



A POÉTICA IMAGÉTICA DE ROBERTO PIVA E WESLEY DUKE LEE EM VISÃO DE 1961



RESUMO

Este estudo tem como objetivo investigar a relação entre as fotografias de Wesley Duke Lee e o poema **Visão de 1961**, de Roberto Piva, do livro **Paranóia** (1963). A análise irá mostrar que Roberto Piva usa a poesia como um meio para convergir suas idéias, cristalizadas por sua abordagem poética e por um profundo conhecimento da cultura brasileira.

Palavras-chave: Paranoia. Fotografia. Poesia. Cidade. Visão de 1961.

1 INTRODUÇÃO

Milhões de olhos erguem-se diante de janelas pontes alcaparras e é como se examinassem uma página em branco. Muitas são as cidades como Filide 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 espessura, 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.

Calvino, Italo. **As cidades invisíveis**, p.97.

As fronteiras entre diferentes sistemas semióticos nas artes contemporâneas são constantemente violadas. Os artistas se valem de tudo para poder se expressar e participar da criação coletiva, negada pelos direitos de propriedade intelectual. Porém, não há como negar que a arte moderna se alimenta de um imaginário coletivo. Desse modo, a recepção das produções artísticas acaba passando pelo repertório das questões vividas pela humanidade. Quando a Literatura se alia com outras linguagens

* Doutor em Letras: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana pela Universidade de São Paulo. Professor adjunto IV da Universidade Federal do Paraná.

temos obras que demandam 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 pintura (LESSING, 1998,) também está presente em várias obras literárias, como nos romances de **Em busca do tempo perdido**, de Marcel Proust, onde os postulados do texto *Ut pictura poesis*, de Horácio, são verificados na narrativa. É claro que a presença física 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 sequências e que expressam uma realidade moldável em sua produção, fluída; como **Paris by night**, do fotógrafo húngaro Brassai. 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 significação (SAMAIN, 1998). Outra obra que também é somente composta de fotografias, 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 nas obras mencionadas anteriormente possibilita a interpretação de outra também pensada nesse espaço. Refiro ao livro de Roberto Piva **Paranoia**, 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. Antes de analisar a poética imagética de *Paranoia*, serão tecidas considerações sobre a questão da imagem para os gregos (VERNANT, 2001; VERNANT, 1991), a imagem fotográfica (BARTHES, 1984) e a imagem poética (BOSI, 1999).

O estudioso francês Jean-Pierre Vernant dedicou grande parte de sua pesquisa à questão da religião e a problemática da imagem entre os gregos. Segundo Vernant, "(...) cada forma de representação implica para a divindade figurada uma forma singular de se manifestar aos humanos e de exercer, por meio dessas imagens, o tipo de poder sobrenatural que a caracterizam." (VERNANT, 2001 p.44) A presença da divindade estaria, então, na imagem, isto é, a imagem em si é uma representação do seu poder. A exibição repetida do simulacro da divindade seria equivalente a reificação da sua autoridade junto aos mortais, ou seja, a imagem é um simulacro, uma imitação do além que é manifesta e atualizada no mundo dos homens (VERNANT, 2001 p.45). A imagem, portanto, evoca uma ausência na presença. Assim, os deuses, na sua representação imagética, são sempre jovens: foram "mumificados". Eles são os *athánatoi*, os não-mortais, isto é, não existe o tempo cronológico dos homens para os deuses. Ver e/ou contemplar a imagem dos deuses significava muito para os gregos, pois o visível denota uma revelação de um invisível. Vernant indica que todo o ser da imagem consiste em "ser percebida" (VERNANT, 2001 p.299-303), isto é, ela tem a função de apenas de ser vista. Outro ponto a ser destacado é que o surgimento da imagem foi concomitante a descoberta da forma corpo humano nas representações: "(...) O advento de uma plena consciência figurativa opera-se em particular no esforço feito pelos antigos gregos para reproduzir em uma matéria inerte, graças a artifícios técnicos, o aspecto visível daquilo que, vivo, ao olhar seu valor de beleza - de divina beleza (...)" (VERNANT, 2001 p.310). A partir do advento da incorporação da forma da figura humana há um novo estágio, pois a aparência humana é utilizada para representar a figura dos deuses. Neste processo, o homem também sai ganhando, uma vez que incorpora um pouco da graça, da força e da beleza que são qualidades dos imortais. (VERNANT, 2001, p.320). Contudo, a imagem é um simulacro, uma imitação (*mimésthai*), isto é, o "(...) seu semblante é um falso semblante." (VERNANT, 1991 p.9).

Na imagem fotográfica temos um referente do real que adere na foto. Esta junção do referente na foto foi teorizada por Roland Barthes no seu livro **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Segundo este estudioso, a fotografia diz "isso é isso,

é tal” (BARTHES, 1984, p.14). A imagem final é aquilo que ela representa e que não fala “daquilo que não é mais”, mas apenas e com certeza “daquilo que foi” (BARTHES, 1984, p.127). Ao contrário da busca do tempo perdido proustiana, a fotografia ratifica o que ela representa, pois é uma emanção de um corpo, captada através dos sais de prata ou na atualidade pelos *pixels*, que traz no seu bojo o poder de autenticar e legitimar que se sobrepõem ao “poder de representação” (BARTHES, 1984, p.132). A própria ideia subjacente no conceito de imagem contemplaria a possibilidade de mudança. As imagens de Lee presente na obra **Paranoia** também possuem a capacidade de sensibilizar, pois tem a sua respectiva “legenda” nos poemas que as acompanham formando dípticos. Talvez para um leitor determinadas fotos tenham uma significação especial, mas para outro observador não seriam notadas. Por que este fato acontece? Barthes estabelece que o primeiro instante em que uma pessoa entra em contato com uma foto seria o “*studium*”, termo do latim que designa estudo, não no sentido estrito do termo, mas sim como “aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular”. Para se opuser ao “*studium*”, Barthes sugere que certas fotos têm o poder de “picar”, de “pungir”, de ser a flecha farpada, ou seja, a fotografia como ferida aberta, como *punctum*, que atesta o que ela congelou num instante fugaz, porque quando eu e/ou nós a animo (amos) ela me (nos) fere, porque acrescento (amos) um suplemento pessoal que a distorce ou não, pois, como assevera Barthes, “(...) o *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica me fere).” (BARTHES: 1984 p. 45-46). A fotografia como que embalsama aquilo que está diante da objetiva, uma vez que confere ao sujeito o sentir-se como um objeto, que seria uma “micro experiência da morte”. Além de congelar um objeto, a fotografia pode recortar um referente do real.

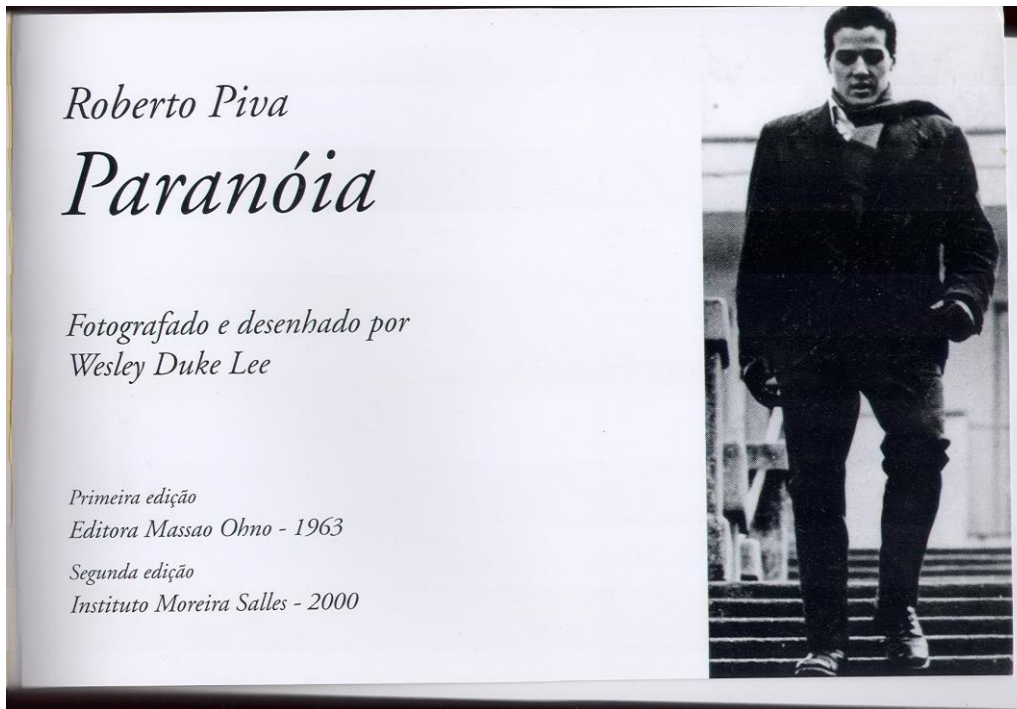
Em **O ser e o tempo da poesia** temos uma elaboração do conceito de imagem poética pertinente. Alfredo Bosi delinea a proposição de que a imagem no discurso verbal é muito mais que o ícone, pois mantêm a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. Em nossa mente a imagem tem uma dimensão e um volume que lhe possibilita permanecer e assume diferentes faces quando cumpre o seu papel de exhibir-mascarar o objeto (BOSI, 1999, p.13). A transposição do ícone para o discurso implica o abandono da simultaneidade e da fixidez, o concreto. A imagem traduzida pelo símbolo verbal se move na abstração que espelha a realidade. Esta “realidade” será demarcada por um conjunto normativo estipulado pela sociedade, isto é, há uma

construção cultural que define os papéis sociais. As considerações feitas anteriormente sobre a problemática da imagem visual e escrita permitem, então, uma aproximação entre a escrita e a fotografia considerando a sua relação com o real, isto é, de ambas serem um simulacro da realidade. A representação do espaço urbano de *Paranoia* será o fio de Ariadne para conduzir a glosa que se segue do poema *Visão de 1961*.

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 1922 se fazem presentes na sua maneira de ler a cidade, isto é, a influência da poética do Modernismo se faz presente, porém é conjugada com os aportes da geração *Beat*. Desse modo, ícones e valores literários da cultura ocidental adquirem novas significações e são registrados nas fotografias de Lee. A “paranoia” do título anunciava o futuro e hoje podemos vislumbrar que realmente o poeta pôde antecipar à São Paulo de 2000 ou como sugere o cineasta Ugo Giorgetti, estaríamos vivendo um pesadelo de Piva:

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 *Paranoia* 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. (GIORGETTI, 2000, s/p)

Piva se define como um mago xamanista da palavra, isto é, tem o dom dos antigos *aedos*, um mestre da verdade (DETIENNE, 1981, p.13-15) combina o poder de cura através da palavra. Além disso, sua poética se inscreve dentro da tradição dos poetas rebeldes e marginais, como Baudelaire, Rimbaud, o conde de Lautréamont e, sobretudo, também de Allen Ginsberg e Jack Kerouac. O abstrato formal cede lugar na sua poética para conteúdos transgressores, dos quais o poeta participa e vive. E é na foto de abertura, com um jovem Orfeu moderno descendo a escada para as profundezas da cidade, que começa o périplo do infernal espaço urbano:



A epígrafe que abre o texto tem uma descrição deste Orfeu feita por Thomaz Souto Corrêa:

O Piva define o momento. Um poeta com rosto de menino
 Atravessa a cidade rompendo sozinho um hímen gigantesco.
 Poesia de sangue, que gera uma flor no sexo
 Da adolescência. Visão de Piva, antropófago, São Paulo na
 Boca, madrugada no dente, poesia no estômago.
 Um poeta com cara de menino atravessa a cidade.
 Puxando a juventude. (PIVA, 2000, p.5)

A representação da cidade, do espaço urbano, em obras literárias é de longa data, como atesta, por exemplo, a **Ilíada**, 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 exércitos para conseguir abrir os seus portões. 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 Italo 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 Polo 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, como no caso da cidade de Piva e Lee. Porém, “penetrar” na cidade significa muito mais do que caminhar por ela, isto é, o poeta irá romper simbolicamente a virgindade da cidade, isto é, romperá o seu hímen pela palavra poética e que o levará a um momento de epifania ou êxtase. Este “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
 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
 minhas alucinações pendiam fora da alma protegidas por caixas de matéria
 plástica eriçando o pêlo através das ruas iluminadas e nos arrabaldes
 de lábios apodrecidos
 na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um
 Lótus colando sua boca no meu ouvido fitando as estrelas e o céu
 que renascem nas caminhadas
 noite profunda de cinemas iluminados e lâmpada azul da alma desarticulando
 aos trambolhões pelas esquinas onde conheci os estranhos
 visionários da Beleza (...) (PIVA, 2000, p.7)

Em **Visão de 1961** se configura a representação de uma cidade com os seus altos e baixos. O ano também é emblemático do contexto histórico-social do país e por extensão do mundo. As nuvens cinzentas já anunciavam os anos de chumbo da ditadura militar e o cerceamento das liberdades civis. 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, que dura além da finitude humana, isto é, a forma artística supera a morte. 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 “humanizados”, 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:



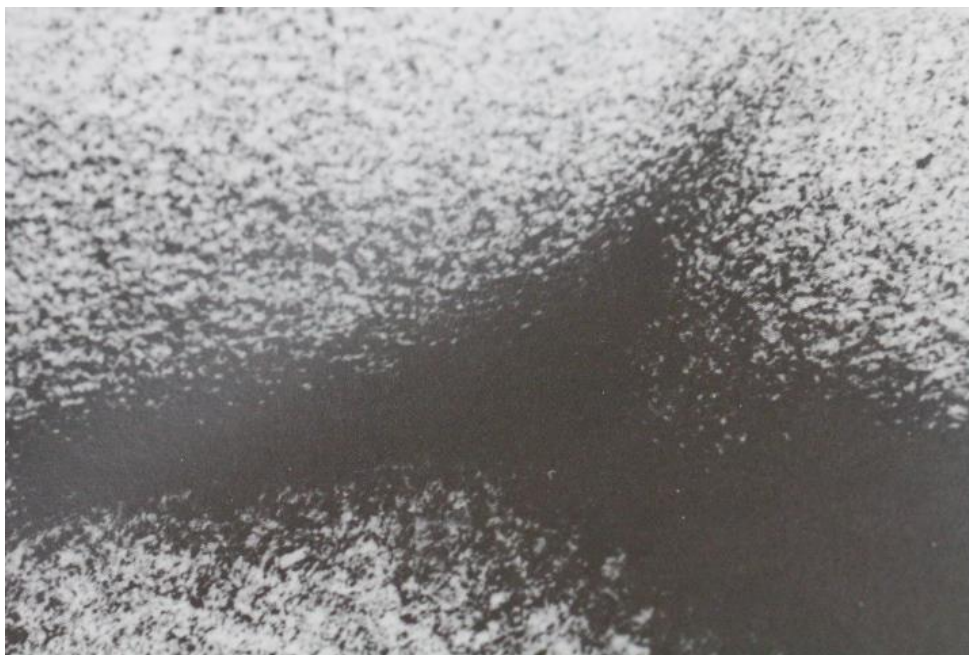
As outras fotos também enriquecem o significado do périplo na selva de pedra e mostram elementos urbanos, como lonas que protegem às “alucinações” do eu - lírico. Até a presença de Mário de Andrade é evocada, uma vez que surge para o poeta, como um Virgílio de Dante, “na solidão de um comboio de maconha” (PIVA, 2000, p.8).

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 avisos luminosos preenchem todos os espaços com a suas luzes na 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 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.” (PIVA, 2000, p.13).

A disposição do poema **Visão de 1961** e das demais fotos do livro permitem algumas inferências. Uma delas seria que cada poema tem a sua respectiva foto, isto é, a interface entre texto e imagem conduz a leitura, posto que seja interdependente. 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 Barthes, “(...) o que a fotografia reproduz só ocorreu uma vez.” (BARTHES, 1984, p.13). 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” (BARTHES, 1984, p.175), 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 ideia 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.” (destacado meu) (BARTHES, 1984, p.175). A palavra poética, “*le mot*”, também conduz ao êxtase da epifania fotográfica, como na passagem abaixo do poema *Visão de 1961*:

(...) cus de granito destruídos com estardalhaço nos subúrbios demoníacos
 pelo
 Cometa sem fé meditando beatamente nos púlpitos agonizantes
 minhas tristezas quilometradas pela sensível persiana semi-aberta da
 Pureza Estagnada e gargarejo de amêndoas emocionante nas palavras
 cruzadas no olhar
 As névoas enganadoras das maravilhas consumidas sobre o arco-íris
 de Orfeu amortalhado despejavam um milhão de crianças atrás das
 portas sofrendo (PIVA, 2000, p.19)

O fragmento acima tem a seguinte correspondência imagética:



O leitor/vedor é chocado pôr uma textura imagética bidimensional que representa os “cus” de “granito” destroçados pelo “cometa sem fé”. Observa-se neste trecho que todos os elementos ligados à 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 palavras se destacam, pois estão no início e com maiúsculas. Reforçando dessa maneira a miragem que ajudam a ocultar da realidade e há algo a mais que é desvelado pelo “arco-íris” de Orfeu, que “(...) despejam um milhão de crianças atrás das portas sofrendo.” (PIVA, 2000, p.19). 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. A linguagem visual carrega em si vários componentes que permitem ao vedor/voyer decodificar seu significado: “(...) qualquer acontecimento visual é uma forma com conteúdo, mas o conteúdo é extremamente influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o

significado." (DONDIS, 2003, p.22). Verificamos as ponderações anteriores em outro fragmento do mesmo poema:

(...) 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 Caos (PIVA, 2000, p.20) (sic)

A foto que acompanha o trecho acima é a 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 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 ideia 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. Cada poema, em sua unidade textual, pode ser considerado uma pequena obra, mas quando os poemas são colocados em conjunto desvelam uma realidade histórica que continua a continuar nos nossos dias. O poeta como antena da raça pode (re) nomear a realidade e buscar que as palavras remetam às coisas e passem a ter uma nova significação. A ousadia da palavra poética é a voz da imaginação que irá conseguir devolver novamente a significação perdida ou silenciada

Retomando as epígrafes de Calvino que abrem este texto, vislumbramos o transcurso do poeta pelo espaço urbano, que como antena da raça capta os instantes decisivos através da palavra poética e dá forma a sua cidade. O poema comentado anteriormente, **Visão de 1961**, demonstra que a cena paulistana se passa num palco muito mais amplo que as meras fronteiras nacionais, ao nos possibilitar poder compreender melhor a questão que envolve não só a o papel do intelectual, como também a questão dos reflexos e assimilações que se fazem sentir no plano cultural. A perda do humano, o afrouxamento das relações familiares, o consumismo desenfreado são também “modas” importadas e nos afetam profundamente. Após a leitura resta ao leitor se colocar também como protagonista, isto é, é imperativo que façamos um balanço do que o passado significou para nós, em termos das heranças recebidas dos séculos anteriores e do como estamos vivenciando as fabulosas e brutais transformações que se exibem no presente. Faltava à palavra poética a voz que estava perdida. 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 e, como um xamã, propor uma cura. Piva descortina uma cidade que em termos práticos e contextuais não corresponde simetricamente a São Paulo dos anos 60, mas já prefigura alguns dos câmbios por que passaria e por extensão a da maioria das cidades latino-americanas.

Poema Submerso

Eu era um pouco da tua voz violenta, Maldoror,
quando os cílios do anjo verde enrugavam as
chaminés da rua onde eu caminhava
E via tuas meninas destruídas como rãs por

uma centena de pássaros fortemente de passagem
Ninguém chorava no teu reino, Maldoror, onde o
infinito pousava na palma da minha mão vazia
E meninos prodígios eram seviciados pela Alma
ausente do Criador
(PIVA, 2000, p.22)

Finalmente, se verificou na análise de Visão de 1961 que cada signo verbal e visual é um gesto com que o poeta e o fotógrafo enfrentaram a realidade para captar e apropriar do seu conteúdo essencial, a vida, posto que o criador esteja ausente.

A POETIC OF ROBERTO PIVA IMAGERY AND WESLEY DUKE LEE IN VISÃO DE 1961

ABSTRACT

The purpose of this essay is to study the impact of Wesley Duke Lee's photography and the poem *Visão de 1961* of the Roberto Piva on the book *Paranoia* (1963). The study shows that Brazilian writer Roberto Piva uses the poetry as the medium for conveying his ideologies, crystallized from his broad and profound knowledge of Brazilian Culture.

Keywords: Paranoia. Photography. Poetry. City. Visão de 1961.

REFERÊNCIAS

- ARGUEDAS, José María. **El zorro de abajo y el zorro de arriba**. Madrid: ALLCA, 1997.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRASSAÏ. **Paris by night**. New York: Bulfinch press book, 1987.
- BRESSON, Henri Cartier-. **À propos de Paris**. New York: Bulfinch press book, 2000.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das letras, 1995.
- DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1981.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FRANK. Robert. **The Americans**. New York: Scalo edition, 2000.
- 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.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras entre da Pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

PIVA, Roberto. **Paranoia**. Fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jaracandá, 2000.

SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec / CNPq, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre Mito & Política**. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. **Figuras, ídolos, máscaras**. Lisboa: Teorema, 1991.