografias divididas em grupos de olhares foram reorganizadas na ordenação do livro - esta etapa também foi disposta nas paredes do grupo de pesquisa, mas não houveram registros da mesma.

A ação de disposição das fotografias ao olhar diário auxiliou a leitura do livro como um todo. Um tipo de domínio da sua totalidade é apresentada nessa ação, que tira da sua organização inicial e devolve-a, modificada.



+ . as palavras



.
poemas são feitos de palavras
palavras que não dão sentido
não um sentido direto

.
vocaliza
desnuda
agride

.
nas palavras escritas
rima, quebra
som

.
a cidade nestas palavras
encontro o sentido
o caminho e a solidão
.

as palavras

foco no eixo central da imagem, mas temos a criação de uma textura, já observada em outras imagens. Quanto à ligação com o texto, ao comparar as duas imagens inserimos questões críticas na fotografia, o poema apresenta um ar de lambeção, de construção do pensamento e a fotografia nos faz perder o olhar, olhamos para o céu para viajar em nossos próprios mares, é essa a apresentação que a imagem nos passa. A imagem é de uma manequim situada próxima ao eixo central (como na fotografia da estufa, temos uma leve inclinação para a direita e olhar para a esquerda). A grande diferença de luz traz a manequim para frente na imagem, mas tira todo o referencial externo, não sabemos qual o contexto de inserção urbana da manequim. A utilização de manequins é muito comum na fotografia do início do século XX, momento da fotografia surrealista e insere novamente a questão crítica na imagem. O poema não apresenta ligação direta, mas confronta a imagem plástica e ativa da manequim com sua violência. A fotografia desta dupla de páginas fixa o oposto da fotografia anterior, as pessoas são apresentadas como silhuetas pretas em frente ao seu contexto (um café/pedacinho), os homens estão em uma bancada de um estabelecimento, poderia ser este o Lanchas Piucho, citado no poema. A mancha preta ocupa um universo a ser explorado, seguido. O homem está enquadrado em transeia e o fundo desfocado, 6 Milas Davis que está a 150 por hora, o esta ficada, está arrastada por este movimento (são as alucinações homem lá. Ele não está em movimento, o mundo que está. Ele está andando por uma ponte e olham para baixo, os refletores estão com a vida cotidiana na altura do olhar do fotógrafo. As pessoas andam grupo de pessoas que se apresenta no poema, assim como temos um podemos ver e que abre possibilidades de leitura na fotografia, o que uma construção em abismo. A imagem constrói uma lípida em um era nova, 25 anos. A imagem da fotografia de Lydia da lípida está Lydia, a morte é tal qual uma porção, dita o poeta. No poema ainda visível que é concretizado pela parábola de um ente. A imagem é clara, para o escrito e fotografias da lípida. A imagem tem um elemento à direita da imagem. Isto posto corta a imagem em dois enquadramentos novos enquadramentos é uma criação em abismo. Vemos uma paisagem, a mulher surrealizada e envolta por homens que andam na rua enquanto homens ocupados passam por sua frente. As cabeças dessas de cabeças, temos a troca de elementos superiores para inferiores perspectivas. Seriam estes trabalhadores de fábricas que são cidades belarinas? Na imagem vemos um enquadramento não usual do com as placas de edifícios da rua. O poema chama "Rua das Palmeiras período das fotografias. É interessante observar também que o fotógrafo/placa como elementos principais da imagem fotográfica e que transformando a noção de piso, chão, e fixando seus elementos. A ao lado, retroalimentando a fotografia e poesia. A imagem mostra do luminoso, não de quem olha para cima. O enquadramento no-

A poesia o lado mostra esse olhar para cima do poeta, e os fios conversam com as letras do letreiro luminoso, assim como "as palavras cobrem com carícias negras os fios telefônicos" no poema. Metálico, fios, elétrico, choque. Um dado interessante nesta fotografia: os meninos olham para a câmera e sorriem para o fotógrafo/poeta, são os Anjos de Sodoma. Novamente temos um eixo não centralizado completamente, cortando a imagem em duas porções (direita e esquerda), e dividindo a imagem em outras duas imagens. (construção em abismo). A porção à esquerda nos chama a atenção por ter os meninos, um sorrindo bastante e o outro atento/curioso. A inocência infantil é quebrada pela força do poema, que, ao mesmo tempo que traça um contraponto, reforça a imagem dos sujeitos. Os Anjos de Sodoma do poeta. O foco da imagem fotográfica com os cachorros traz um embate entre a leitura de uma poesia pesada, violenta, visceral, e imagens de aparente inocência. Ao nos colocar em frente a essa imagem onde os cachorros não olham para a câmera, somos levados a um recorte do espaço em que os inocentes animais vestidos com fantasias são o "arrampalhamento de Deus", elevados a posições santificadas frente a violência do poeta. Os sujeitos e

um espaço considerável da imagem e cria uma falta de profundidade, uma das frentes da imagem, dividida no seu eixo central. Sua imagem é homem que está em movimento, a imagem está em movimento, não arrapalhando os cabelos do suor de Whitman). Ao mesmo tempo o período. Nesta imagem fotográfica vemos uma cena em que pessoas pisotas, dando noção de escala e de referencial externo, é um recorte pela ponte assim como os drinks desfilam amigos embriagados, um grupo de pessoas na fotografia. O rapaz observa algo abaixo, que não será que o rapaz olha? Uma cena dentro da cena que foi desenhada, contê-lo. Lydia. Lydia nasceu em 1908 e morreu em 1933, Lydia apagada pelo tempo, um borrão branco que apaga a existência de temos a menção de sujeitos que passam, cidades abandonadas vuías, o eixo central vertical é utilizado novamente e traz toda a atenção interessante que destaca das imagens anteriores, um poste colocado momentos fora do eixo central. Lembrar imagem de televisão. A criação figura de mulher ao centro da imagem, levemente desfocada, é um frente, sem prestar atenção, sugere o "resto" de noites de diversão, pessoas ficam a ver de perto para esta mulher que emerge deste mar (lembrar imagem de fora no começo do livro) e assim, a troca de no trecho de poesia? Ou a marinha (no mar de cabeças) trata pela espaço lírico, o fotógrafo ocupa grande parte do enquadramento real, portanto infere-se que esta rua pode ser a rua das Palmeiras no grafo utiliza novamente o centro vertical da imagem para demarcar as cabeças dos passantes se encontram na parte inferior da imagem, rua também apresenta grande vida, que podemos observar no poema um trecho de luminoso, mas o olhar é de quem está na mesma altura vamente chega próximo ao eixo central vertical do enquadramento.

O encontro com a palavra se deu através da leitura entre pares de páginas, a análise das fotografias não poderiam estar separadas dos trechos de poesia escritos ao lado. Um deu suporte ao outro. Um dá suporte ao outro. É a natureza do livro onde os dois se conversam. Páginas e páginas de leitura que mostraram o quanto a poesia é tão importante quanto a fotografia na construção dessa imagem, a cidade está estampada nas palavras e modifica constantemente a imagem fotográfica, assim como esta imagem fotográfica modifica constantemente a palavra escrita. Mas uma característica é marcante no texto. A cita ali é citada, citada em seus elementos, citada em lugares conhecidos, nomes de ruas, avenidas, espaços, parques, sacadas, corredores e igrejas. Se pela fotografia não é possível traçar seus caminhos, seria pelo texto possível? Haveriam pistas, traçados, espacialidades conhecidas pelos transeuntes e desenháveis no mapa?



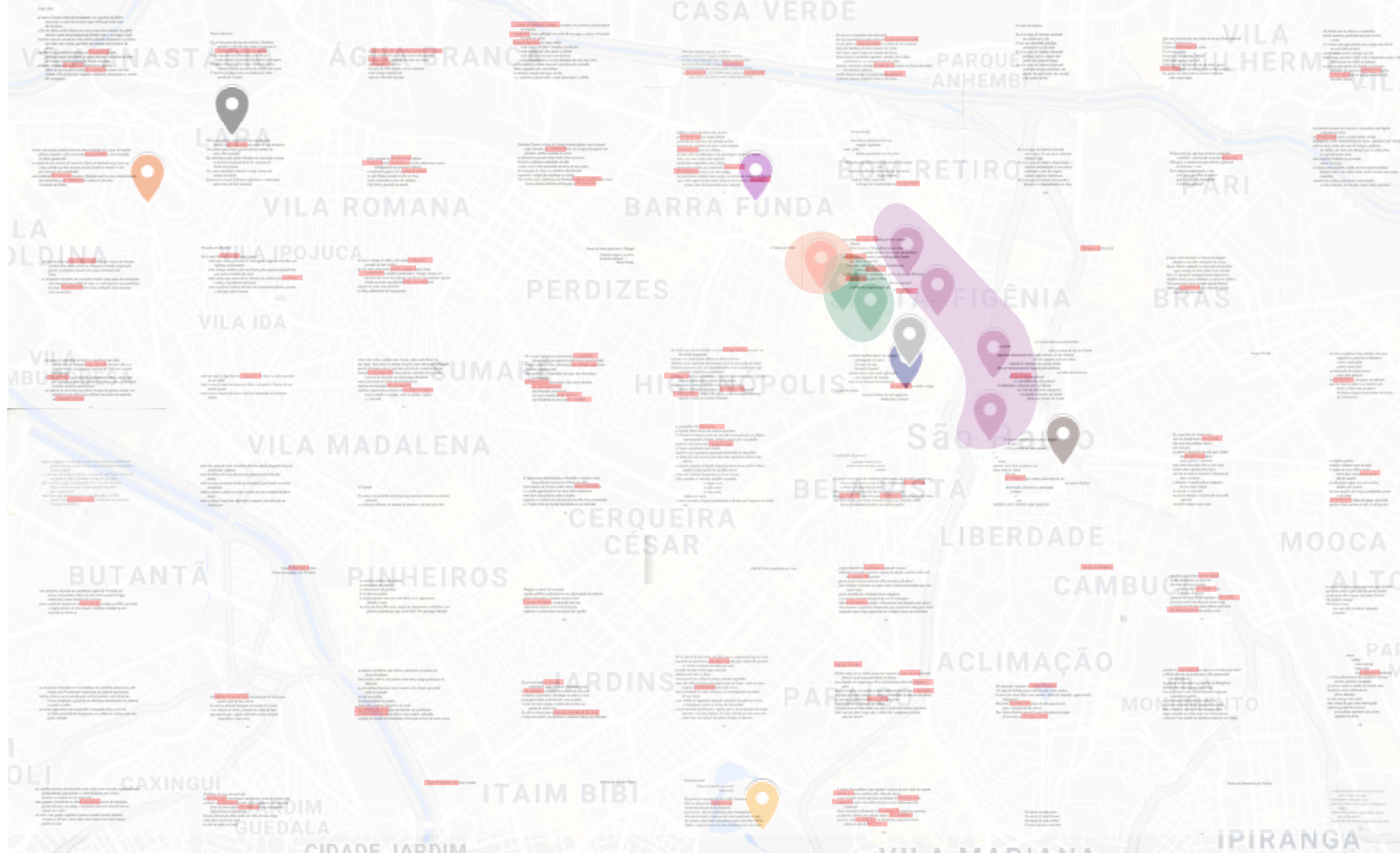
Crianças se deitam de mendicantes
 espelhos públicos pulverizam-se em algum ponto de América
 pontos orientados se voltam contra a noite
 O porque Shanghai é conquistado pela luz
 abduzidos heijun-se no terra fantasma
 vengem-se arrebatando no palácio dos espelhos

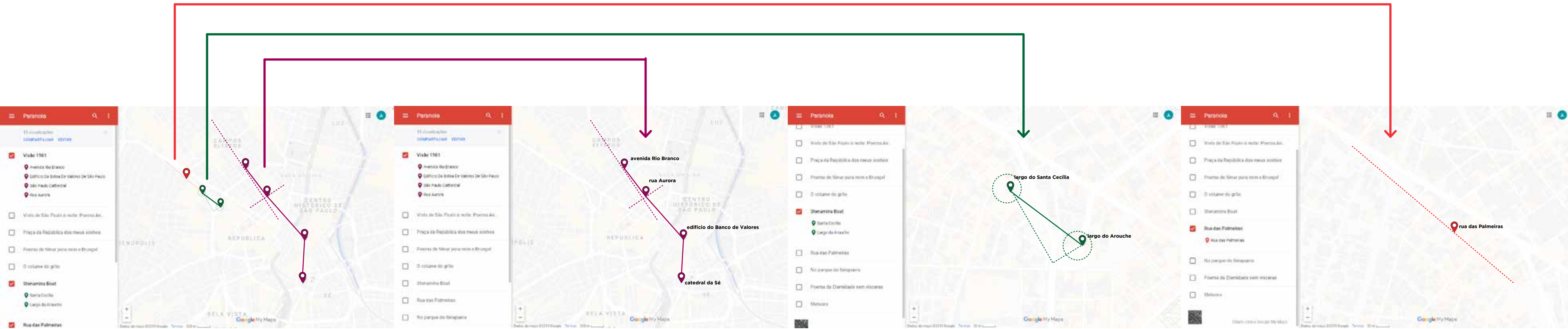
O que é o texto? Como olhar para o texto?
Trabalhar com a palavra escrita talvez tenha sido
o maior desafio pessoal da pesquisam como lidar
com a poesia, é visível que a cidade está na palavra,
mas onde? Como enxergar?

O mesmo processo das fotografias, colocar todos
os txtos juntos, olhar para o total, olhar para a
cidade. Todos os pontos vermelhos são citações de
pontos da cidade ou de seus elementos.

ACHAMOS A CIDADE!

Inserir as citações no mapa para espacializar o
encontrado, cada cor um poema, nem todos os
poemas tem a precisão da localidade, nem todos
nos falam de um espaço específico, o espaço não é
específico, é vivêcia, é espacialidade.





|?.caminhar.?!|

A tradução dos poemas em possíveis caminhos tao pouco auxiliam na reconstrução de uma andança,
deambulação, caminhada dos autores. A cidade se desfez nas mãos?
Ou é essa cidade mesmo que os autores construíram? Uma cidade sem signo exato, sem uma face dada.

.ela é tudo, é a alucinação e o espaço, é o espaço alucinatório, sem caminho traçado, errante.

