

# ***Paranoia: um delírio entre a poesia, a fotografia e o cinema***

**Susana Dobal**

Roberto Piva e Wesley Duke Lee lançaram em 1963 o livro *Paranoia*, que une poesia e fotografia, ou poesia delirante e fotografia urbana ou, ainda, poesia e fotografia unidas por um olhar de edição cinematográfica (Fig. 1).<sup>1</sup> Naquele mesmo ano, Wesley Duke Lee realizava um dos primeiros *happenings* no Brasil, no João Sebastião Bar, em São Paulo, em evento em que seus desenhos eróticos da série *Ligas* foram vistos pelo público munido de lanternas em meio a um *strip-tease* e à projeção de um filme. *Paranoia* era o primeiro livro individual do poeta Roberto Piva, cuja obra seria marcada pelo espaço urbano paulista, as experiências com drogas, a presença do sagrado, o homoerotismo. Desse encontro entre o poeta e o artista plástico, entre a poesia e a fotografia faz-se uma linguagem delirante, que alia imagem e palavras de tal forma a burlar os limites do que seja um e outro e aproximar a experiência de ler um livro de algo como ver um filme menos convencional. São muitos os contornos que se tornam tênues nesse encontro: os elementos do cenário urbano que se misturam entre si, o sujeito desejante que se projeta nos fragmentos que passam, a palavra que se concretiza em imagens, as fotografias que não mais apenas registram, mas, afetadas pela palavra, adquirem um tom menos evidente, tornam-se insinuações de uma realidade também imaginária.

---

<sup>1</sup> O livro foi relançado em 2009 (São Paulo, Instituto Moreira Salles). Roberto Piva e Wesley Duke Lee morreram em 2010, os dois na faixa dos setenta anos de idade. O livro usado nas fotos que acompanham este artigo foi a edição de 1963.

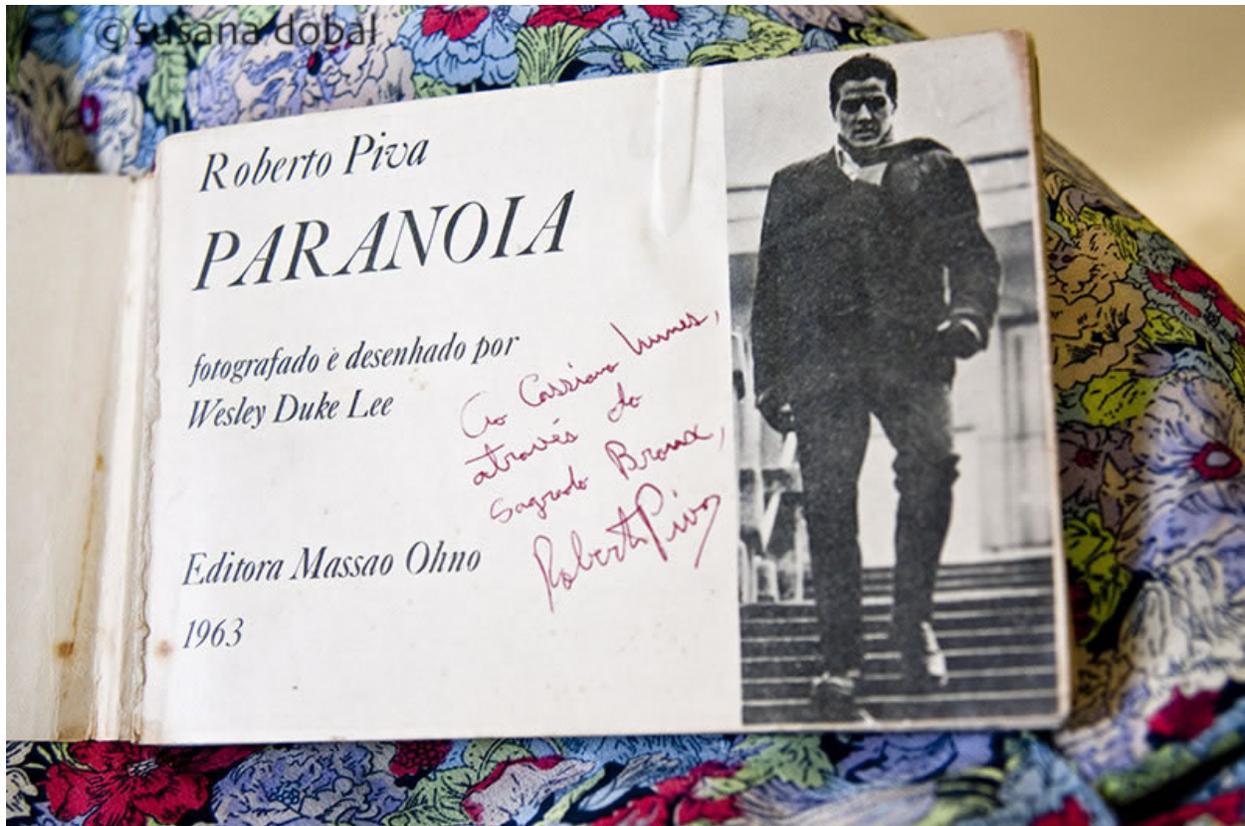


Fig. 1

Paranoia e delírio não são idênticos, porém, não são distantes, já que a paranoia se caracteriza “por ser um delírio sistematizado, pela predominância da interpretação e pela inexistência da deterioração intelectual” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 572). Essa interpretação delirante dirige-se no sentido de conciliar com o mundo um sujeito inconciliável consigo mesmo e que para isso projeta-se no mundo externo. O delírio pode ser um discurso fragmentado que confunde a metáfora com os elementos concretos, porém, é também um discurso que, quando sistematizado, segue uma lógica própria e pode configurar-se como uma paranoia.<sup>2</sup> Na concepção freudiana, a paranoia está associada ao ciúme, à

<sup>2</sup> A possível produtividade da paranoia pode ser exemplificada pelo fato de que, como lembram Roudinesco e Plon, Lacan, que se interessou mais pela loucura do que pelas neuroses comuns, era fascinado pela lógica do discurso paranoico e pensava o tratamento psicanalítico como um tipo de paranoia dirigida ( Roudinesco e Plon, 1998, p. 574).

perseguição e à grandeza. Esses não são os temas de Roberto Piva, porém, assim como Freud pensou em relação ao desejo, o que o poeta chamou de paranoia está associado a um coerente delírio. Este possui uma coerência particular, em que a percepção transforma o que vê em objeto de satisfação (Fig. 2). Assim, quando o erotismo explícito dos poemas de Piva aparece sob a forma de metáforas, elas são inequívocas na maneira como assimilam os fragmentos urbanos – ver, por exemplo, o verso “amantes chupando-se como raízes” (Piva, 2009, p. 62) ou “olho desconsolado o contorno das coisas copulando no caos” (idem, p. 121). Wesley Duke Lee, por sua vez, enquadrrou nádegas em *close*, mas elas pertencem a uma estátua e os rapazes tão presentes nos poemas são flagrados diversas vezes nas fotos, porém, a uma comedida distância de quem espia meio de longe com uma teleobjetiva (Fig. 3). O exercício erotizante torna-se mais claro nas fotografias quando elas se disfarçam em metáforas e mostram elementos diversos cuja materialidade e sensualidade é revelada pelo enquadramento bem próximo, o *close*, ou pelo corte deliberado – é o que ocorre, por exemplo, com a tromba do elefante (idem, p. 56) ou com *closes* do lixo, de estátuas, de emaranhados de fios, de peixes, de objetos e texturas às vezes quase irreconhecíveis, transformados em mero apelo ao tato (Fig. 4).



Figs. 2, 3 e 4

No entanto, se para Freud tudo converge para a sexualidade, seria empobrecedor ver a paranoia de Roberto Piva e Duke Lee como um discurso unívoco, já que a lógica desse delírio é, ao contrário, plural. Para começar,

não se trata de um autor, mas de dois, e sequer de uma linguagem, mas de duas, a imagem e a palavra. Se o erotismo permeia tudo, o fim último não é apenas a onipresença do desejo porque não há fim último, o que há é dispersão e interrelação entre temas diversos permeando a experiência fragmentada da cidade:

Os poetas lidos e os pintores apreciados que emergem explicitamente citados nos poemas (“Eu queria ser um anjo de Piero della Francesca” (idem, p. 121); “Agora Mário, enquanto os anjos adormecem devo/seguir contigo de mãos dadas noite adiante” (PIVA, 2009, p. 162); “Eu vejo Lautréamont num sonho nas escadas de Santa Cecília” (idem, p.122)).

A profanação religiosa (“a Virgem assassinada em um bordel” ou “Deus suicidou-se com uma navalha espanhola” (idem, p. 112)).

A morte repetida nos suicidas, cemitérios, túmulos, carros fúnebres, defuntos até culminar em “eu preciso tomar colheradas de Morte Absoluta (idem, p. 186).

A antropomorfização dos seres inanimados e dos insetos (“passam cadillacs sem sangue os helicópteros/mugem” (idem, p. 188); “no meu cérebro oito mil vaga-lumes/balbuçiam e morrem” (idem, p. 129)).

O álcool e as drogas como deflagradores da percepção (“grossas fatias de penumbra nos olhos vencidos pelo álcool” (idem, p. 134); “narcóticos santos ó gato azul da minha mente!” (idem, p. 184)) que não mais aceita o significado único de cada coisa, ou poderíamos levianamente dizer, a sua mera aparição fotográfica (“no ar no vento nas poças as bocas apodrecem enquanto a noite/soluça no alto de uma ponte” (idem, p. 141).

Em texto sobre a palavra e a imagem, Eisenstein investigou a montagem cinematográfica tomando como base recursos de diversos

poemas citados por ele que trabalhariam no duplo intuito de apresentar planos e combiná-los trazendo um novo sentido. Esse sentido não vem apenas de uma junção, mas de uma variedade de situações onde se revela pouco a pouco um princípio que permeia a obra como um todo. Tal sistema baseado em associações seria mais rico do que a mera oferta de informações e propiciaria uma excitação interior e criativa que pode revelar-se, segundo Eisenstein, em diversas formas: em imagens, no som, nas combinações de imagem e som, na composição de um personagem por parte do ator. Vimos nos exemplos acima diversos casos de montagem poética em que elementos díspares são combinados a fim de enriquecer mutuamente o sentido de cada um. A fotografia parece cumprir papel menos nobre no livro de Piva e Lee, pois aparentemente serve para atribuir certo realismo à linguagem delirante dos poemas de *Paranoia* na medida em que concretiza a existência de diversos elementos citados nos poemas. Esse realismo pode, no entanto, ser relativizado com a mesma desconfiança com que se questionou a crença do século XIX na fotografia como testemunho. Basta que para isso se considere a combinação de texto e imagem não apenas no contexto de uma página, ou de uma colagem de planos, como diria Eisenstein, e sim no território mais amplo da obra literária e do objeto livro ilustrado que permite o seu advento.

Houve um tempo em que se pensou que a ontologia da imagem cinematográfica poderia ser explicada pela sua natureza fotográfica, ou seja, pelo fato de o cinema apresentar o que realmente estava diante da câmera e dever sua legitimidade a esse projeto – a teoria da transparência de André Bazin, assim como todos os seus produtivos ecos, fundamentou-se nessa crença (XAVIER, 2005). Mas em tempos em que a fotografia não pode mais se sustentar na ilusão de transparência ou sequer na hegemonia do conceito de índice para pensá-la, torna-se igualmente indefensável uma teoria do cinema que não considere os seus próprios recursos como mecanismos

definidores do seu discurso. Não se trata de uma questão puramente histórica que problematizaria a linguagem do cinema e a fotografia apenas na atualidade, afinal, as vanguardas apropriaram-se do cinema há quase um século para contestar o que se tornou a tendência predominante de concebê-lo direcionado a uma narrativa de encadeamento sequencial e linear. A fotografia, por sua vez, foi usada tanto nos *tableaux vivants* do século XIX como pelas vanguardas do começo do século XX com uma relação mais flexível com o real. Sendo assim, uma expressão como “aparição fotográfica” empregada previamente nesse texto pode apenas revelar a sua limitação quanto a uma determinada definição da fotografia pertinente a um determinado período da história, e não a sua suposta essência. Se no campo da reflexão sobre a fotografia demorou bastante para ela ser vista mais como discurso do que como testemunho, no campo do cinema não faltou quem argumentasse em sentido contrário ao do cinema associado à narrativa clássica baseada na associação lógica e sequencial entre os planos.

O Surrealismo, assim como o movimento *beat* norte-americano, são influências que corroboram a presença do desejo, da livre associação, do vagar urbano, da transgressão como norma e dos paraísos da droga presentes em *Paranoia*, como aponta Davi Arrigucci Jr. no texto introdutório do livro de Roberto Piva. Foi um dos principais expoentes do surrealismo cinematográfico quem primeiro escreveu sobre as possibilidades de redenção pela poesia quando aplicada ao cinema. No seu artigo “Cinema de Poesia” (1953), o cineasta Luis Buñuel defende que o cinema estava sendo realizado de maneira muito aquém das suas potencialidades. Para Buñuel, o cinema seria particularmente propício a representar mecanismos mentais e enveredar-nos, na sala escura, em uma “incursão pela noite do inconsciente” (Buñuel, 1993), a mesma noite que seria a responsável pelo papel libertador da poesia ao nos livrar dos congelados sentidos diurnos.

Isso, para Buñuel, não seria uma forma de escapismo para um mundo do inconsciente que ele tanto prezava, e sim também uma maneira de questionar a representação convencional das relações sociais e da ordem vigente. Não por acaso Lautréamont, pseudônimo do autor considerado por André Breton como o precursor do surrealismo, surge na galeria de autores citados por Roberto Piva no seu livro. Porém, se sua afinidade com o surrealismo transparece na sua linguagem delirante permeada de condensações e desejo, sua poesia não se esgota nessa referência, como bem aponta Davi Arrigucci ao comentar em seguida a associação do poeta com a cidade e com as “coisas brasileiras” para além dos elementos citados – ele refere-se a autores brasileiros mencionados por Roberto Piva (PIVA, 2009, p. 12). Tal dualismo entre inconsciente e função crítica apresentada já no texto de Buñuel quando ele destaca o papel libertador da poesia revela-se no livro de Roberto Piva quando seus versos oscilam entre o êxtase e a ira. Ou, nas palavras de Davi Arrigucci: “Piva ataca e repele um mundo próximo, que ele desesperadamente ama e rejeita, mas sobretudo experimenta até o fundo de suas contradições. Estas constituem a razão da sua desconjuntada realidade; está no centro de sua experiência lírica e na raiz de seu delírio” (idem, ibidem). Nesse sentido, ver, por exemplo a citação de García Lorca feita por Piva: “Prepara tu esqueleto para el aire” (idem, p. 120) ou os versos do próprio R. Piva: “Eu te ouço rugir para os documentos e as multidões/ denunciando tua agonia às enfermeiras desarticuladas” (idem, p. 94).

Tamanho desmantelamento expõe o esqueleto à imaterialidade do ar, porém, tem ecos e eles são cuidadosamente apontados no caos urbano. O papel da fotografia será justamente demonstrar que esses ecos são encontráveis na dita realidade, mas não só isso, pois há artifícios deliberados para que o poético também transpareça nas imagens (Fig. 5). A fotografia não se atém necessariamente ao sentido diurno do mundo, os sentidos

referenciais e inequívocos. Além dos recursos próprios, aliada ao texto e à sucessão de imagens ela faz oscilar as certezas de uma percepção domada pelo hábito. É para essa direção, pelo menos, que se movem as fotos de Wesley Duke Lee imersas na paranoia de Roberto Piva.



Fig. 5

O livro em questão poderia compor a galeria do que Antonio Cândido chamou de "poesia itinerante", uma tradição de poetas e escritores que produziram textos reflexivos, produto de caminhadas por cenário bucólico ou cenário urbano.<sup>3</sup> Mário de Andrade, evocado nos versos de Roberto Piva, tem um dos seus poemas analisado por A. Cândido, que o situa em relação aos poetas itinerantes da tradição inglesa, francesa e brasileira. O poema de Mário de Andrade *Louvação da tarde* trata de São Paulo, mas sob a chave de

<sup>3</sup> No livro de Antônio Cândido, ver especialmente o ensaio « O Poeta Itinerante » in CÂNDIDO, 1993.

um bucolismo explorado de carro e de tal forma que o espaço urbano em vez de ter a vitalidade futurista é motivo de introspecção e fusão de modernidade e contemplação mais associada ao Romantismo. Roberto Piva vai explorar a mesma cidade e suas evocações de Mário de Andrade estão relacionadas diretamente ao cenário paulista compartilhado pelos dois. Evidentemente com o passar das décadas esse cenário mudou; permanece, porém, o desejo de fazer com que ele sirva de fio condutor para a expressão de um sujeito que se reflete no e reflete sobre o cenário urbano. A afinidade entre os dois poetas não se limita ao tema, ela também está na forma, afinal, Mário de Andrade era adepto da polifonia que ele mesmo definiu em oposição à harmonia, ou seja, ele estava interessado não na melodia, sucessão de sons, e sim na harmonia, simultaneidade de sons.<sup>4</sup> Em termos poéticos isso significa que prevalece a sobreposição de sons, palavras, frases cuja continuidade não seguiria a lógica sequencial de causa e efeito, porém, seria mais adequada para exprimir a complexidade de sensações simultâneas provenientes do cenário em volta, a fusão de imagens e palavras, ou ainda a fusão de consciência e de mecanismos inconscientes que povoam a percepção. Mário de Andrade expôs esse programa no prefácio de *Pauliceia desvairada* e na obra *A escrava que não era Isaura*. Roberto Piva soube assimilar de Mário de Andrade e também de outras referências esse recurso que é também o do cinema de vanguarda mais próximo da poesia, tal qual descreveu Buñuel.

A recusa da mimese como meta para o cinema identifica o projeto das vanguardas, embora a diversidade de soluções para isso represente uma dificuldade em colocar tantas opções sob um só rótulo. A negação da mimese, entendida aqui como cópia, implica em outra forma de gerenciar a montagem, longe das sequências lineares de causa e efeito. Não se perde,

---

<sup>4</sup> Ver texto de Regina Célia dos Santos Alves no qual além de expor a polifonia poética em Mário de Andrade, ela analisa alguns poemas sob essa chave. ALVES, 2006.

no entanto, o contato com o real, pelo contrário, toda estratégia será justamente em nome da busca por uma aproximação supostamente mais legítima do real. Os caminhos para isso podem passar pela representação dos mecanismos do inconsciente, da montagem reveladora de associações não visíveis na realidade, pelo menos em um primeiro momento, ou pode até chegar a uma abstração em que não mais se reconhece a forma original que fora registrada (XAVIER, 2005). O que importa em cada caso é a confiança no cinema como linguagem capaz de traduzir uma realidade outra que não apenas a mera aparência.

Quanto às fotografias do livro, resta ainda indagar como as fotografias de Wesley Duke Lee publicadas em *Paranoia* se relacionam com a tradição da história da fotografia, em que a cidade teve imenso peso como assunto. Também aqui verifica-se uma diversidade quase caótica de abordagens. Sem nos restringirmos a São Paulo, podemos verificar que o que emergiu na história da fotografia foi uma cidade multifacetada na qual cada fotógrafo revela uma das suas possíveis perspectivas: a cidade de Paris de Eugene Atget composta de becos, interiores e fachadas apropriada pelos surrealistas, a cidade de São Paulo surpreendentemente plácida de Cristiano Mascaro, a cidade de Nova York povoada pelas curiosas criaturas de Diane Arbus são apenas alguns entre centenas de exemplos. A chave para ler, porém, a São Paulo das fotos de Wesley Duke Lee parece, no entanto, mais diretamente relacionada à polifonia poética de Mário de Andrade revista por Roberto Piva ou ao cinema de vanguarda, já que ela depende da relação com o texto e de uma radicalização na representação fotográfica por meio do fragmento. Como no cinema de vanguarda, renega-se a lógica sequencial – essa foi também a saída para o clássico *The Americans* de Robert Frank, no qual a lógica de edição das imagens deve ser descoberta no folhear do livro, em suas sequências e reiteraões e não na cronologia ou na geografia do seu percurso pelos Estados Unidos. A justaposição é um recurso comum

nos livros de fotografia que tratam em geral de formar pela sequência de imagens uma noção sobre o olhar de quem fotografou. Diferente, porém, do muito que se fez na história da fotografia, em *Paranoia*, como no projeto da polifonia poética ou do cinema de vanguarda, o objetivo por detrás das fotos de W. Duke Lee seria de quebrar a integridade do espaço, fazer com que ele surja estilhaçado em mil pedaços que um discurso delirante tenta desesperadamente rejuntar. Assim, além da enumeração aparentemente caótica de tantos elementos urbanos, os versos declaram que “os telefones anunciam a dissolução de todas as coisas” (PIVA, 2009, p. 100) ou os já citados oito mil vaga-lumes balbuciam enquanto as fotografias de fragmentos urbanos sucedem-se costuradas num esforço de coerência a ser conquistada no folhear do livro. Por seu lado, as imagens demonstram cortes abruptos e superposições seja com o texto da página seja dentro da própria imagem (Fig. 6).



Fig. 6

A relação com o texto pode ser literal, ao vermos elementos mencionados nos versos e imediatamente reconhecidos nas imagens. Isso,

no entanto, não pode dissimular o olhar do fotógrafo que procura responder não só à fragmentação do texto, mas também ao forte apelo às sensações que os versos engendram. Vejamos alguns exemplos.

A maneira mais simples de aliar imagem e palavra nesse livro é a tradução literal de certos termos do poema em imagens que as acompanham na mesma página: assim, quando se fala de anjos surdos tingindo seus olhos com lágrimas (idem, p. 55), vemos duas mulheres conversando e uma enxuga os olhos; ou quando se fala de algo de novo na janela (idem, p. 168), vemos um close de uma mulher meio de costas que parece espiar algo distante (Fig.7). Essa correspondência pode ser mais metafórica, como, por exemplo, o verso em que ele se refere a Mário de Andrade e diz: “Não pares nunca meu querido capitão-loucura/ Quero que a Pauliceia voe por cima das árvores/suspensa em teu ritmo” (idem, p. 162). Na foto que acompanha esse verso vemos uma imagem confusa de mãos de homem que seguram uma mulher acrobata no ar. Começa então um processo pelo qual o mundo exterior é investido pela imaginação e as diversas fotos de manequins, estátuas e personagens estampados em desenhos de anúncios associados à realidade em volta e ao poema comprovam a presença de um outro tipo de realismo. A própria acrobata mencionada aqui refere-se a algo além do que ela ou o espetáculo noturno, ela remete ao voo sobre a Pauliceia, mas ainda ao movimento de desarticular para rearticular que permeia a poética de Piva.



Fig. 7

Uma das estratégias nesse livro que aproximam a sua edição da montagem cinematográfica é a utilização de recursos para reunir imagens e palavras, unidades distintas que devem se juntar para anunciar determinados temas e assim alinhavá-las em uma só sequência – lembremos que Eisenstein referiu-se à montagem como um recurso comum em outras áreas que não apenas o cinema. Assim, a sequência se fortalece quando em seguida a um verso que fala de “... estranhos visionários da beleza” (Piva, 2009, p. 34), vemos na página seguinte uma foto de um grupo de rapazes em cima de uma árvore para observar algo assim como um jogo de futebol que não vemos, pois estamos limitados aos visionários suspensos. Em ordem inversa, se vemos foto ocupando página dupla e mostrando detalhe de homem sozinho que passa perto de árvore deslumbrante (idem, pp. 152 e 153), na página seguinte lemos que “um anjo da Solidão pousou indeciso sobre meus ombros”. Os planos vão assim se justapondo na sequência das páginas e em encadeamento que segue uma lógica particular. Essa lógica permite que a fotografia testemunhe a

transformação de um transeunte em um “anjo da Solidão”, ou de espíões de jogo de futebol em “visonários da beleza”.

O papel de testemunhar a presença dos elementos do poema não esgota, no entanto, os recursos fotográficos, pois o corte no enquadramento, por exemplo, é deliberadamente utilizado para repetir a mesma estratégia que interrompe bruscamente os versos do poema – recurso conhecido na poesia como *enjambement*. Se muitas das fotos já realizam tal corte radical obrigando à interrupção de elementos da composição e à associação entre elementos díspares, esse recurso foi ainda mais radicalizado na edição do livro mais recente, já que a mudança do formato editorial obrigou a cortes radicais em muitas das fotos. Cientes de que tais cortes poderiam mesmo chegar a comprometer determinadas imagens, o projeto editorial da versão do livro de 2009 incluiu no final uma série de imagens em miniatura onde se pode ver o enquadramento original, algumas delas já sugerindo a presença radical do corte mesmo nesse primeiro enquadramento. Entre outros exemplos, é o que se verifica nos letreiros em que ora identificamos palavras ou até frases, e ora são reduzidos a apenas letras que nada mais podem significar além da contextualização urbana. Essas letras soltas refletem o mecanismo de fragmentação presente seja no *enjambement* de muitos versos, seja na enumeração caótica dos elementos urbanos que povoam o poema.

Tais cortes podem também ser vistos como uma maneira de dinamizar as imagens, já que outra forma de aproximar a fotografia do cinema nesse livro é justamente submetê-la no virar das páginas a um movimento de aproximação e distanciamento. O que as vanguardas fizeram com determinadas experiências no cinema, que chegavam a apagar o objeto para transformá-lo em imagens abstratas, encontra eco no livro em aproximações exageradas que terminam por revelar uma outra natureza do elemento

mostrado. Se no poema, por exemplo, Roberto Piva associa fios elétricos às suas vísceras, “fios telefônicos cruzam-se no meu esôfago” (PIVA, 2009, p. 107), na página dupla seguinte deparamos com um ponto de vista que flutua no topo de um poste revelando uma profusão de fios tortos tão próximos dos nossos olhos que a condição de fios elétricos parece ceder a sua estranha materialidade revelada pela proximidade do enquadramento. Essa estratégia é insistentemente repetida pra mostrar galhos de árvores, detalhes de máquinas, de estátuas, luzes, faróis, lixo e outros elementos, todos peças do mesmo quebra-cabeça urbano em quase incômoda proximidade dos nossos olhos (Fig. 8). O uso do close embaralha a percepção das coisas e transforma, assim, o que era apelo visual em apelo tátil, da mesma forma que no poema ideias abstratas passam por associações inusitadas para adquirir elas também uma estranha materialidade: vemos, por exemplo, que “os aviões desencadeiam uma saudade metálica do outro lado do mundo” ou encontramos, ainda, “almas inoxidáveis flutuando sobre a estação das angústias suarentas” (idem, p. 141). Tudo já parece coerente para quem leu o chamado de García Lorca “prepara tu esqueleto para el aire”, epígrafe de poema flutuante e brutal intitulado *Stenamina Boat* - o primeiro termo, o nome de uma droga. Se nos exemplos mencionados as almas são inoxidáveis, as angústias são suarentas, a saudade é metálica, em *Stenamina Boat*, anjo mistura-se a facadas. O jogo de distanciamento e aproximação realiza assim a fusão do que é aparentemente inconciliável como a imaterialidade e a materialidade, a mera imagem dos fios e as vísceras do poeta (Fig. 9).



Figs. 8 e 9

O próprio estado de flutuação, tão insistentemente evocado nos poemas e verificado em algumas fotos, pode ser considerado também como uma evocação visual do cinema que nos ensinou, mais do que a fotografia, a ver o mundo em movimento. Pode-se alegar, evidentemente, que pelo menos desde o cubismo o ponto de vista estático da Renascença vinha

sendo questionado, mas o fato é que a fotografia tendeu a ficar mais presa ao chão, mesmo com exceções como as fotos tiradas de um balão por Nadar, a obra de Rodchenko e de Moholy-Nagy ou ainda a mais recente voga de se mostrar o mundo do alto. A câmera de Wesley Duke Lee flutua pela cidade, mira para cima e para baixo, aproxima-se e afasta-se das coisas, mais próxima do fluxo contínuo de um filme do que da maneira como a cidade foi representada na história da fotografia em enquadramentos de mais clara coerência. Em geral, cada fotógrafo optou por uma maneira de mostrar o mundo, seja do alto, de baixo ou perseguindo integridades no enquadramento que revelassem um mundo particular. Já as fotos de Duke Lee, acompanhando os poemas de Piva, insistem não na unidade da composição e sim na fragmentação e no movimento da câmera fotográfica. Foi essa a maneira encontrada para ser coerente com o poeta que se refere a Jorge de Lima, por exemplo, como o “querido e estranho professor do Caos” (PIVA, 2009, p. 118) e ao mesmo tempo vive no esforço de conter a dissolução ao conviver com “meu impulso de conquistar a Terra violentamente descendo uma rua gasta” (idem, p. 139).

A dicotomia entre fragmentação e desejo de fusão com os fragmentos, ou entre o delírio e a paranoia que tenta organizá-lo, informa também a presença de outro elemento constante no livro: o anjo. Essa criatura também flutuante adquire nos versos uma natureza mais terrena já que se dissolve em diversas facetas, ora em cólera, ora de pijama, ora verde, ora de fogo, ora engraxates, ora vagabundos, ora de enxofre, ora deitados, ora da morte, ora “catando micróbios psicomânticos dentro dos Táxis” (idem, p. 127). Seriam esses anjos intraduzíveis para a fotografia aparentemente tão condenada ao que se mostra na realidade? Não, eles, que vagueiam entre mundos diferentes, se revelam indiretamente pelas imagens, pela associação delas com as palavras, pelo corte, pelo movimento da câmera, pelos enquadramentos e as associações que eles nos impõem internamente

ou entre si, página após página. Eles se revelam por todas as estratégias que unem palavra e imagem para revelar uma paranoia, um movimento rearticulador. Ou ainda, revelam-se pela imagem daquela acrobata mencionada antes, harmonicamente desconjuntada, irmã das “enfermeiras desarticuladas” que parecem sintetizar muito do movimento do livro (Fig. 10). Tudo isso faz parte de um só esforço em, assim como sugere a poesia de *Paranoia*, tornar o real habitado pela sua real complexidade, como diria Buñuel. Ou seja, pela associação entre fotografia, poesia e olhar assimilado do cinema, a aparência das coisas adquire nesse livro uma existência mais rica de sentidos. Podemos, enfim, dizer que Wesley Duke Lee estaria em posição de afirmar a respeito de Roberto Piva o mesmo que Piva disse sobre o poeta Jorge de Lima : “eu soube decifrar os teus jogos noturnos”. Noturnos porque a noite pressupõe o mistério e a surpresa é que a fotografia não necessariamente o destrói.



Fig. 10

## Referências Bibliográficas

ALVES, Regina Célia dos Santos. Mário de Andrade: da teoria à prática: uma leitura da polifonia poética em poemas de Paulicéia Desvairada. **Estudos Linguísticos XXXV**, São Paulo, 2006. p. 1631-1640. Disponível em: [www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/revista20062.htm](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/revista20062.htm) Acesso em 26.3.2011

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: Xavier, Ismail (ed.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

CÂNDIDO, Antônio. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem [1938]. In: \_\_\_\_\_. **O sentido do filme** pp. 13-50. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

PIVA, Roberto. **Paranoia**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

TREVISAN, João Silvério. A arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva). Disponível em: [www.revista.agulha.nom.br/ag38piva.htm](http://www.revista.agulha.nom.br/ag38piva.htm) Acesso em: 3.10.2010

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.