


Dossiê

Representações do espaço urbano em *Cinelândia*, de Leila Danziger: um estudo intermidiático sobre poesia, imagem e cidade

Mariane Pereira Rocha^{1,2} 

Sílvio Renato Jorge
Editora-chefe dos
Estudos de Literatura

Pedro Serra
Tatiana Pequeno
Editores convidados

Disponibilidade de dados e material:

Todo o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

RESUMO

A poesia contemporânea brasileira tem se mostrado propícia para a exploração de diálogos entre diferentes formas de expressão artística, especialmente no que se refere à intersecção entre o verbal e o visual. Este artigo investiga, nesse sentido, as relações intermidiáticas entre poesia e fotografia no livro Cinelândia (2021), da poeta e artista visual carioca Leila Danziger. Para isso, fundamentada nos estudos de intermedialidade (Rajewsky, 2005; 2020), a presente análise tem como objetivo discutir como o diálogo entre texto e imagem contribui para a construção de sentidos sobre o espaço urbano na poesia de Danziger. A partir das análises críticas e da discussão teórica proposta, observou-se que, em Cinelândia, a fotografia desempenha um papel essencial, não apenas como registro visual, mas também como elemento crítico, que tensiona os processos de memória, a monumentalidade e o cotidiano da cidade. Além disso, as interações entre as mídias ampliam a percepção sobre o espaço urbano, destacando as complexas relações entre a história, a cultura e a vida cotidiana. As reflexões propostas indicam que Danziger utiliza a fotografia para desautomatizar o olhar sobre o espaço urbano, através do registro da interação entre os indivíduos e a cidade. Dessa forma, Cinelândia constrói uma poética que, com frequência, dissolve fronteiras entre as mídias, resultando em uma abordagem estética inovadora que evidencia a interação entre poesia e imagem.

Palavras-chave: Leila Danziger; intermedialidade; fotografia; poesia contemporânea; espaço urbano.

Recebido em: 30/10/2025

Aceito em: 27/02/2026

¹Instituto Federal Sul-Rio-Grandense. Pelotas, RS, Brasil.

²Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, RS, Brasil.

E-mail: marianep.rocha@gmail.com

Como citar:

ROCHA, Mariane Pereira. Representações do espaço urbano em *Cinelândia*, de Leila Danziger: um estudo intermidiático sobre poesia, imagem e cidade. *Gragoatá*, Niterói, v. 31, n. 69, e69717, jan.-abr. 2026. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v31i69.69717.pt>

Introdução

A poesia contemporânea tem se mostrado um espaço propício para a exploração de diálogos entre diferentes formas de expressão artística, especialmente no que se refere à intersecção entre o verbal e o visual. Neste trabalho, investigamos como a poeta e artista plástica Leila Danziger, em seu livro mais recente, *Cinelândia* (2021), utiliza imagens para construir reflexões poéticas acerca dos espaços citadinos. Dividido em duas partes – a primeira homônima ao título e a segunda denominada “Floração” –, o livro articula referências e combinações intermediáticas¹ em poemas que apresentam forte cunho social e se relacionam com o período histórico de sua publicação.

A intermedialidade consolidou-se como linha de investigação especialmente a partir da década de 1990, com foco nas interações e relações entre diferentes mídias. Embora o termo mídia possa ter definições distintas nas diferentes áreas, utilizamos em nossa pesquisa o conceito conforme delimitado por Werner Wolf (2011): um meio de comunicação distinto, caracterizado não apenas por sua técnica ou canal, mas por sistemas semióticos que organizam e apresentam conteúdos públicos, frequentemente com variações significativas na forma como esses conteúdos são experienciados. Esse conceito deve ainda estar vinculado a processos socioculturais e históricos (Müller, 2012), para que seja possível estabelecer análises mais abrangentes, que considerem tanto a materialidade da mídia quanto os sentidos e contextos envolvidos nas interações intermediáticas. Nesse sentido, o poema, como texto verbal, pode se articular com diversas outras mídias, como cinema, fotografia, dança, teatro e performance, cujas configurações e significados variam de acordo com os contextos históricos e sociais específicos, bem como com as escolhas estéticas de cada autor.

Os estudos de intermedialidade, sendo um campo transdisciplinar, abrangem áreas como literatura, linguística, comunicação social, artes e humanidades. Essa heterogeneidade permite abarcar fenômenos intermediáticos diversos. Como aponta Irina Rajewsky (2005), as investigações dessa área podem abordar a intermedialidade tanto como uma característica fundamental das mídias, examinando suas transformações ao longo do tempo, quanto como uma ferramenta crítica para a análise de configurações específicas de produtos midiáticos. Este trabalho adota a segunda abordagem, investigando como os poemas analisados articulam relações intermediáticas, com ênfase na fotografia e no audiovisual como elementos significativos para a criação de sentidos.

Na perspectiva dos estudos literários, o foco recai sobre as formas e funções das práticas intermediáticas em produtos ou constelações midiáticas específicas, como destaca Rajewsky (2005). Diferentemente dos estudos de comunicação, que tendem a investigar os processos de formação, mediação e transformação de meios, os estudos literários analisam as estratégias intermediáticas predominantes em obras individuais, considerando seu contexto histórico, social, cultural e

¹ As relações intermediáticas têm classificações diferentes, a depender do quadro teórico a ser utilizado. Neste trabalho, opto pela divisão das categorias oferecida por Rajewsky (2005; 2012; 2020), que propõe três categorias principais através das quais a intermedialidade pode se apresentar nas mais diversas obras, sendo elas:
a) intermedialidade no sentido de transposição midiática;
b) intermedialidade no sentido de combinação de mídias;
c) intermedialidade no sentido de referências intermediáticas.
No primeiro caso, encontramos as configurações midiáticas que “surtem” a partir de outra mídia, como filmes que foram adaptados de obras literárias. Já nas combinações de mídia, encontramos a presença de duas ou mais mídias em uma mesma obra, como quando um texto verbal divide espaço na página com imagens ou, em obras já assumidamente plurimidiáticas, como o cinema, a performance, a ópera, entre outros. Por fim, o último caso refere-se a obras que fazem referências a outras mídias, seja através da menção e tematização de obras pertencentes a outras configurações, como os poemas que falam sobre cinema, seja através da utilização de ferramentas específicas de outras mídias, como quando um texto verbal simula técnicas cinematográficas, como o *zoom*, o corte, a montagem, entre outras. Nesse último caso de relação intermediática, temos apenas uma mídia presente na obra, mas outras surgem através da alusão e evocação a sistemas diferentes.

político-econômico, além de sua constituição estética e seus efeitos potenciais (Rajewsky, 2020).

Na obra de Leila Danziger, os entrecruzamentos entre poesia e artes visuais são fundamentais. Seus poemas frequentemente dialogam com suas produções artísticas, utilizando materiais e suportes como meios de reflexão sobre o mundo e os processos de registro. Segundo Rosana Bines (2015), os poemas de Danziger surgem em meio ao processo criativo de suas obras visuais, adquirindo uma dimensão tátil e material que intensifica a interação entre o verbal e o visual. Essa abordagem se torna ainda mais relevante no livro *Cinelândia*, no qual o espaço urbano do Rio de Janeiro é explorado por meio do registro poético e imagético da experiência cidadina.

Assim, este trabalho propõe-se a analisar os poemas de *Cinelândia*, de Leila Danziger, observando como as configurações intermediáticas contribuem para a construção de sentidos que transcendem as fronteiras entre as mídias. Buscamos compreender como a poeta elabora, por meio da fotografia e do audiovisual, uma leitura singular dos espaços urbanos e da experiência contemporânea nas cidades, articulando questões como solidão, memória, monumentos e paisagens em uma poética que desafia fronteiras entre mídias e formas artísticas.

Fotografia e cidade

O registro dos espaços urbanos esteve presente na fotografia desde o que se convencionou chamar de “primeira foto”, feita por Joseph Niépce, em 1826, imagem na qual é possível observar os telhados dos prédios de Saint-Loup-de-Varennes, cidade francesa. Quase um século depois, Walter Benjamin (2017) aponta Eugène Atget como o fotógrafo que, no século XX, deu ênfase ao espaço urbano em detrimento do registro das pessoas, ao fotografar “as ruas de Paris sem viva alma” (p. 23), desenvolvendo uma estética própria acerca da cidade:

Atget nunca deu atenção às ‘grandes vistas ou aos chamados símbolos’, mas não lhe passavam despercebidos uma fila de formas para botas, os pátios parisienses, onde se veem alinhados os carros de mão, do cair da noite até ao amanhecer; nem as mesas ainda postas depois das refeições e a louça por lavar, nem o bordel da rua... nº 5, com o número cinco a aparecer em dimensões enormes, repetido em quatro pontos diferentes da fachada. Porém, curiosamente, quase todas as suas fotografias estão vazias. [...] Não são lugares solitários, mas lugares sem atmosfera; nessas fotografias, a cidade foi esvaziada como uma casa à espera de um novo inquilino. (Benjamin, 2017, p. 63).²

Nos dias de hoje, é possível conhecer detalhes de espaços que nunca visitamos através da profusão de imagens existentes das cidades, especialmente de seus pontos turísticos. Joan Fontcuberta (2010a) argumenta que atualmente as imagens antecipam a realidade, na medida em que ao visitar determinados lugares, já temos uma expectativa de como ele deve se parecer:

²Para Benjamin, fotografias como as de Atget, que priorizavam os espaços ao invés dos rostos humanos, indicavam o declínio do valor de culto na fotografia: “É no culto da recordação de entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto encontra o seu último refúgio. [...] Mas, quando o ser humano desaparece da fotografia, o valor de exposição revela-se pela primeira vez superior ao de culto” (Benjamin, 2017, p. 22).

O guia do safári fotográfico detém o jipe no local exato onde os turistas melhor reconhecerão o diorama do museu de história natural. Em nossas primeiras viagens nos sentimos inquietos quando em nossa descoberta da torre Eiffel, do Big Ben ou da estátua da Liberdade percebemos diferenças com as imagens que tínhamos prefigurado através de postais e filmes. Na verdade não procuramos a visão, mas o *dejà-vu*. (Fontcuberta, 2010a, p. 48).

Para o autor, portanto, a fotografia altera os modos de percepção e apreensão do espaço, já que, ao viajar, as pessoas possuem expectativas visuais prévias acerca dos lugares que visitarão. Outra face dessa moeda é a possibilidade de gerarmos nossas próprias imagens dos lugares que visitamos. Ao longo do século XX, fotografia e turismo se tornam indissociáveis, como exemplifica Susan Sontag (2004), com a realidade dos Estados Unidos: “A Kodak pôs placas na entrada de muitas cidades com uma lista do que fotografar. Nos parques nacionais, placas assinalavam os locais em que os visitantes deveriam empunhar suas câmeras” (Sontag, 2004, p. 80). De acordo com Sontag, existiria uma relação quase predatória entre a fotografia e o turismo, dado que, crescentemente, a fotografia se tornava o centro da experiência de viagem, à medida que os viajantes substituíam a experiência de conhecer um novo lugar pela experiência de fotografar o lugar. Ela enxerga também uma relação de consumismo nessas práticas e fotografar as atividades de turismo seria, em última instância, uma maneira de comprovar aos outros a viagem realizada: “as fotos documentam sequências de consumo realizadas longe dos olhos da família, dos amigos, dos vizinhos” (Sontag, 2004, p. 20).

Susan Sontag (2004) explica como, ainda no início do século XX, a fotografia foi se apropriando dos temas insólitos e banais, em um procedimento que ela caracteriza como “heroísmo da visão”: logo que se entendeu que as câmeras não eram meras copiadoras da realidade, já que “ninguém tira a mesma foto da mesma coisa” (2004, p. 105), mas sim que as fotos seriam “indícios não só do que existe, mas daquilo que um indivíduo vê” (2004, p. 105), começou-se a buscar, dentro do campo fotográfico, por aquilo que ainda não foi visto, a partir de perspectivas inovadoras. Para a autora, então:

A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem mas desdenham como algo demasiado comum. Esperava-se que os fotógrafos fizessem mais do que apenas ver o mundo como é, mesmo suas maravilhas aclamadas; deveriam criar um interesse, por meio de novas decisões visuais. (Sontag, 2004, p. 106).

Em busca do “heroísmo da visão”, começa-se a fotografar detalhes muito pequenos, objetos cotidianos inseridos em outros contextos, detalhes do dia a dia que não seriam percebidos a olho nu, “um recanto de realidade material que o olho não enxerga normalmente ou não consegue isolar; ou a visão de cima, como a de um avião —, eis os alvos principais da conquista do fotógrafo” (Sontag, 2004, p. 106-107). É exemplo desse tipo de procedimento o trabalho de Edward Weston, que,

especialmente através do uso do *close*, fez uma série de fotografias de vegetais, ampliados a ponto de não serem distinguíveis pelo que eram; essas imagens revelavam detalhes e texturas de cebolas, cogumelos e repolhos, resultando em um trabalho artístico e inusitado. Em um projeto similar, Paul Strand, a partir de objetos comuns, como tigelas ou peças de roupas, explorava ângulos e contornos para desenvolver fotografias que revelavam aspectos antes não vistos do banal.

Esses procedimentos são intensificados com o advento da câmera digital, que, além de avançar tecnicamente a capacidade de captura, multiplica o número de fotos possíveis sem aumentar os custos para o fotógrafo. Para Joan Fontcuberta (2010a), fazer daquilo que é banal matéria fotográfica é, desse modo, uma característica que se intensifica na contemporaneidade. No nível das fotografias familiares, se antes elas ilustravam principalmente momentos especiais, retratavam as “exceções da cotidianidade: ritos, celebrações, viagens, férias etc.” (Fontcuberta, 2010b, p. 40), hoje, tudo é fotografado à exaustão:

Há alguns anos fazer uma foto ainda era um ato solene reservado a ocasiões privilegiadas; hoje disparar a câmera é um gesto tão banal quanto coçar a orelha. A fotografia se tornou onipresente, há câmeras por toda parte captando tudo. O que há meio século teria parecido uma sofisticada câmera de espião é hoje um padrão comum que carregamos no bolso. (Fontcuberta, 2010a, p. 39).

Nesse contexto, o desenvolvimento do que Sontag definiu como “visão fotográfica”, uma “modalidade de visão ativa, aquisitiva, avaliadora” (Sontag, 2004, p. 106), se faz ainda mais presente dentro da fotografia.

Já no início do século XXI, Charlotte Cotton (2004) observa que as representações de paisagens naturais e urbanas se tornaram predominantes na fotografia contemporânea, especialmente dentro da estética conhecida como *deadpan*. Esse estilo — cujo termo em português pode ser traduzido como “impassível” — caracteriza-se pela busca de uma neutralidade emocional, procurando afastar a imagem de qualquer carga dramática ou subjetiva. Conforme a autora, o interesse dessa vertente reside em “ver além das limitações da perspectiva particular”, concebendo a fotografia como uma forma de mapear forças e dinâmicas invisíveis a partir de um olhar individual (Cotton, 2004, p. 81).

Os fotógrafos analisados por Cotton exploram amplamente o espaço em suas diversas configurações: paisagens naturais, geometrias de interiores, ruínas, subúrbios e cidades desertas. Ainda que essas imagens reivindicuem certa objetividade no ponto de vista, acabam por suscitar debates sobre questões sociais, como meio ambiente, habitação e desigualdade urbana. A autora explica que tais fotografias apresentam temáticas controversas sem recorrer a discursos explícitos — a ideologia se manifesta, antes, na escolha dos motivos e na forma como o espectador é levado a interpretá-los. Assim, o *deadpan* atua menos como

posicionamento político direto e mais como um gesto de constatação visual (Cotton, 2014).

Os registros imagéticos do espaço, dessa maneira, são múltiplos, atendem a objetivos diferentes e certamente contribuem para a compreensão e a discussão sobre formas de habitar e de vivenciar os lugares. Para Maria Helena Costa (2013), as imagens são uma importante ferramenta na compreensão dos espaços geográficos, não como representações, mas à medida que imagem e espaço narrativo seriam “elementos constituintes da própria formação, experiência e percepção do espaço geográfico real” (Costa, 2013, p. 252).

Tendo em vista a importância que as imagens têm tanto na captura quanto na concepção e ampliação do nosso imaginário sobre os espaços geográficos, faz sentido que a poesia, preocupada em discutir a compreensão dos lugares, se utilize de imagens para propor essas reflexões. Rosa Martelo (2016) identifica que, desde a modernidade, são frequentes os poemas que tratam dos espaços físicos, naturais e urbanos, assim como os deslocamentos nesses espaços. A pesquisadora afirma que a presença das imagens nos poemas que abordam essas temáticas foi uma consequência das modificações no campo artístico:

A modernidade estética foi, de resto, particularmente sensível ao modo como a emergência de novas técnicas possibilitou novas relações com o espaço. E não penso apenas em novas técnicas do olhar, como as que foram proporcionadas pela fotografia e depois pelo cinema, embora já tenha sido sugerida a relação da emergência do poema em prosa com a fixação do instantâneo, por exemplo. Penso também na questão da velocidade e dos novos pontos de vista em relação à paisagem. (Martelo, 2016, p. 77).

Martelo aponta duas vertentes diferentes da experimentação com as imagens na apreensão do lugar. A primeira, a partir das reflexões de W. T. Mitchell, seria o poema *enquanto* espaço, que faz emergir uma paisagem, enfatizando uma diferenciação existente apenas na língua inglesa, entre *image* – um conceito de imagem mais abstrato – e *picture*³, a imagem em sua materialidade. Nessa primeira perspectiva, a *image* não está materializada no texto. Para a autora, “vê-lo [o poema] como paisagem significaria enquadrar este lugar, definido por coordenadas verbais e escritas, enquanto prática (de escrita e de leitura) que pressupõe uma apropriação do espaço” (Martelo, 2016, p. 78). Já no segundo viés, que Martelo acredita que podemos observar “naqueles poetas contemporâneos que associam à viagem ou à deambulação urbana a experiência da imagem” (Martelo, 2016, p. 84-85), há a presença da imagem materializada, a *picture*. Para ela, isso acontece especialmente através dos processos efrásticos⁴, que evocariam ao leitor imagens reais, procedentes de produtos culturais, como pinturas, fotografias ou filmes.

Nos poemas analisados neste trabalho, todavia, como veremos a seguir, essa materialização da imagem nos poemas em que os espaços

³Embora tenham sentido diferentes, utilizamos em língua portuguesa a palavra “imagem” para traduzir tanto *image* quanto *picture*.

⁴Entendo “éfrase” de acordo com o conceito oferecido por James Heffernan (1991): “éfrase é a representação verbal de uma representação gráfica [...] ela explicitamente representa a representação em si mesma. O que a éfrase representa em palavras, portanto, deve ser em si mesma representativa” (Heffernan, 1999, p. 299-300, tradução nossa).

são pontos importantes não acontecem a partir da presença da *écfrase*, mas através do uso de combinação de mídias, que efetivamente inserem a imagem no texto, assim como da utilização de referências intermediáticas que não são necessariamente *ecfrásticas*, mas se constituem de menções ou alusões a obras visuais.

Em Cinelândia

Leila Danziger, nascida em 1962 no Rio de Janeiro, além de poeta, é artista plástica, doutora em História e professora do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Danziger tem quatro livros de poesia publicados: *Três ensaios de fala* (2012), *Ano novo* (2016), *C'est loin Bagdad* [fotogramas] (2018) e *Cinelândia* (2021). Além disso, publicou os seguintes livros, reunindo séries de produções visuais que foram produzidas e expostas em diferentes momentos, bem como reflexões críticas sobre seus trabalhos: *Edifício Líbano* (2012), *Todos os nomes da melancolia* (2012), *Diários públicos* (2013), *Navio de emigrantes* (2018), *Cadernos do povo brasileiro* (2021) e *Descer da nuvem* (2022). Os entrecruzamentos entre as diferentes mídias estão presentes de forma significativa ao longo da poética de Danziger. Muitas vezes, eles acontecem a partir de seus próprios trabalhos artísticos, uma vez que parte significativa de seu método enquanto artista visual é transposto também para sua produção poética.

Sua lírica explora, com frequência, os espaços citadinos, especialmente Tel Aviv e Rio de Janeiro, mas outras cidades aparecem em seus poemas, como Berlim, Lisboa, Londres e Bagdá, caracterizando Danziger como uma poeta cosmopolita, que compõe sua poética, bem como suas artes visuais, através do símbolo do deslocamento e do movimento. O livro *Cinelândia* tem, como elemento principal, Cinelândia, uma área simbólica do Rio de Janeiro. Na última página do livro, Danziger traz algumas informações sobre a escrita dessa obra:

Esse livro começou a ser escrito no Rio de Janeiro, em novembro de 2016, após as eleições municipais, e foi concluído (ou apenas interrompido) em outubro de 2020, em estado de distanciamento físico, mas em profunda comunidade com tantas e tantos, às vésperas de novas eleições municipais. (Danziger, 2021, p. 86).

A região de Cinelândia foi construída nas primeiras décadas do século XX, a partir de um projeto da prefeitura da cidade que pretendia reestruturar a região em que antes estava o Convento da Ajuda. O projeto visava importar modelos europeus para construir um espaço amplo que reunisse praças, cinemas, teatros, cafés e outros espaços culturais. Até hoje, a região conta com uma arquitetura robusta, abrigando prédios importantes, como o Teatro Municipal, embora muitos de seus espaços, com o passar dos anos e o avanço da modernidade, foram sendo fechados e substituídos por pontos comerciais. Como pontua Danziger, o bairro foi sendo desfeito “em farmácias/ em Salas do Reino/ em Universais”

(Danziger, 2021, p. 28). A localidade é também conhecida por ser palco de manifestações políticas, intensificadas nas últimas décadas, conforme explica Cibele Macêdo:

Sem nunca ter deixado de abrigar protestos políticos, a Cinelândia assistiu, desde junho de 2013, à intensificação de manifestações, como território escolhido para a maioria delas. [...] A Cinelândia continua, por assim dizer, ostentando sua vocação de território de socialidade, onde é possível discutirem-se questões políticas, culturais e sociais. (Macêdo, 2013, p. 251).

Essa disposição dupla de Cinelândia, que expõe, de um lado a decadência e o esvaziamento da experiência da cidade e, por outro, o espaço público como local de disputa de discursos políticos é refletida nos poemas da primeira seção de *Cinelândia*. Gustavo Ribeiro, no posfácio do livro, afirma que “Acostumada revolver fundo os materiais com que trabalha nas artes plásticas (jornais, arquivos, vídeos), neste livro Danziger toma a cidade do Rio de Janeiro como objeto” (Ribeiro, 2021, p. 83).

Desde o projeto gráfico, *Cinelândia* evidencia que as imagens são matéria importante para a construção de sentido de sua poética. A capa e a contracapa do livro são compostas com fotografias que localizam o espaço da Cinelândia, como vemos abaixo (Figura 1):



Figura 1. Capa e contracapa de Cinelândia.

Fonte: Danziger (2021).

Na capa, vemos um fragmento do *Monumento ao Marechal Floriano*, de Eduardo Sá, inaugurado na Praça Floriano em 1910. Esse monumento, erguido ao centro da praça, além da imagem de Floriano, conta com outras representações: na parte inferior, figuras que, a partir da referência aos poemas “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias, “Cachoeira de Paulo Afonso”, de Castro Alves e “Anchieta”, de Fagundes Varela, retratariam os povos indígenas, negros e brancos, assim como o catolicismo; junto ao marechal, há uma mulher, representando a pátria e a paz (que está na capa de *Cinelândia*, Figura 1), além das figuras de Benjamin Constant, José Bonifácio e Tiradentes. Há, ainda, na parte frontal da base, a presença de outra mulher, oferecendo uma flor. De acordo com David Regenber (2017), há tantos elementos nesse monumento que a figura de Floriano acaba por ficar em segundo plano, deslocada. O pesquisador explica que há um certo estranhamento causado por esse monumento:

O monumento não possui nenhum sinal claramente visível que o identifica: exige um verdadeiro esforço ou conhecimento prévio saber do que ele se trata. Ademais, o conjunto principal é de difícil visão, pois o sol e a distância atrapalham. Há outros elementos que também chamam atenção do olhar: pombos, sujeira, desgaste do material. Desta forma, a experiência suscitada tanto produz quanto exige um certo deslocamento. (Regenber, 2017, p. 152).

Para além disso, há toda a questão social que envolve o Rio de Janeiro dos dias atuais. Em função da violência urbana, do aumento de número de usuários de drogas, da desigualdade social e do difícil acesso à moradia, a praça é, muitas vezes, local de abrigo para pessoas em vulnerabilidade social. Nesse contexto, Regenber acredita que os monumentos, com frequência, se tornam apenas um elemento com os quais os moradores convivem, mas que não evocam significados culturais e simbólicos:

As diversas manifestações políticas que frequentemente ocupam o local [Cinelândia] agem como se o conjunto escultural, que se ergue em uma grande coluna, não estivesse lá. Seu uso mais comum é servir de assento para moradores de rua ou trabalhadores cansados, mostrando certa adaptação ao entorno. De forma geral, muitos dos monumentos históricos do Rio de Janeiro repousam em esquecimento político, e, vistos por certa perspectiva, em total integração ao seu local, pois simplesmente não chamam atenção senão sob seus aspectos mais básicos enquanto matéria: um local para sentar, um ponto de referência, uma sombra. (Regenber, 2017, p. 143).

Já na contracapa de *Cinelândia*, a imagem fotográfica de uma mulher de braço erguido aos pés desse monumento é reproduzida na tela de um *smartphone*. O celular remete ao simbolismo da contemporaneidade e aos sentidos da portabilidade da fotografia, da capacidade de registrar qualquer instante, da rapidez no compartilhamento das redes sociais, etc. Sendo assim, o livro, antes mesmo de ser aberto, exige uma reflexão

sobre a captura e o compartilhamento de imagens atualmente. Essa preocupação será posta em diferentes poemas do livro, que fazem uso do léxico digital, mencionando *hashtags* e *selfies* e problematizando os modos de criação nas redes.

Além disso, há uma relação afetiva com o local que é transposta aos poemas do livro, como fica evidenciado nas menções ao seu avô: “Verdade/ é que a Cinelândia começou/no escritório de meu avô” (Danziger, 2021, p. 31). O eixo da primeira seção do livro, dessa forma, se dá a partir da observação da Praça Floriano Peixoto, em diferentes dias. A poeta frequenta o local durante o dia, durante a noite, quando está vazia, quando está lotada e as diferenças em sua percepção são registradas tanto nos poemas quanto nas imagens. Danziger elabora uma investigação sobre os sentidos da região, com seus monumentos, seus prédios redesignados, uma vida em constante transformação.

Há um dia que parece ser bastante significativo para Danziger e que se repete em diferentes poemas. Um domingo, no qual houve um protesto: “dia/ em que fomos à praça/ mas não em maioria” (Danziger, 2021, p. 19). No segundo poema do livro, reproduzido abaixo, Danziger evoca a imagem das pessoas, em protesto, sobre o monumento de Floriano Peixoto:

Instalar uma imagem
no ápice
de outra imagem
é uma definição
de haicai
ou de monumento

quando escalado
pela multidão
nos dias em que sonhamos o futuro. (Danziger, 2021, p. 21).

Nesse poema, Danziger propõe uma definição para monumento, quando esse se encontra ocupado: “uma imagem/no ápice/de outra imagem”. Aqui, é ressaltada a possibilidade do povo se apropriar e ressignificar os espaços da cidade, de “sonhar o futuro” coletivamente. O monumento, originalmente separado da população, feito para ser contemplado, é acessado por ela: não para refletir sobre os sentidos da instauração da república ou para pensar na figura do Marechal Floriano, mas sim como local para a multidão “escalar” e clamar pelo futuro desejado, em protesto. Essa cena descrita pela poeta se materializa na fotografia inserida ao final do livro (Figura 2):



Figura 2. Fotografia retirada do livro *Cinelândia*. Monumento ocupado em protesto.

Fonte: Danziger (2021, p. 78-79).

As fotografias, no livro, estão distribuídas em três blocos: logo após a epígrafe e antes do primeiro poema há um conjunto de seis fotografias que ilustram a Cinelândia; antes da seção “Floração” há quatro fotografias que mostram uma cortina sendo agitada pelo vento e, ao final do livro, depois do último poema, há mais três imagens de Cinelândia. A imagem que vemos acima faz parte do último bloco e, entre todas, é a que dá a ver mais pessoas, mostrando-as em protesto, em cima do monumento e ao seu redor, algumas segurando cartazes, nos quais se lê “Ele não”, contextualizando o protesto às manifestações contra Jair Bolsonaro, nas quais esse *slogan* ficou famoso, especialmente devido a sua utilização como *hashtag* nas redes sociais.

No poema, Danziger desenvolve a noção de que o monumento ocupado seria uma imagem instalada sobre outra imagem. Dessa forma, os sentidos evidenciados pelo monumento, uma homenagem a um presidente militar cuja atuação foi bastante controversa, seriam contrapostos pela manifestação contra um governo de extrema direita, marcado pelo autoritarismo e que teve pleno apoio das forças militares. Ao fazer a fotografia desse momento, a poeta acrescenta ainda mais uma imagem nessa sobreposição de sentidos. Se o povo sobre o monumento era uma imagem sobre outra, agora há a captura fotográfica desse instante, bem como o poema que dialoga com a fotografia, então duas

novas camadas são adicionadas às duas imagens pré-existentes que foram sugeridas pela poeta.

Embora seja possível encontrar, como vimos, uma correspondência entre o verso “escalado pela multidão” e a imagem que mostra as pessoas em cima do monumento, o poema não é descritivo, não descreve as informações visuais conforme aparecem na fotografia. Não há descrições de ângulos, enquadramentos, detalhes do cenário, etc. Sendo assim, esse poema parece querer propor uma reflexão sobre as camadas, sobre os níveis de sobreposição de imagem. Como a foto do monumento escalado está ao final do livro, ela não é parte essencial da compreensão do poema, mas acrescenta informações a ele, permitindo que o leitor, em certa medida, visualize a cena que aparece no texto.

Os contra monumentos

Há, ainda, um tom decididamente utópico no poema: “nos dias em que sonhamos o futuro”, embora essa utopia, como já vimos, não se realize: “mas não em maioria”. Esse limiar entre a utopia e seu declínio fica refletido, com maior ênfase, a partir da imagem da contracapa e dos poemas que dialogam com ela. Essa imagem está presente no primeiro bloco de fotografias (Figura 3):



Figura 3. Fotografia retirada do livro *Cinelândia*. Menina sobre o monumento.

Fonte: Danziger (2021, p. 13).

Na imagem, vemos uma menina com o braço em riste, vestindo uma camiseta branca que cria contraste com o fundo escuro. Ao seu lado, um menino. Junto às estátuas, ambos parecem compor o monumento, se integrar a ele. Dois poemas de Danziger retomam essa imagem, através de referências intermediárias:

Desde aquele domingo
de outubro
vejo a menina

no exato instante
em que se eleva
sobre a pedra e o bronze

em aceno:

contra-monumento

à derrota.

(Danziger, 2021, p. 22).

Assim como, mais adiante, em:

De pé
sobre o bronze escurecido de Anchieta
a menina acena
na praça lotada
na noite de domingo

ela nem desconfia que a condeno
a refazer continuamente o aceno

enquanto for véspera
da véspera
da véspera

de nos reunirmos na praça
em compósita maioria

à sombra do monumento
que nasceu modesto
e se apequena
desde mil
novecentos
e dez.

(Danziger, 2021, p. 44).

No primeiro poema, a complexa relação entre sonho e derrota fica evidenciada, já que Danziger define a imagem da menina como “contramonumento/ à derrota”. Os contra monumentos surgem em um momento histórico no qual os monumentos parecem não mais dar conta de elaborar o passado de forma significativa, especialmente depois da Segunda Guerra Mundial. Conforme já posto, o próprio monumento a Marechal Floriano foi esvaziado de sentidos e serve hoje a diferentes propósitos, de nível prático e político, que não incluem uma reflexão sobre a história. De acordo com Marcela Andruchow e Pamela Dubois (2022), os historiadores discutem que os monumentos, hoje, ao invés de conservar a memória, deslocam-na, “substituindo o trabalho da memória realizado

pela sociedade em sua própria materialidade” (Andruchow; Dubois, 2022, p. 5, tradução nossa).⁵ As pesquisadoras ainda observam que, em certa medida, os monumentos sempre foram lugares para reforçar o discurso institucionalizado da nação: “é um local onde as vitórias, os mártires, os ideais e os mitos fundadores do Estado-nação foram apresentados como naturalmente verdadeiros. Essas são as ilusões que sustentam a eficácia do monumento” (Andruchow; Dubois, 2022, p. 5, tradução nossa).⁶

Os contra monumentos, por sua vez, são instalações artísticas ou intervenções feitas nos próprios monumentos que tem como objetivo impulsionar a memória, contrapor novos discursos aos discursos oficiais e provocar a reflexão crítica sobre nosso passado histórico. Para Andruchow e Dubois: “Noções como o vazio, o negativo, o antfigurativo constituem os contra monumentos, bem como as suas possibilidades de mudança, as figuras e os acontecimentos que comemoram, e o papel ativo que o espectador adquire” (Andruchow; Dubois, 2022, p. 6, tradução nossa).⁷ No poema, sugere-se que as pessoas ocupando o monumento, especialmente a menina com o braço erguido, constituem uma espécie de contra monumento, uma nova forma de gerar reflexão, aqui, sobre o insucesso dessa manifestação — que se dá desde a ascensão dos governos conservadores a nível municipal e nacional até o fato da multidão que foi ao monumento não ser maioria.

Segundo Ribeiro (2021), em *Cinelândia*, as pessoas comuns são elevadas “à condição de *monumentos precários*, marcos da revolta e do inconformismo” (Ribeiro, 2021, p. 83, grifo nosso), através de sua captura nos poemas e nas fotografias. De fato, são características do contra monumento a efemeridade, a desmaterialização e a precariedade, como nos mostram Andruchow e Dubois (2022) ao analisarem os contra monumentos de Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz. Todavia, ao registrar, na fotografia, o momento em que a menina ergue o braço, Danziger confere perenidade ao gesto que poderia ter sido passageiro. Esse instante passa a ser, agora, reproduzível.

Essa compreensão não escapa a Danziger, quando, no segundo poema, nos versos “ela nem desconfia que a condeno/ a refazer continuamente o aceno”, constrói a ideia da fotografia como a repetição infinita de um único gesto: o gesto da esperança, do otimismo. É reforçado aqui o entendimento da fotografia como capaz de eternizar um momento, de capturá-lo e guardá-lo. Esse momento é o “instante decisivo”, conceito cunhado pelo fotógrafo Henri Cartier-Bresson (2015), aquele fragmento de segundo no qual o fotógrafo consegue capturar a imagem que, um milésimo de segundo antes ou depois, não teria conseguido obter. Para Cartier-Bresson, a câmera era uma extensão do seu próprio olho, ou seja, uma arte do olhar. Essa concepção não parece sugerir, entretanto, que haja um automatismo na fotografia: pelo contrário, exige que o fotógrafo esteja atento à realidade ao seu redor e pronto para apreender o momento decisivo, já que, para ele, não se compõe gratuitamente, então, não seria casualmente que se chegaria à captura desse momento ideal, apto a

⁵ Do original: “Sustituyendo el trabajo de la memoria realizado por la sociedad en su propia materialidade”.

⁶ Do original: “es un sitio en el cual las victorias, mártires, ideales y mitos fundacionales del Estado nación han sido presentados como naturalmente verdaderos. Estas son las ilusiones sustentadoras de la vigencia del monumento”.

⁷ Do original: “naciones tales como el vacío, lo negativo, lo antfigurativo constituyen a los contramonumentos, como así también los hacen sus posibilidades de cambio, las figuras y los sucesos que conmemoram y el rol activo que adquiere el espectador”.

representar todos os outros instantes existentes na cena. Em Danziger, o momento capturado é tão significativo para a poeta que foi reproduzido na contracapa do livro.

A capacidade da fotografia de singularizar um acontecimento e de conferir a ele uma duração estendida parece divergir, essencialmente, do conceito de contra monumento, uma vez que esse seria transitivo, passageiro. Registrar e fotografar o protesto, desse modo, parece ser uma tentativa de preservá-lo, de promover durabilidade ao acontecimento, àquilo que seria provisório. Essa discussão é particularmente importante no contexto da contemporaneidade, em que, muitas vezes, o registro fotográfico não parece mais ser capaz nem de “eternizar” um acontecimento, tendo em vista que frequentemente as fotos são feitas para redes sociais, e desaparecem depois de 24h; tampouco de “singularizar” um instante decisivo, visto a profusão de imagens que são feitas por segundo. Essa dupla possibilidade que as imagens têm na contemporaneidade de, por um lado, ainda serem capazes de “congelarem” um instante e, de outro, serem rapidamente esquecidas e/ou perdidas, está no horizonte de discussão da poeta, que, em outro poema, afirma:

atravesso a praça
e me torno turista

nas fotos que faço
na *selfie*
descartável.

(Danziger, 2021, p. 41).

Ou, ainda, quando confessa que as fotos são, muitas vezes, feitas por reflexo:

No alto do poste
a luz pisca
indecisa entre a noite
e o dia
como aqueles que dormem
sobre os bancos neste sábado
2 de junho às 14 e 17
E sei —
essa nano
oscilação luminosa
não incidirá
sobre as fotos que faço
por reflexo
continuando sem querer
os *Dorminhocos* de Verger
[em vez de Rolleiflex
um Iphone 6 Plus].

Não,
não compartilho
nem salvo
 a miséria
deste sábado –
tão logo brilha
e cintila
 a imagem, a imagem
 eu a apago.

(Danziger, 2021, p. 35).

Aqui, não há mais “instante decisivo”: as fotos são tiradas por reflexo, como sintoma da nossa relação com as fotografias no século XXI. Essas fotos, que resultam acidentalmente em um diálogo com o fotógrafo Pierre Verger, são, em seguida, apagadas; a poeta não as considera digna de serem compartilhadas. Em oposição aos poemas anteriores, tais registros não parecem dar conta de representar a realidade e o cotidiano da Cinelândia. Embora o cenário se mantenha o mesmo, nesses poemas há uma atmosfera diferente dos anteriores. Cinelândia não está em protesto; pelo contrário, tudo parece estar excessivamente calmo e o único movimento é a luz intermitente do poste. A “miséria/ deste sábado –” parece ser a condição natural da região, com as pessoas dormindo sobre seus bancos.

Esse gesto expressa, ainda, uma forma de resistência àquilo que Fontcuberta (2010a) chama de “desmaterialização”: se na fotografia analógica tínhamos uma superfície tocável como o papel e, portanto, as fotos ocupavam álbuns, molduras ou gavetas, na fotografia digital, a superfície é a tela e, desse modo, “a impressão da imagem sobre um suporte físico já não é imprescindível para que a imagem exista; a foto digital, portanto, é uma imagem sem lugar e sem origem, desterritorializada, não tem lugar porque está em toda parte” (Fontcuberta, 2010b, p. 65). Nesse sentido, o ato de apagar a fotografia é também uma tentativa de recuperar uma dimensão ética e material do olhar, pois retira a imagem do circuito acelerado de circulação e consumo, devolvendo-lhe o direito ao desaparecimento. Há, nesse gesto, um paradoxo que interessa à leitura do livro: ao apagar a imagem, Danziger reintroduz a possibilidade do esquecimento ativo, escolha deliberada de não monumentalizar o sofrimento cotidiano.

A desmaterialização descrita por Fontcuberta pode, portanto, ser entendida como a contraface do próprio contramonumento: se este último procura instaurar um vazio que convida à reflexão, a imagem digital tende a dissolver-se num excesso de presença, em um fluxo contínuo que impede a duração. Danziger parece reagir a essa condição contemporânea ao encenar a oscilação entre o desejo de registrar e a necessidade de deixar ir. O “não compartilho/ nem salvo” indica uma recusa à lógica da visibilidade permanente, um gesto de contenção em meio ao espetáculo.

Ao reconhecer que suas fotos são feitas “por reflexo”, a poeta introduz, ainda, uma autocrítica ao próprio ato de fotografar, revelando a automatização do gesto e a perda da intenção estética ou política que poderia justificar o registro. A fotografia, nesse contexto, deixa de ser instrumento de denúncia ou preservação para tornar-se mero sintoma de uma relação compulsiva com as imagens. O fato de que a poeta apaga as fotos — “tão logo brilha/ e cintila/ a imagem, a imagem/ eu a apago” — reforça a consciência desse automatismo e a vontade de interrompê-lo. Essa operação de apagamento pode ser lida como um contraponto poético ao “instante decisivo” de Cartier-Bresson: se o fotógrafo francês buscava o momento ideal que condensasse o sentido da cena, Danziger parece evidenciar a impossibilidade contemporânea desse instante, substituído por uma sequência infundável de gestos sem consequência.

Considerações finais

Durante esta análise foi possível observar que em *Cinelândia* a discussão sobre a cidade se dá pelo viés fotográfico, evidenciando a relevância das relações intermediáticas para a construção de significados na obra. As fotografias da praça Floriano auxiliam o leitor a visualizar as imagens poéticas criadas por Danziger e a se situar geograficamente no espaço explorado por ela — a Cinelândia. Há uma preocupação com o registro fotográfico que perpassa não somente as fotografias que estão materializadas no livro, mas também a própria reflexão poética sobre fotografar e sobre a função das fotos na contemporaneidade.

A intermedialidade, como proposta teórica que investiga as interações entre diferentes mídias, revela-se fundamental para compreender como poesia e fotografia dialogam em *Cinelândia*. É esse diálogo que permite à poeta explorar temas como memória, efemeridade e cotidiano urbano, criando uma poética que tensiona a relação entre subjetividade e crítica social. As referências intermediáticas são feitas especialmente às fotografias feitas pela própria poeta e se encontram inseridas no livro. Assim, ao mesmo tempo em que Danziger se refere textualmente às imagens, o livro estabelece uma combinação de mídias, permitindo ao leitor que rapidamente recupere as informações visuais remetidas pela poeta, já que há uma contextualização visual do espaço sobre o qual a autora discorre.

Além disso, as fotografias assumem uma função complexa e multifacetada: à medida que auxiliam a poeta na desautomatização do olhar para a sua cidade natal, suscitam uma reflexão sobre a banalização do registro fotográfico na contemporaneidade. Enquanto as *selfies* são elencadas pela poeta como descartáveis, as imagens também conferem perenidade e reprodutibilidade aos acontecimentos registrados, possibilitando que acontecimentos que, de outra forma seriam únicos, sejam repetidos no corpo do livro.

É importante observar, ainda, o papel social, político e histórico de Cinelândia. Embora haja uma preocupação com o cotidiano da praça – incluindo pipoqueiros, passantes e a vida constante que acontece ali –, o que chama a atenção da poeta são as manifestações, os instantes decisivos, tudo aquilo que ela entende como monumental ou, ainda, “contra monumental”. A intermedialidade, nesse caso, não se limita a uma articulação estética, mas emerge como ferramenta crítica que evidencia os múltiplos sentidos atribuídos à cidade.

Mais do que utilizar técnicas fotográficas, Danziger se aproveita da discussão acerca dos usos culturais e sociais da fotografia. As imagens não são usadas como uma forma de ficcionalizar a realidade, visto que a própria linguagem fotográfica não se propõe como tal – pelo contrário, enquanto o cinema é colocado como capaz de criar narrativas e histórias, a fotografia é frequentemente vista como representativa, como arte mimética, capaz de reproduzir fidedignamente a realidade. Embora saibamos que não seja esse o caso, sobretudo em “Cinelândia”, as fotografias conferem um tom de realidade aos poemas, ao confirmarem que o espaço sobre o qual os poemas refletem, de fato, tem seu correspondente no mundo real.

Essa reflexão que, com frequência, assume o viés de autorreflexão, sobre os usos culturais e sociais da fotografia, associada à materialidade da poesia, confere à obra uma dimensão híbrida que amplia as possibilidades de leitura. Em *Cinelândia*, a fotografia não é apenas uma técnica de registro, mas participa ativamente da criação de sentidos, problematizando a função das imagens na construção da memória urbana e social. Assim, as relações intermediárias revelam-se indispensáveis para compreender a potência crítica da obra de Danziger.

Referências

ANDRUCHOW, Marcela; DUBOIS, Pamela. Los otros monumentos. Un intento contemporáneo de resistir al olvido. *Altheia*, v. 13, n. 25, 2022.

BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BINES, Rosana Kohl. No estúdio verbal de Leila Danziger. *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica*, v. 1, n. 12, 2015.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O momento decisivo: o imaginário segundo a natureza*. Tradução de Renato Aguiar. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

COSTA, Maria Helena. Cinema e construção do espaço geográfico. *Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 2, n. 3, 2013.

COTTON, Charlotte. *The photography as contemporary art*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

DANZIGER, Leila. *Cinelândia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmara de Pandora: a fotografia depois da fotografia*. Tradução de Maria Alzira. São Paulo: Gustavo Gili, 2010a.

FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Tradução de Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2010b.

HEFFERNAN, James. Ekphrasis and representation. *New literary history*, v. 22, n. 2, 1991.

MACÊDO, Cibele. *Cinelândia: território de socialidade e de narrativas sem fim*. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/15193>. Acesso em: 11 jul. 2023.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2016.

MÜLLER, Jürgen. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, Thais; VIEIRA, Andre (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermedialités*, n. 6, 2005.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. Tradução de Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thais; VIEIRA, André (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

RAJEWSKY, Irina. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. In: FIGUEIREDO, Camila. OLIVEIRA, Solange. DINIZ, Thais (org.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

REGENBERG, David. O monumento ao Marechal Floriano Peixoto (1910) e a construção do imaginário republicano. *Temporalidade – Revista de História*, v. 9, n. 2, 2017.

RIBEIRO, Gustavo. Cinelândia, a incandescência subterrânea. In: DANZIGER, Leila. *Cinelândia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOLF, Werner. (Inter)mediality and the study of literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 13, n. 3, 2011.

**Urban space representations in *Cinelândia* by
Leila Danziger: an intermedial study on poetry
and the city**

ABSTRACT

*Contemporary Brazilian poetry has proven itself to be conducive to exploring dialogues between different forms of artistic expression, especially regarding the intersection of the verbal and the visual. This article, therefore, investigates the inter-medial relationships between poetry and photography in the book *Cinelândia* (2021), by Rio de Janeiro-based poet and visual artist Leila Danziger. To this end, grounded in intermediality studies (Rajewsky, 2005; 2020), this analysis aims to discuss how the dialogue between text and image contributes to the construction of meanings about urban space in Danziger's poetry. Based on the critical analyses and the proposed theoretical discussion, we conclude that, in *Cinelândia*, photography plays an essential role, not only as a visual record but also as a critical element, tensioning the processes of memory, monumentality, and the city's everyday life. Furthermore, interactions between media broaden perceptions of urban space, highlighting the complex relationships between history, culture, and everyday life. The proposed reflections indicate that Danziger uses photography to de-automatize the way we view urban space by recording the interaction between individuals and the city. In this way, *Cinelândia* has constructed a poetics that frequently dissolves boundaries between media, resulting in an innovative and aesthetic approach that highlights the interplay between poetry and image.*

Keywords: *Leila Danziger; intermediality; photography; contemporary poetry; urban space.*