

Literatura e fotografia: a problemática da cidade.

Rodrigo Vasconcelos Machado¹

RESUMO: *Este estudo irá pesquisar a relação entre a literatura e fotografia a partir da problemática da cidade. Para verificar como se dá o cruzamento de dois sistemas semióticos diferentes, iremos analisar a obra *Paranóia* (1963), de Roberto Piva. A práxis poética de PIVA recorta um universo que está juncado de destroços que são reorganizados dentro do caos urbano. A reorganização desses pedaços de realidade permite ao poeta ver além de seu tempo, como antena da raça. PIVA descortina uma cidade que em termos práticos e contextuais não corresponde simetricamente a São Paulo dos anos 60, mas já prefigura algumas das mudanças por que passaria e por extensão a da maioria das cidades latino-americanas.*

Palavras-chave: *fotografia, cidade, literatura, cultura, arte.*

RESUMEN: *Este estudio va a investigar la relación entre la literatura y la fotografía a partir de la problemática de la ciudad. Para verificar como es la yuxtaposición de dos sistemas semióticos distintos vamos a analizar la obra *Paranóia* (1963), de Roberto Piva. El quehacer poético de PIVA nos propone un universo que está cuajado de fragmentos de la realidad que son planteados dentro del caos urbano. Estos fragmentos permiten al poeta ver más allá de su tiempo, como antena de la raza. PIVA describe una ciudad que ya no hay más y que no corresponde a la São Paulo de los años 60, pero ya anticipa algunos de los cambios que iba a ocurrir a la mayoría de las ciudades latinoamericanas.*

Palabras-clave: *fotografía, ciudad, literatura, cultura, arte.*

A problemática da cidade, ou melhor, a sua crise, leva a pensarmos em novas possibilidades críticas para lançarmos novas luzes às questões contemporâneas. Há uma demanda por um método analítico que conjugue conceitos teóricos de outras áreas, a fim de enriquecer e renovar as leituras sobre os objetos artísticos. Tal discussão já existe no nível teórico e prático, mas o trabalho do dia a dia também pode trazer uma contribuição para uma possível (re)-escritura da práxis intelectual. O recorte contemplado neste estudo, a saber, literatura, fotografia e arquitetura, leva em conta as possibilidades oferecidas pela interdisciplinaridade, que supera as barreiras, escolhos, entre outros obstáculos, à compreensão do nosso presente. O eixo deste texto é partir da problemática da cidade para tecer os fios entre campos do conhecimento, que numa primeira vista se encontram separados pelas contingências históricas e da sua própria natureza, mas que se tangenciam de maneira profunda e real.

A representação da cidade, do espaço urbano, em obras literárias é de longa data, como atesta, por exemplo, a *Iliada*, de Homero. O cerco da cidade de Tróia é superado pela astúcia grega ao presentear um cavalo que tinha no seu bojo a vanguarda dos seus

¹ Universidade Federal do Paraná

exércitos. O que temos descrito pelo narrador grego é a fortaleza das muralhas troianas, que têm que ser transpostas por uma artimanha. Entrar na cidade: eis a questão. Outros também tentaram penetrar pelos portões das cidades, como o viajante veneziano Marco Polo, personagem de Ítalo Calvino no romance *As cidades invisíveis*. Este narrador relata as suas viagens por cidades de todos os tipos para um curioso imperador dos tártaros, Kublai Khan, que nunca saiu do seu império. As descrições superam o âmbito geográfico e remetem a uma abrangente simbologia. As cidades de Marco Pólo não correspondem com a realidade tangível, mas sim a algo que tem como referente o real e se distancia dele para se situar no plano do imaginário. As referências urbanas de Marco Pólo permitem que as cidades ganhem novas significações. O narrador de Calvino usa como estratégia textual a leveza. As palavras usadas são simples e eficientes. O leitor pode, então, transpor para o seu imaginário cidades míticas que guardam algum tipo de relação com a sua cidade. Destaco dois fragmentos da leveza urbana de Marco Polo:

Milhões de olhos erguem-se diante de janelas pontes alcaparras e é como se examinassem uma página em branco. Muitas são as cidades como Fílide que evitam os olhares, exceto quando pegas de surpresa. (p. 85)

Em toda a sua extensão, a cidade parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens: no entanto, não tem espessor, consiste somente de um lado de fora e de um avesso, como uma folha de papel, com uma figura aqui e outra ali, que não podem se separar nem se encarar. (p. 97). Calvino, Ítalo. *As cidades invisíveis*.

Quando a Literatura se alia com outros sistemas semióticos temos como resultado, obras que requerem novas abordagens. Sabemos que recursos do cinema “contaminaram” a linguagem literária, como por exemplo, o uso do mecanismo do “flash back” que permite ao autor ir e voltar através da justaposição de “histórias”. A pintura² também está presente em várias obras literárias, como nos romances de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, onde os postulados do texto *Ut pictura poesis*, de Horácio³, são verificados na narrativa. O fotógrafo húngaro BRASSAÏ discute a presença da fotografia como um componente da práxis do escritor francês Marcel

² “A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual se torna mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá. Do mesmo modo a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem a mais sensível do corpo a partir do lado que ele precisa dele”. LESSING, 1998, p. 193 e 194.

³ “Poesia é como pintura [*Ut pictura poesis*]; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela querera ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida agradará sempre.” APUD Horácio, In: LESSING, *Laaconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, 1998, p. 8.

Proust no seu ensaio *Proust e a fotografia*. É claro que a inclusão no interior do texto de uma imagem depende da qualidade da impressão, coisa que somente podia ser pensada a partir do século XX. Temos alguns livros que se destacam como obras fotográficas, pois são narrativas ordenadas em seqüências e que expressam uma realidade moldável em sua produção, fluída; como *Paris by night*, de BRASSAÏ. A noite na capital francesa é retratada com todos os elementos que fazem parte dela. As ruas vazias, os vultos na escuridão, a solidão, os mendigos, as prostitutas, enfim tudo que faz parte da noite de uma grande capital e que por extensão poderia ser pensado também para uma cidade como São Paulo ou Nova York. As imagens apresentadas permitem várias leituras e o leitor pode completar e preencher os espaços de significação⁴. Outra obra que também é somente composta de imagens, mas que é uma viagem ao coração dos Estados Unidos é *The americans*, de Robert FRANK. As fotos de FRANK mostram sem rodeios e criticamente o modo de viver dos norte-americanos. O impacto causado pela sua publicação na história da fotografia foi grande e pôde ser constatada pelo fato que veio a luz inicialmente fora dos Estados Unidos.

Algumas das fotos de FRANK foram realizadas principalmente no espaço urbano. O tema da cidade das obras mencionadas anteriormente possibilita a interpretação de uma outra também pensada nesse espaço. Refiro ao livro de Roberto Piva *Paranóia*, de 1963. As fotos são do artista plástico Wesley Duke LEE. A obra de PIVA e LEE é um périplo por uma cidade latino-americana dos anos sessenta, com tudo que faz parte deste contexto. Estamos nos anos dourados pós JK e vivendo uma euforia democrática que seria interrompida pelo golpe de 1964. As contradições de uma metrópole que estava em franca expansão estão presentes e foram captadas pela palavra poética e pelas imagens também eivadas de poesia. A tranquilidade das cidades ocidentais começava a ser substituída pelo caos urbano devido às migrações do campo e a invenção do automóvel que consolida sua posição como principal meio de transporte. Mesmo cidades planejadas como Belo Horizonte e Brasília no resistem à realidade com que se deparam. Daí resulta o caótico da modernidade que é registrado através da conjugação da palavra escrita e da fotografia.

A paulicéia de PIVA já não é mais a mesma de Mário de ANDRADE e de Oswald de ANDRADE, porém os ideais antropofágicos da semana de 22 se fazem

⁴ “Será no oculto da imagem fotográfica, nos atos e circunstâncias à sua volta, na própria forma como foi empregada que, talvez, poderemos encontrar a senha para decifrar o seu significado. Resgatando o ausente da imagem compreenderemos o sentido do aparente, sua face visível.” In: ETIENNE, *O fotográfico*, 1998, p.44.

presentes na sua maneira de ler a cidade. Desse modo, ícones e valores literários da cultura ocidental adquirem novas significações e são registrados nas fotografias de LEE. A “paranóia” do título anunciava o futuro e hoje podemos vislumbrar que realmente o poeta pôde antecipar a São Paulo de 2000, ou, como sugere o cineasta Ugo GIORGETTI⁵, estaríamos vivendo um pesadelo de PIVA.

PIVA se define como um poeta xamã, isto é, tem o dom dos antigos *aedos* combinado com o poder de cura através da palavra. A sua poética se inscreve dentro da tradição dos poetas rebeldes e transgressores, como BAUDELAIRE, RIMBAUD e, sobretudo, o conde de LAUTRÉAMONT. O abstrato formal cede lugar na sua poética para tudo o que está abaixo do sol e do que ele também participa e vive. É uma foto de abertura, com um jovem descendo uma escada em direção às profundezas da cidade, que abre a sua jornada pela selva de pedra. A disposição dos poemas e das 76 fotos de LEE nos permite algumas inferências. Uma delas seria que cada poema tem a sua respectiva foto. As fotos são dispostas à maneira de um díptico em que os autores não desempenham papéis de historiadores ou arqueólogos, e, sim, de demiurgos e transformadores. Segundo Roland BARTHES, “(...) o que a fotografia reproduz só ocorreu uma vez.”⁶ Assim, cada foto traz o seu referente e do mesmo modo que um *ready made* de Marcel DUCHAMP ou Andy WARHOL, as fotos de LEE são “loucas”⁷, pois o seu realismo é absoluto, ou seja, original. Para BARTHES, as fotos “loucas” têm a capacidade de fazer voltar à consciência amorosa à própria idéia do tempo, uma vez que é um: “(...) movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de êxtase fotográfico.”⁷

O “êxtase fotográfico” tem sua correspondente tradução no poema abaixo:

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

⁵ O cineasta Ugo Giorgetti assinala este fato: “Para mim, às vezes era difícil reconhecer, nos poemas de *Paranóia*, a São Paulo de 60, dos bondes e da missa aos domingos. A razão é clara. Piva falava de outra cidade. Que não existia em 1960. Mas que ele, cumprindo sua obrigação de grande poeta, já via. E, ano após ano, quase sem que obedecessem ao poema. Hoje, eu a reconheço. A verdadeira cidade que está em *Paranóia* é a São Paulo de 2000, não a de 1960. Tão exata na sua imitação do poema que eu me pergunto se esta cidade existe mesmo ou se não estamos vivendo um pesadelo de Piva.” In: *Jornal do Brasil, Caderno de Idéias*, 15 de julho de 2000.

⁶ BARTHES, 1984, p. 13.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 175.

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 manequins⁸ (...)

Em *Visão de 1961* se configura a visão de uma cidade com os seus altos e baixos. A sua atmosfera se caracteriza pela escuridão anunciada pelo eclipse das “velas” e dos “violinos.” A luz dos “fósforos” é efêmera e dura como a recordação do primeiro amor. A transitoriedade perpassa o poema e só resta o vazio, que é mágico. O sagrado e o profano se misturam. As cafetinas distribuem “hóstias” e tocam trombone. O caráter venal da vida moderna é observado na oferta dada às “almas coloridas”, que podem comprar os produtos oferecidos nas vitrines com um desconto de 10%. As próprias coisas que têm como função representar o ser humano, os manequins, são “humanizadas,” visto que têm os seus “ovários” retirados e se igualam de certa maneira aos humanos.

A foto que acompanha esta parte do poema é emblemática ao definir um momento em que um homem e uma mulher estão juntos, sendo que o homem a segura enquanto ela se contorce. Ele apóia a sua boca abaixo de seus seios, mais ou menos na região do abdome. O corpo da mulher é flexível e se dobra todo. Apenas o homem tem os olhos descobertos, já ela tem uma espécie de viseira que impede o olhar, mas a sua boca está à vista. O contrário passa com o homem, que olha em direção ao corpo feminino e com a boca colada nele. Esta posição dos dois acompanha e complementa o fragmento do poema. As outras fotos também enriquecem o significado do texto e mostram elementos urbanos, como lonas que protegem às “alucinações” do eu - lírico. Até a presença de Mário de ANDRADE é evocada, uma vez que surge para o poeta, como um Virgílio de DANTE, “na solidão de um comboio de maconha”.⁹ O percurso se dá em “becos frenéticos”, “ruas iluminadas”, “galerias” e nos “arrabaldes de lábios apodrecidos”. A luz presente é artificial e ilumina a escuridão. Os luminosos preenchem todos os espaços com a sua luz na quinta feira da avenida Rio Branco, onde os seres noturnos, as “harpas”, comparecem como um enxame. O poeta vê “banqueiros” que mandam excrementos para os comissários. Sua expressão peculiar não deixa nada de

⁸ PIVA, 2000, p. 7

⁹ Idem, ibidem, p. 8

fora, como a Bolsa de valores e o fonógrafo que possuem “lábios de urtiga” e estamos conscientes do incômodo que provocam quando os escutamos. A religião também está ausente desse espaço: “(...) 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.”¹⁰ Outra foto de LEE presente nesse poema também possui o seu *punctum*¹¹, isto é, de dizer “isso é isso, é tal!. O leitor é chocado pôr uma textura que representa os “cus” de “granito” destroçados pelo “cometa sem fé”. Observa-se neste trecho que todos elementos ligados a religião são solapados por adjetivos que esvaziam a seu significado original e lhes confere um novo campo semântico, porque se medita em “púlpitos agonizantes” e a “Pureza está “Estagnada”. As duas palavras mencionadas antes se destacam, pois estão no início do poema e com maiúsculas. Desse modo, os dois termos reforçam a miragem que ajuda a ocultar a realidade e por detrás haveria algo a mais a ser revelado pelo “arco-íris” de Orfeu, que “(...) despejam um milhão de crianças atrás das portas sofrendo.”¹² PIVA e LEE recortam um fragmento da realidade, fixando pela palavra e pelos saís de prata determinados limites, porém, como constatamos antes, de tal modo que esse recorte atue como uma explosão, como um “êxtase fotográfico” no caso de LEE, abrindo de par em par uma realidade muito mais vasta, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente. Verificamos as ponderações nesse trecho final de *Visão de 61*:

(...)
 nos espelhos meninas desarticuladas pelos mitos recém-nascidos vagabundeavam
 acompanhados pelas pombas a serem fuziladas pelo veneno
 da noite no coração seco do amor solar
 meu pequeno Dostoievski no último corrimão do ciclone de almofadas
 furadas derrama sua cabeça e sua barba como um enxoval noturno
 estende até o Mar
 no exílio onde padeço angústia os muros invadem minha memória
 atirada no Abismo e meus olhos meus manuscritos meus amores
 pulam no Caos¹³

A foto é de uma televisão com uma imagem sem foco de um programa infantil de palhaços. Os novos “mitos” da tevê desorganizam o mundo das “meninas” ao

¹⁰ Idem, ibidem, p. 13

¹¹ “A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). In: BARTHES, 1984, p.46.

¹² PIVA, 2000, p. 19.

¹³ Idem, ibidem, p. 20.

transmitirem os seus valores e têm como companhia “pombas” que serão “fuziladas” pela noite. A noite novamente absorve a claridade e a pureza. O poeta tem sua memória invadida por “muros” que são um símbolo da solidão e mergulha no “Caos” os seus “olhos, manuscritos e amores”. A idéia da fotografia também se faz presente nesse trecho, porque a intenção que o poeta tinha de se retratar, representa nesse momento sutilmente que ele não é nem um sujeito nem um objeto, porém antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: torna-se um espectro.

Retomando as citações de CALVINO que abre este texto, vislumbramos o transcurso do poeta pelo espaço urbano que “flagra” e registra os instantes decisivos dando forma a sua cidade, como Henri Cartier-BRESSON em *À propos de Paris*. A leitura poética conjugada pelas fotos de LEE sintetiza a visão do antropófago brasileiro, que se nutre de tudo que faz parte de uma metrópole. A práxis poética de PIVA recorta um universo que está juncado de destroços que são reorganizados dentro do caos urbano. A reorganização desses pedaços de realidade permite ao poeta ver além de seu tempo, como antena da raça. PIVA descortina uma cidade que em termos práticos e contextuais não corresponde simetricamente a São Paulo dos anos 60, mas já prefigura algumas das mudanças por que passaria e por extensão a da maioria das cidades latino-americanas; como, por exemplo, o caso de Chimbote, no Peru, que foi descrita como um vilarejo de pescadores e que se transformou em uma cidade grande, como assinala a descrição de José Maria ARGUEDAS na sua obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Finalmente, no texto de PIVA e LEE não se trata de representar um mundo de maneira superficial ou profunda: cada signo é um gesto com que eles enfrentaram a realidade para captar e re-apropriar de seu conteúdo essencial, a vida.

Referências bibliográficas:

- [1] ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- [2] _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- [3] ARGUEDAS, José María. *El zorro de abajo y el zorro de arriba*. Madrid: ALLCA, 1997.
- [4] BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- [5] BRASSAÏ. *Paris by night*. New York: Bulfinch press book, 1987.
- [6] _____. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2005.
- [7] BRESSON, Henri Cartier-. *À propos de Paris*. New York: Bulfinch press book, 2000.
- [8] CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- [9] FRANK. Robert. *The Americans*. New York: Scalo edition, 2000.
- [10] GIORGETTI, Ugo. *Uma outra cidade – Poesia e vida em São Paulo nos anos 60. Jornal do Brasil, Caderno de Idéias*, 15 de julho de 2000.
- [11] GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the real: writings on photography since 1974*. New Jersey: Aperture, 1999.
- [12] LESSING, G.E. *Laaconte ou sobre as fronteiras entre da Pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- [13] MACY E.Schwartz e Mary Beth Tierney-Tello. (orgs.) *Photography and writing in Latin America: double exposures*. Albuquerque: University of New Mexico press, 2006.
- [14] PIVA, Roberto. *Paranóia*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.
- [15] SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec / Cnpq, 1998.
- [16] SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.