

# FOTOLIVRO PARANOIA: FOTOGRAFIA, SURREALISMO E ESPAÇO URBANO <sup>1</sup>

Ana Luiza Gambardella <sup>2</sup>

Paulo César Castral<sup>3</sup>

## Resumo

O presente artigo objetiva abordar o fotolivro **Paranoia** (1963) por meio da análise entre a fotografia surrealista e as fotografias de Wesley Duke Lee justamente pelo tensionamento com a poesia de Roberto Piva. A discussão parte do uso da fotografia por artistas pela indicialidade do meio e concede especial atenção para o esvaziamento sógnico surrealista, caracterizando o contexto artístico historicamente localizado com que o conjunto de imagens analisadas dialoga. Objetiva-se uma primeira aproximação à possibilidade de imagem de cidade inaugurada pelo olhar experiência de Wesley Duke Lee e de Roberto Piva. O espaço urbano retratado no fotolivro é expresso de modo a entrarmos na vivência dos artistas com a cidade-representação em uma atmosfera surrealista baseados na fotografia e na poesia.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001.

<sup>2</sup> **Ana Luiza Gambardella** é mestranda no programa de Pós-graduação em Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – IAU USP na área de concentração: Cidade, Arte e Cultura, membro do grupo de pesquisa N.ELAC. Arquiteta e urbanista graduada pela mesma instituição, durante o curso foi membro do grupo de pesquisa N.ELAC; e desenvolveu pesquisa financiada pela Fapesp abordando fotografia contemporânea, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo César Castral.

<sup>3</sup> **Paulo César Castral** possui graduação (1992) e mestrado (1998) em Arquitetura e Urbanismo pela Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (1992), e doutorado em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (2007). Atualmente é professor doutor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo – e coordena o Núcleo de Apoio à Pesquisa em Estudos de Linguagem em Arquitetura e Cidade (N.ELAC).

## **Abstract**

*The present article aims to approach the book **Paranoia** (1963) through the analysis between the surrealist photography and the photographs of Wesley Duke Lee precisely because of the tension with the poetry of Roberto Piva. The discussion starts with the use of photography by artists through the medium's indiciality, and have special attention to the surrealistic sign emptying, characterizing the historically localized artistic context that the set of analyzed images dialogues. It is aimed at a first approximation to the possibility of city image inaugurated by the gaze of Wesley Duke Lee and Roberto Piva. The urban space portrayed in the book is expressed to enter into the artists' experience with the city-representation in a surrealist atmosphere based on photography and poetry.*

O fotolivro **Paranoia** (1963), com texto de Roberto Piva (1937-2010) e fotografias de Wesley Duke Lee (1931-2010), traz uma articulação importante entre as duas linguagens na constituição de uma imagem de espaço urbano a partir de deambulações dos artistas. Ao folhear o fotolivro, percebe-se que não há uma relação de subordinação entre palavra escrita e representação fotográfica. Cada uma das linguagens é mobilizada em seu potencial significativo para a fruição do livro.

A fruição da obra, na temporalidade do livro, exprime um entendimento do espaço oriundo dessa vivência na cidade e de seu processo perceptivo. Percebe-se no fotolivro que a questão da experiência do lugar é ponto essencial para os autores e, portanto, questão-chave no entendimento das construções cognitivas.

Arrigucci Júnior, na edição de *Paranoia* de 2009, faz referência ao surrealismo e aos Beats norte-americanos, “pela fidelidade ao desejo, o espontaneísmo, a livre associação, o ritmo salmódico e panfletário, o apelo aos paraísos da droga” (ARRIGUCCI JÚNIOR, in: PIVA, 2009, p. 11). O autor também evoca alguns poetas, como Baudelaire, que traz a provocação literária e a importância do ambiente urbano como matéria de literatura: “os modelos baudelairianos do boêmio, do dândi e do flâneur, os ecos persistentes dos poemas em prosa de **Le spleen de Paris**, embora distantes, não estavam de todo esquecidos na década de 1960 [...]” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2009, in: PIVA, p. 11); e Mário de Andrade com sua **Pauliceia desvairada**: “[...] é Mario de Andrade o companheiro mais afim e tutelar, diversas vezes lembrado em suas andanças por ruas noturnas” (ARRIGUCCI JÚNIOR, in: PIVA, 2009, p. 15).

A referência surrealista é presente em toda a obra de Roberto Piva do período. O poeta é um dos fundadores do Grupo Surrealista de São Paulo em 1963, juntamente com Claudio Willer e João da Rocha, únicos três escritores brasileiros citados no **Dicionário geral do Surrealismo** de 1965, dirigido por André Breton (ROCHA, 2014). Em resenha publicada na revista surrealista francesa **La Breche** em novembro de 1965, a relação do fotolivro com o Movimento Surrealista é definida nestes termos pelo próprio movimento:

**Paranoia** é o primeiro livro de poesia delirante publicado em português. Piva, cuja formação intelectual é profundamente marcada pela cultura italiana, assumiu sua inspiração pelos grandes clássicos da decadência, daí a exuberância da imagem própria dos povos latinos. Freud e Lautréamont têm sido de grande importância para ele. Enfim, a mais moderna literatura dos beats norte-americanos transmitiu a ele a fascinação por neons e a alucinação da metrópole metálica evocadas pelas fotografias de São Paulo inseridas em seu livro. <sup>4</sup> (XXX, 1965, p. 125).

Nesse processo de deambulações e derivas, tem-se a construção de um olhar surrealista sobre a cidade no confronto estético com uma visão predeterminada do espaço urbano figurado (SILVEIRA, 2015, s/p). Nesse sentido, o surrealismo e sua produção fotográfica <sup>5</sup> são a chave que se adota na análise, historicamente localizada, das fotografias dentro de suas qualidades técnicas e de codificação, tensionadas pela presença da poesia. Nesse conflito, pretende-se delinear as representações enquanto índice ressignificante na formação e compreensão da imagem de espaço urbano construída pelos artistas.

### **Escrita indicial surrealista**

Para compreender a fotografia no campo surrealista, é preciso debruçar-se sobre o caráter indicial da imagem fotográfica, ou seja, qualificar qual a relação entre o objeto retratado, sua representação e os significados que surgem a partir dessa ligação. Barthes define o *referente fotográfico* não como a coisa facultativamente real, a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 2012, p. 72), o que difere dos referentes de outras formas de representação, tomando um caráter referencial próprio do material fotográfico.

---

<sup>4</sup> Texto original: “*Paranoia est le premier livre de poésie délirante publié en brésilien. Piva, dont la formation intellectuelle est profondément marquée par la culture italienne a pris son inspiration dans le grands classiques de la décadence, d’où l’exubérance de l’image propre aux peuples latins. Freud et Lautréamont ont eu pour lui la plus grande importance. Enfin, la plus moderne littérature beat nord-américaine lui a transmis la fascination des néons et l’hallucination par la métropole métallique qu’évoquent les photographies de São Paulo insérées dans son livre*”. Tradução livre dos autores, tal como as que se seguem.

<sup>5</sup> Utilizamos o conceito de fotografia surrealista com base nas autoras Annateresa Fabris (2013) e Rosalind Krauss (2014).

Fabris (2013) indica a utilização da fotografia no movimento surrealista estritamente ligada à “representação por contiguidade física do signo com seu referente” (p. 8), ou seja, conforme a noção de índice. Para Breton, segundo Krauss (2014), a utilização do termo “índice” acontece para explicar como os signos funcionam na forma profética, quer dizer, a possibilidade de os signos serem vazios de sentido em determinados momentos para receberem novos significados trazidos pelo inconsciente.

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

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

Com o enquadramento, o fotógrafo busca uma nova configuração do que seriam esses referentes, ou seja, novas visões sobre o cotidiano, em que, segundo Fabris (2013), “o insignificante e o banal ganham um novo significado graças à percepção ampliada” (p. 12) e, portanto, se enquadram dentro dos pressupostos surrealistas de transformação do mundo em signo mutável.

Essas possibilidades se encontram na gênese do material fotográfico, principalmente considerando tratar-se de uma tecnologia que traz o automatismo visual como elemento que trabalha o testemunho do real dentro de uma perspectiva de escrita automática. Como afirma Krauss em seu texto “Fotografia e surrealismo” (2014): “o que a máquina fotográfica enquadra e, portanto, torna visível é a escrita automática do mundo: a produção permanente, ininterrupta dos signos” (p. 124). Segundo Fabris (2013), pelo caráter indicial é possível estabelecer a proximidade entre automatismo psíquico e visual. A autora comenta essa relação a partir do Manifesto do Surrealismo, de Breton:

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

Nesse contexto, podem-se entender as fotografias de objetos banais, cotidianos, na perspectiva do *objet trouvé*, recortados e escolhidos segundo a visão do fotógrafo e imbuídos de uma nova perspectiva, mas não necessariamente de um ponto de vista não usual.

*É por seu caráter documental que as fotografias de Atget interessam aos surrealistas, que detectam nelas um ponto de partida propício a interpretações subjetivas do mesmo modo que o *objet trouvé*. [...] Avesso à captação de “símbolos reveladores”, Atget comporta-se como um transeunte que vai configurando a imagem da cidade a partir de seus múltiplos aspectos. É justamente essa qualidade cotidiana que Breton demanda às representações de Paris, cidade que percorre “sem objetivo determinado”, pois não consegue discernir “um polo de atração, nem no espaço nem no tempo”. (FABRIS, 2013, p. 49).*

Aliada à figura do artista transeunte pela cidade, tem-se uma fração de realidade com maior grau de associabilidade analógica devido às suas características fragmentárias sobre o contexto urbano. Percebem-se fotografias em que, conforme o tratamento do signo – na escolha do referente, recorte, apuração e enquadramento – e no encontro com a poesia, é construída a ambivalência entre realidade material e realidade psíquica (BATE, 2009, p. 53), e tem-se o tratamento surrealista do signo.

*É por isso que uma característica do surrealismo é que, através de várias técnicas, transformam-se signos miméticos em signos surreais e enigmáticos. Os surrealistas exploraram as suposições de senso comum sobre os valores “realistas” da fotografia na própria produção do discurso surrealista. <sup>6</sup> (BATE, 2009, p. 30, tradução própria).*

Através do enquadramento, ação de transformação do mundo em signo, tem-se uma maneira de enigmatizar um referente banal relativizando seu contexto através do discurso e da proximidade com outros signos, uma maneira de interromper um discurso racional da imagem do espaço, seja referencial, seja urbano ou mesmo de um objeto. A disposição, o enquadramento e a ligação com referentes externos “direcionam o leitor a um significado particular da fotografia,

---

<sup>6</sup> Texto original: “This is why it is a feature of surrealism that, through a number of techniques, it turned mimetic signs into enigmatic surreal ones. The surrealists exploited common-sense assumptions about the ‘realistic’ values of photography in the very production of surrealist discourse”.

fora de sua suposta significação mimética”<sup>7</sup> (BATE, 2009, p. 35, tradução própria), deixando a interpretação da imagem fotográfica em constante dependência de outros conteúdos ao seu redor. No caso de *Paranoia*, essa dependência estabelece as bases da relação entre fotografia e poesia que funda o próprio fotolivro.

### **Olhar experiência em *Paranoia***

*Paranoia* e as características da escrita indicial surrealista podem trazer à tona de forma mais evidente as relações perceptivas dos autores com o espaço urbano. O “cotidiano mais miúdo” é figurado pelo enquadramento como elementos que adquirem interesse significativo no próprio processo que lhes dá forma, tanto pelo recorte do campo fotográfico, como pela seleção textual presente na poética delirante. Uma tradução de um “acordo secreto entre o homem e o mundo circundante” vivenciado pelos artistas e escolhido para a criação de uma imagem particular e aberta sobre a cidade.

A relação da fotografia com o trecho de poesia da página ao lado demonstra a interdependência dos dois suportes em sua afirmação ou descontextualização, definindo conjuntos significantes. A estrutura narrativa em um primeiro olhar tem nas poesias uma sequência narrativa linear; no entanto, é possível um olhar distraído que se demora em alguns conjuntos significantes, orientado pelos afetos que tais conjuntos despertem, configurando uma experiência estética complexa do conjunto.

A busca de recorrências linguísticas, tipo de relação entre representação-referente-significado, permitiu identificar três grupos de “olhares experiência” no percurso pelo fotolivro. Foram denominados da seguinte maneira: *voyeur*, *locus* e *objet trouvé*.

No primeiro “olhar-experiência” – *voyeur* – reuniram-se conjuntos de significação em que as fotografias revelam a posição do fotógrafo, uma postura de observação não assentida pelos referentes [Imagem 1]. Todas as imagens contêm figuras humanas majoritariamente em grupo. A relação entre o fotógrafo

---

<sup>7</sup> Texto original: “[...] directs the reader to a particular signifieds of the photograph, away from its assumed mimetic signification”.

e tal referente varia entre um distanciamento mediado por planos fotográficos até uma estranha proximidade.

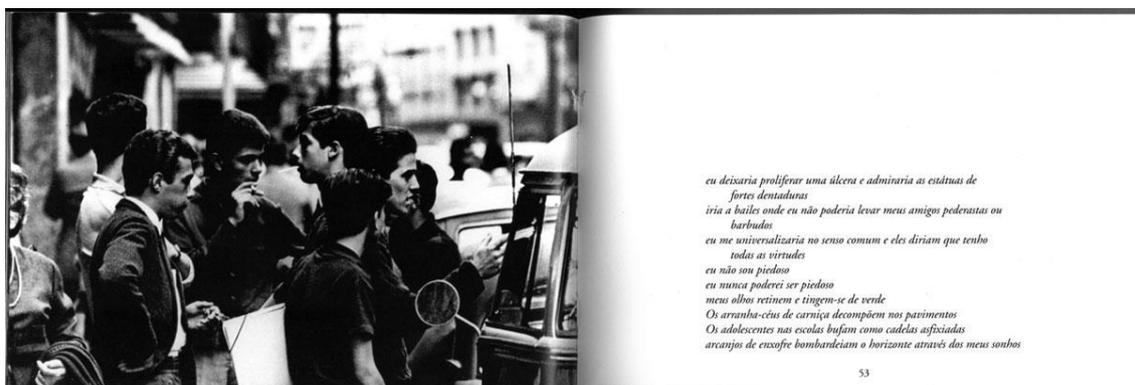


Imagem 1

Paranoia (páginas 52 e 53). Fotografia de Wesley Duke Lee. Fragmento de “Piedade” de Roberto Piva (PIVA, 2000, pp. 52-53).

O segundo “olhar experiência” – **locus** – concentra imagens que têm como característica principal o ambiente construído ou natural como personagem referencial [Imagem 2]. Nas fotografias tanto se pode ver o local claramente retratado e se tem uma relação direta e banal com a cena figurada, como uma quebra dessa referenciação e o borramento do referente fotografado, questionando a sua localização e forma. Encontra-se nesse momento a questão do espaço enquanto signo vazio para as imagens a serem construídas.



Imagem 2

Paranoia (páginas 112 e 113). Fotografia de Wesley Duke Lee. Fragmento de “Paisagem em 78 R.P.M.” de Roberto Piva (PIVA, 2000, pp. 112-113).

O terceiro “olhar experiência” – **objet trouvé** – abriga fotografias que têm uma grande aproximação com a clareza do referente, com variação de enquadramento e descontextualização do ambiente [Imagem 3] e [4]. Nesse sentido, há uma rapidez na associação analógica entre os referentes contidos nas representações fotográficas, poesia e referenciais externos, articulados e

afirmados por esses enquadramentos, maximizados pela visão focada do artista em demonstrar um dado recorte ou característica do referente encontrado no espaço urbano.



Imagem 3  
Paranoia (páginas 140 e 141). Fotografia de Wesley Duke Lee. Abertura de “Metoro” de Roberto Piva (PIVA, 2000, pp. 140-141).

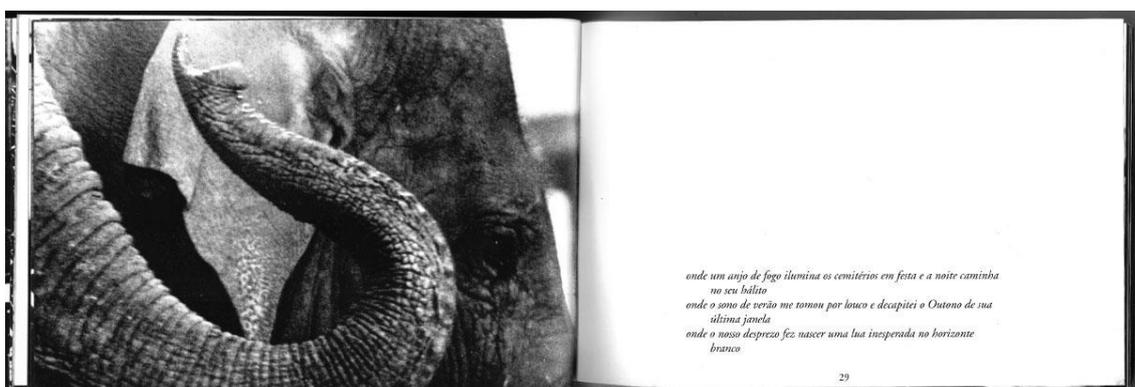


Imagem 4  
Paranoia (páginas 28 e 29). Fotografia de Wesley Duke Lee. Fragmento de “Paranoia em Astrakan” de Roberto Piva (PIVA, 2000, pp. 28-29).

A página 20-21 [Imagem 5] pode ser tomada como exemplar desse terceiro “olhar experiência” e da postura surrealista dos artistas. A imagem da televisão – pertencente a uma casa? uma loja? não há referencial suficiente para concluir – contém um reflexo do programa assistido e é quebrada na direita por uma silhueta de uma flor. No trecho de programação exposto pela televisão, temos uma situação próxima do *mise-en-abyme*, em que uma representação contém outra representação e segue uma ideia de cadeia de imagens construída, assim como de significações. Essa mesma lógica de construção da imagem é vista nos diversos enquadramentos que podemos fazer a partir da fotografia em questão; um primeiro enquadramento é o que encontramos como fotografia do livro, tendo a silhueta da flor, um espaço em branco, a televisão e o trecho de programa;

podemos também fazer um recorte tendo a televisão e o trecho de programa, e, por fim, o recorte com o trecho do programa. Essa relação sistemática de enquadramentos possíveis sugere as fotografias de espelhos, utilizados por outros fotógrafos surrealistas, associação esta que é trazida principalmente no trecho da poesia. Nos espelhos em que as meninas aparecem, desarticuladas, diversas facetas compõem o ritmo da leitura, o ciclone de almofadas confunde e turva a imagem que não é nítida e que aparenta ter mais de uma camada na tomada da fotografia, como se, em um trecho entre planos da transmissão, abismo da memória que não completa a nitidez, dentro de um requadro. Ou mais, o caos que se forma nesse abismo é confrontado com a força da flor à direita, frágil e ao mesmo tempo sólida na contraluz e na sua verticalidade.

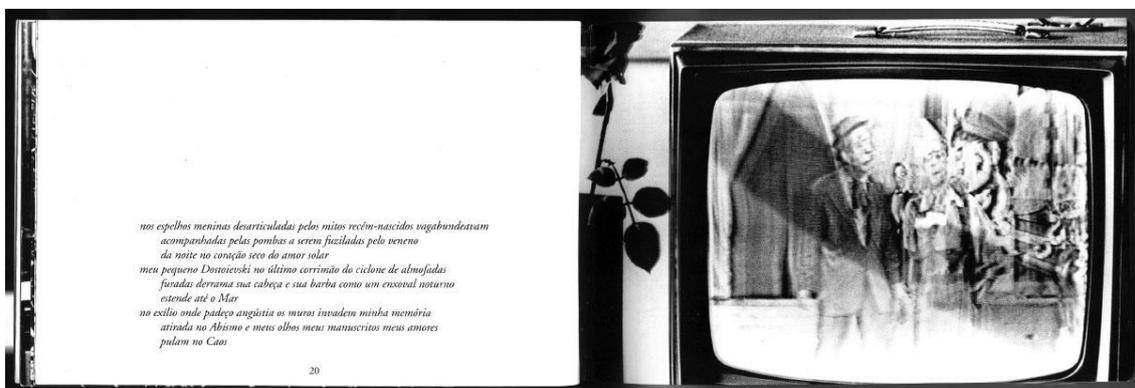


Imagem 5

Paranoia (páginas 20 e 21). Fotografia de Wesley Duke Lee. Fragmento de “Visão 1961” de Roberto Piva (PIVA, 2000, pp. 20-21).

O enquadramento é importante, nesse sentido, como foco para o que os artistas querem trazer à tona nesse espaço; a partir do enquadramento é que se alcança esse vetor de valoração dos componentes referenciais da fotografia, em contexto com seu posicionamento na composição do livro, quando diversas camadas se podem inferir em uma representação, diversas camadas que compõem as muitas facetas na contraposição entre fotografia e poesia com a televisão e sua janela para um outro espaço.

O diálogo entre fotografia e poesia se mostra notável quando da relação analógica entre as duas linguagens em confronto. A possibilidade, aberta pelo fotolivro, da imagem de espaço urbano pelo esvaziamento do mesmo ao se tornar signo de si mesmo é tecida a partir dessas ligações visuais/poéticas e revelam um “olhar experiência” dos artistas frente aos objetos encontrados pelo

caminhar na cidade. Na construção do livro, irão criar a imagem do que é essa cidade delirante. Suas impressões e suas marcas nesse território.

## Referências Bibliográficas

BATE, David. **Photography and Surrealism. Sexuality, Colonialism and Social Dissent**. London, New York: I. B. Tauris, 2003.

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

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papiros, 1993.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013, vol. II.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

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

PIVA, Roberto. **Paranoia** (fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee). 2 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

\_\_\_\_\_. **Paranoia** (fotografias de Wesley Duke Lee). Prefácio de Davi Arrigucci Júnior. 3 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

ROCHA, João da. A paranoia poética de Roberto Piva. In: **Zoom nas vísceras**, 20 de novembro de 2014. Disponível em: [http://lounge.obviousmag.org/zoom\\_nas\\_visceras/2014/11/a-paranoia-poetica-de-roberto-piva.html](http://lounge.obviousmag.org/zoom_nas_visceras/2014/11/a-paranoia-poetica-de-roberto-piva.html). Acesso em: 12 dez. 2017.

SILVEIRA, Mariana Outeiro da. Imagens do acaso na Paranoia de Roberto Piva: flagrantes surreais. In: BAITELLO JUNIOR, N.; MENEZES, J. E. de O. & BORNHAUSEN, D. A. (orgs.). **O que custa o virtual: Anais do V Congresso**

**Internacional de Comunicação e Cultura.** São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia CISC PUC-SP/Universidade Paulista, 2015.

Disponível em:

[https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/comcult/mariana\\_outeiro\\_da\\_silveira.pdf](https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/comcult/mariana_outeiro_da_silveira.pdf). Acesso em: 10 jul. 2017.

WILLER, Cláudio. **Paranoia de Roberto Piva: a resenha que não foi publicada em 1963.** 9 de agosto de 2011. Disponível em:

<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=11128&portal=universidade>.

Acesso em: 8 maio 2017.

XXX. Le surrealisme à São Paulo. **Revista La Brèche 8.** Paris (França): Le Terrain Vague, novembro de 1965. p.127. Disponível em:

<https://claudiowiller.wordpress.com/2014/10/30/a-famosa-resenha-em-la-breche-action-surrealiste/>. Acesso em: 4 maio 2017.