

**FOTOGRAFIA, SURREALISMO E ESPAÇO URBANO
NO FOTOLIVRO PARANOIA**

**PHOTOGRAPHY, SURREALISM AND URBAN SPACE
IN PHOTOBOOK PARANOIA**

Ana Luiza Gambardella / USP

RESUMO

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

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; surrealismo; fotolivro; São Paulo; Paranoia.

ABSTRACT

*This article aims at analyzing four photographs of Wesley Duke Lee that were produced to compose the book *Paranoia* (1963), along with poetry by Roberto Piva. The discussion starts with the use of photography by artists through the medium's indiciality, and have special attention to surrealist photography, characterizing the historically localized artistic context that the set of analyzed images dialogues. It is aimed at a first approach to the construction of the city image by Wesley Duke Lee's gaze and tensioned in Piva's poetry. 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.*

KEYWORDS: photography; surrealism; photobook; São Paulo; Paranoia.

Introdução

O fotolivro *Paranoia*, publicado em 1963, é o meio no qual se articula poesias de Roberto Piva (1937-2010) e fotografias de Wesley Duke Lee (1931-2010) em um olhar delirante sobre a cidade. Nesse diálogo entre linguagens se constrói a imagem do espaço urbano vivenciado nas deambulações realizadas pelos dois artistas. A relação entre as duas linguagens não coloca uma subordinada a outra, uma ilustrando a outra, mas cada uma trazendo seu potencial significativo para a fruição do livro. Os artistas apresentam, nesse processo, um olhar surrealista sobre a cidade no confronto estético a uma visão pré-determinada desse espaço urbano figurado. (SILVEIRA, 2015, s/p)

A referência surrealista é presente em toda 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 (ROCHA, 2014). No grupo inicial também participavam: Antonio Fernando de Franceschi, Décio Bar, Roberto Rugiero, Regastein Rocha, Guilherme Faria e Ralph Camargo. (MATTOS, 2015, p. 135)

Em resenha publicada na revista surrealista francesa *La Breche* em novembro de 1965, a relação com o Movimento Surrealista é definida nesses termos pelo próprio movimento:

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 Lautreamont 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.¹ (XXX, 1965. In: *La Breche* n°8, p.127)

No prefácio da reedição de 2009 do fotolivro, Davi Arriguti Jr reitera tais referências que transparecem no fotolivro na qualidade de importantes chaves de leitura da obra, “pela fidelidade ao desejo, o espontaneísmo, a livre associação, o ritmo salmódico e panfletário, o apelo aos paraísos da droga” (ARRIGUTI JR, 2009. In: PIVA, 2009, p.11).

Segundo Willer, as fotografias de Wesley Duke Lee “captam com precisão essa desocultação mágica de São Paulo” (WILLER, 2011, s/p). Importante frisar que a

fotografia ocupa espaço pontual dentro da produção de Wesley Duke Lee². Nesse sentido, coloca-se um ponto importante no entendimento do material fotográfico do livro, pois a postura do artista que trabalha com a linguagem fotográfica difere-se da postura do fotógrafo, conforme colocado por Rouille (2009), entendendo o material fotográfico por suas qualidades intrínsecas e utilizando-as sem ressalvas.

No fotolivreto *Paranoia*, em função de sua estrutura, é possível adotar diversos caminhos de leitura/fruição da obra dependendo das expectativas e repertórios do leitor. As poesias podem ser adotadas como unidades significantes, podendo-se variar a ordem das mesmas; mas as poesias são fragmentadas em unidades menores, representadas pelas páginas que em si encerram um significado próprio. As fotografias, por sua vez, não indiciam a priori unidades de significação. Constituem uma sequência paralela em relação à poesia. Para o presente artigo, na sua condição de uma primeira aproximação a esse jogo, optou por selecionar pares de páginas (poesia+fotografia) a partir das características das imagens.

Inicia-se, assim, pela contextualização da utilização da fotografia como representação pelos artistas e sua função dentro de um contexto histórico, e focando, a seguir, nos usos dado pelo movimento surrealista³ das qualidades técnicas e semiológicas desse meio. Esta aproximação permitiu uma análise historicamente localizada, principalmente pela condição da poesia de Piva, considerada surrealista. As fotografias do fotolivreto serão contextualizadas em eixos, por meio dos quais foram selecionadas 04 imagens para análise. Dentro desta análise, pretende-se compreender quais as características de composição que condicionam a relação com o referente e iniciar uma primeira aproximação das mesmas com a poesia, buscando identificar os jogos de recodificação que qualificam a realidade como representação, e por consequência, a compreensão da imagem construída do espaço urbano pelos artistas.

Fotografia e produção artística

Desde seu surgimento, a fotografia desempenhou diversos papéis dentro da produção artística, inicialmente tida como uma representação fiel da realidade e utilitariamente compreendida em seu aspecto documental (DUBOIS, 1993 e DURAND, 1995), vemos que, com sua utilização e aperfeiçoamento técnico, as

qualidades do material fotográfico são tensionados de maneiras diferentes pelos fotógrafos e artistas (ROUILLÉ, 2009 e DURAND, 1995).

Segundo André Rouillé (2009), o artista tem a intenção de trazer visível algo que não necessariamente é da ordem do visível ao utilizar a fotografia. Neste sentido, o autor compreende que não é necessária a negação mimética do referente pois essa negação não se configura como premissa para a ação fotográfica.

Os fotógrafos recusam a representação em suas propriedades mais tradicionais: a nitidez, a transparência. Os artistas, ao contrário, aceitam o mimetismo sem reservas: não como representação, cópia considerada verdadeira de um referente, mas como manifestação, um elemento que só se refere a ele mesmo. (ROUILLÉ, 2009, p. 342)

O mesmo tensionamento pode ser observado com Régis Durand (1995) quando o autor fala de uma “fotografia criativa” (expressão de Jean-Claude Lemagny), introduzindo o desligamento do documental enquanto característica primordial do material fotográfico. O autor coloca esse fato como nascimento da autonomia artística da fotografia, em consequência da obsolescência da mesma como representação fiel do mundo, e sua abordagem no campo ampliado das representações (DURAND, 1995, p. 18-19).

Esse processo é investigado por Philippe Dubois (1993) indicando três grandes momentos na história da fotografia: *A fotografia como espelho do real* (mimese) - século XIX -, primeiro discurso por meio do qual a fotografia é colocada como produto de um processo mecânico sem intervenção humana, portanto, em dissonância à obra de arte; *A fotografia como transformação do real* (código) - século XX -, sua significação depende de fatores externos ao material fotográfico, deixando de ser um espelho neutro do real, tornando-se intermédio da representação codificada do mundo; e *a fotografia como traço de um real* (índice) - século XX -, como um retorno ao referente físico, a fotografia é entendida como uma imagem indiciária, singular, de referência a uma presença real existente dentro do espaço tempo.

[...] a lógica do índice que hoje assinalamos o centro da mensagem fotográfica utiliza plenamente a distinção entre sentido e existência: a foto-índice afirma a nossos olhos a existência do que ela representa (o “isso foi” de Barthes) mas nada nos diz sobre o sentido dessa

representação; ela não nos diz “isso quer dizer aquilo”.
(DUBOIS, 1993, p.52)

Esta representação é determinada por seu referente, e nisto se difere da ideia de semelhança ao real, colocada pela mimese, assim como, da transformação codificada do real. A diferenciação desenhada por Dubois define os parâmetros do uso da fotografia pelos artistas. A noção da quebra da preponderância da relação mimética da imagem com o referente em favor da indicialidade de existência e a manifestação de um olhar sobre o fotografado.

A fotografia, portanto, passa a ser abordada como meio para se potencializar as relações entre o visível e não visível, e age como instrumento tencionando a visão de mundo construída. A busca dos signos concretos para a constituição de imagens vai, entre outros caminhos, em direção à cidade constituída pelos fatos incidentais.

Fotografia surrealista

A questão da fotografia enquanto índice é fator de importância para o entendimento da fotografia no campo surrealista, assim como o automatismo visual e o enquadramento como determinação de um campo (FABRIS, 2013, p.24), intimamente ligados à primeira questão.

Na medida em que a fotografia faz parte da classe de signos que mantêm com sua referência relações que subentendem uma associação física, ela faz parte do mesmo sistema que as impressões, os sintomas, os traços, os índices. As condições semiológicas próprias da fotografia se distinguem basicamente das condições semiológicas de outros modos de produção de imagens designadas pelo termo “ícone”; [...] (KRAUSS, 2014, p.15)

A qualidade indicial da fotografia enquanto fragmento descontínuo da realidade alça a imagem fotográfica à relação de causalidade paralela, compartilhando de maneira técnica e semiológica as características de índice do referente (KRAUSS, 2014, p.120).

Ponto chave para a leitura do Surrealismo, o automatismo é apontado por Krauss e Fabris em seus livros; para os surrealistas, é importante encontrar um modo de expressão que não passe pelos crivos da consciência, Krauss escreve “a espontaneidade do automatismo faz surgir o inconsciente, torna presente o sentimento oceânico⁴” (KRAUSS, 2014, p.112) ao apontar as considerações de Breton sobre o automatismo.

A imagem fotográfica aparece como dispositivo canalizador deste automatismo, ao ser considerada como índice. Utilizando suas características intrínsecas - o aparelho fotográfico e o modo de captação de imagem - é instrumento que consegue captar um fragmento ligado diretamente ao real, e que, sem negar sua ligação com o referente, é imagem metafórica, contendo camadas de leitura e entendimento que se aprofundam.

Por conceber a fotografia como um índice, isto é, como a marca de “*um real*”, alicerçada na representação por contiguidade física do signo com o seu referente, o escritor se serve dela em alguns dos seus livros não como mera ilustração, mas como dispositivo que, além de eliminar a descrição, associada à estética do realismo, insere no interior do relato literário sugestões, remissões e evocações capazes de levar o resultado desse cruzamento complexo àquele ponto focal do espírito em que a contradição deixa de ser vista como tal. (FABRIS, 2013, p.08)

Segundo Fabris (2013), a fotografia surrealista trabalha constantemente com a analogia; símbolos do movimento, como os olhos e peixes, e a conotação sexual estão presentes nas representações e a ligação destes elementos se faz por essa via analógica.

Nesse jogo de recodificação, o enquadramento possibilita o controle da exposição do mundo e sua transformação em signo.

O enquadramento pode ser definido, antes de tudo, como a determinação de um campo fechado ou relativamente fechado, que dá a ver não apenas um aspecto da realidade, mas também a posição do operador em relação a ela. A imagem que se compõe a partir do enquadramento não é um equivalente mimético do real. Afirma, antes a descontinuidade, a fragmentação, a possibilidade de “recompor a ordem do espaço ‘mundo natural’ numa ordem antinatural” que é a do signo. (FABRIS, 2013, p.32-33)

O quadro proclama que existe uma diferença entre a fração de realidade que foi eliminada e a fração que está incluída; e que o fragmento contextualizado pelo quadro é um exemplo da natureza-enquanto-representação, da natureza-enquanto-signo. [...] o que a máquina fotográfica enquadra e, portanto, torna visível é a escrita automática do mundo: a produção permanente, ininterrupta dos signos. (KRAUSS, 2014, p.124)

Segundo Krauss, o entendimento da realidade enquanto signo é constituinte do pensamento surrealista, “pois é precisamente esta percepção *da realidade enquanto representação* que forma o conceito de Maravilhoso e o de Beleza convulsiva, conceitos chaves do surrealismo” (KRAUSS, 2014, p.121). O recorte desta

representação na fotografia aponta, além do enquadramento dos signos escolhidos para a construção da imagem, a importância, também, da não inclusão da continuação desta representação de mundo. A fotografia, é, portanto, fragmento indicial desta representação.

Um conceito que pode ser ligado é o *mise en abyme* (KRAUSS, 2014), trabalhado constantemente nas fotografias de Brassai, onde coloca-se no interior de uma representação, outra representação em que se duplica a primeira. A acumulação dessas camadas sígnicas, juntamente com o enquadramento, automatismo visual, e, principalmente a condição indicial da fotografia, trazem ao material fotográfico uma posição privilegiada na representação do espaço dentro do surrealismo e nos permitem entender esse material enquanto construção de uma imagem. O olhar surrealista, portanto, é atualizado na reflexão de uma imagem construída pela produção artística que se sobrepõe a realidade institucionalmente constituída, sem, no entanto, negá-la, mas revelando-a em outras facetas.

Fotografia em paranóia

O conjunto fotográfico em Paranoia é formado por 76 fotografias diretas tiradas na cidade de São Paulo. Tal conjunto de imagens nos mostra o olhar de um caminhante que retrata recortes temporais e espaciais de fragmentos da vida desta metrópole. A experiência e posicionamento do artista frente à cidade é expresso tanto pela força das imagens quanto pelo seu encadeamento proposto, e o seu significado é construído no conjunto dado à fruição por meio do fotolivro. Por meio das possibilidades da linguagem para se trabalhar conjuntamente com a poesia de Piva, Wesley Duke Lee compreende que a fotografia tem potência visual e estética para o desenvolvimento do conjunto, trazendo suas qualidades indiciais e fragmentárias. A vivacidade do referente - cidade - é assumida como dado importante para este diálogo.

Para a análise das fotografias do fotolivro, observou-se justamente esse processo de figuração do referente, de flagrar a qualidade de representação do real a ser representada no recorte temporal e espacial do ato fotográfico. Nesse sentido, após observação atenta do conjunto pode-se definir dois eixos de significação: um dado pelo tipo de olhar lançado sobre o referente (aqui nomeado simplesmente de A e B) e outro pela seleção do objeto desse olhar (numerados de 1 a 7). O primeiro

conjunto compreende, de um lado (A), as imagens de **enquadramento totalizante**, com delimitação panorâmica, contextual e sem recortes dos referentes retratados, e um outro conjunto com imagens (B), de **enquadramento fragmentário**, de modo a haver recortes do referente. Dentro desta divisão e perpassando as duas categorias, conjuntos que podem ser classificados de acordo com a recorrência de motivo retratado: 1. pessoas; 2. rua; 3. espaços públicos (parques, calçadas, praças, etc.); 4. vitrines; 5. luzes; 6. propaganda (cartazes, fachadas, etc.); 7. “objetos” cotidianos (estátuas, animais, produtos, etc.).

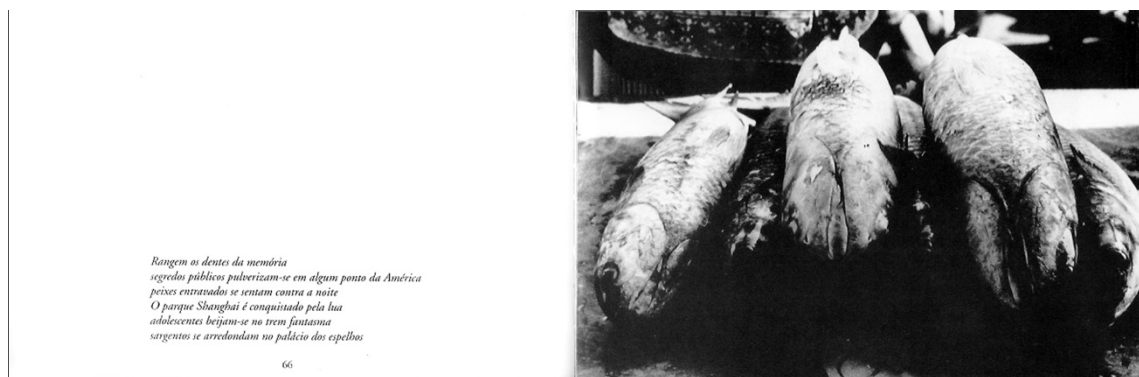
As quatro fotografias, a serem discutidas a seguir, foram selecionadas por representarem distintas relações com o referente e assim poderem caracterizar a primeira aproximação com a imagem de cidade construída pelos artistas por meio do livro. Nesse sentido se apresentará as fotografias inseridas na figura das duas páginas do livro *Paranoia*, ou seja, com a unidade de poesia diretamente ligada à fotografia discutida.



Figura 1: *Paranoia* (páginas 62 e 63)
 Fotografia de Wesley Duke Lee
 Fragmento de "Poema de ninar para mim e Bruegel" de Roberto Piva
 (PIVA, 2000, p.62-63)

A primeira imagem se caracteriza pelo enquadramento fragmentado (B), não mostrando a totalidade do referente. Percebe-se como referente um pedaço de um letreiro de luzes neon (5), remetendo à uma sinalização de propaganda (6), e um fragmento de escultura (7). Nesta imagem, o enquadramento traz à tona a incompletude do referente e faz com que tenhamos a inacessibilidade do espaço de onde foi tirada em função do enquadramento. A ação de aproximação do fotógrafo, ao mesmo tempo que impossibilita a leitura mais ampla do contexto do referente, não é representada como uma imagem formalista, deixando clara sua postura de

capturar diretamente um fragmento do espaço urbano; também aproxima um objeto que se coloca para o usuário do espaço urbano como distante pelas suas características de funcionamento e desvela suas questões plásticas inerentes - o formato das lâmpadas de neon, suas curvaturas necessárias para a formação das letras, a caixa das letras que acompanha o conjunto. Uma fotografia que desde sua concepção vela um significado a priori, para possibilitar, por analogias, a evocação de outras imagens. Um olhar alucinado que encontra significados nas relações inusitadas de uma madrugada nos cantos da cidade-representação.



*Rangem os dentes da memória
segredos públicos pulverizam-se em algum ponto da América
peixes enterrados se sentam contra a noite
O parque Shanghai é conquistado pela lua
adolescentes beijam-se no trem fantasma
sargentos se arredondam no palácio dos espelhos*

66

Figura 2: *Paranoia* (páginas 66 e 67)

Fotografia de Wesley Duke Lee

Fragmento de "Poema de ninar para mim e Bruegel" de Roberto Piva
(PIVA, 2000, p.66-67)

A próxima imagem é de enquadramento totalizante (A) pois figura o referente de maneira a não ter cortes no objeto, porém, é capturada em uma maior aproximação. O ponto de vista causa estranhamento pela posição do objeto em si; ela contém como referente um objeto cotidiano (7) que é o peixe. Nesta imagem o referente peixe é modificado por estarmos vendo o mesmo pela sua parte inferior, onde as guelras do animal se encontram. Outros seres surgem para enfrentar uma tensão política. A força desses novos seres é primordial como o beijo de adolescentes, que fica claro pelo ângulo da tomada que traz um referencial erótico, tanto do universo masculino como feminino. A cidade-representação que se revela na representação do fotolivro é povoada por sujeitos outros que aqueles que costuma-se conviver.



Figura 3: *Paranoia* (páginas 08 e 09)
 Fotografia de Wesley Duke Lee
 Fragmento de "Visão 1961" de Roberto Piva
 (PIVA, 2000, p.62-63)

Esta é uma imagem de enquadramento fragmentário (B), contendo o recorte de um espaço público (3), aqui representado pela feira. O enquadramento que foca em uma visão superior das barracas. Rompe, assim, com uma representação tradicional e traz estranhamento à imagem pré-definida de uma feira. Neste sentido, vemos a ressignificação do referente. Pode-se inferir que a cobertura da feira, mesmo que representada sem manipulações, perde sua referência física pelo enquadramento e pela incompletude dada no recorte da imagem, trazendo assim, a cobertura para o piso da imagem e criando um volume e um movimento novos as suas características usuais. Assim do espaço de encontro e socialização por excelência, a feira, surge um mar sobre o qual o poeta caminha solitariamente, guiado pela voz de Mário de Andrade tal como Virgílio guiou Dante. A cidade sobre a cidade desvelada por meio do olhar fotográfico.



Figura 4: *Paranoia* (páginas 50 e 51)
 Fotografia de Wesley Duke Lee
 Fragmento de "A piedade" de Roberto Piva
 (PIVA, 2000, p.50-51)

Por fim, esta imagem é de enquadramento totalizante (A), onde temos proporções claras de altura, largura e representa o referente em sua completude; contém imagens de pessoas (1), se movimentando em espaço público representado pela calçada (3), em frente à uma vitrine comercial (4) e (6). Esta imagem, mesmo sendo uma fotografia direta e de tomada frontal, diferente das imagens analisadas, carrega uma atmosfera onírica com a luz que incide fortemente nos passantes e com o cuidado em não mostrar nenhuma figura humana frontalmente; ela é um recorte temporal de um enquadramento em uma fachada de loja. Um elemento marcante na imagem é o letreiro da loja com o escrito “um presente para você”, este elemento abre espaço para um possível diálogo deste espaço comercial com quem o vê, e, devido ao posicionamento dos passantes, não dialoga diretamente com os mesmos. Observamos a partir destas características a abertura de camadas de leitura internas e externas a imagem que vão se sobrepondo e gerando significados. A cidade, nessa imagem, toma para si a condição de representação. Não há estranhamentos, recortes nem ressignificações. A cidade está ali tal como ela se apresenta aos olhos de quem passa, mostrando seus sujeitos piedosos e o convite para aquele que não o é fazer parte dessa ordem.

Esse conjunto de quatro fotografias é escolhido para abarcar as duas características principais de enquadramento, assim como, as sete recorrências de referente levantadas na observação das imagens, na observação mais atenta das mesmas, percebemos que a questão da imagem banal é presente em todo o conjunto de imagens e nessas quatro analisadas nos permite compreender que, mesmo com uma imagem direta e tomada em situações banais, podemos inferir diversas camadas de leitura, assim como fazer ligações em analogia com signos externos às imagens. Dentro deste entendimento do universo banal retratado pelas imagens, podemos elencar o fragmento temporal e espacial das imagens, as fotografias, mesmo com enquadramento totalizante, deixam claras sua posição de fração do referente, indício de uma existência dentro do espaço e tempo, assim, não se colocam como representações absolutas.

Outra característica que aparece recorrente na leitura das imagens é a ligação estreita com a poesia de Piva, onde a imagem toma novas camadas de significação no conjunto imagem-poesia, assim como a poesia levanta questões simbólicas que

podem aprofundar na interpretação deste espaço imagético e também do espaço referido.

Advindo da leitura dessas fotografias do livro, percebemos a desconfiguração e ressignificação dos referentes dentro do espaço urbano e de um entendimento do retratado. As fotografias junto com a poesia constroem, deste modo, a imagem do espaço urbano vivenciado na experimentação dos artistas, e representam como o olhar surrealista sobre o espaço urbano constrói a própria imagem deste espaço.

A cidade experiência

Como forma de apresentar o espaço, vemos através das imagens, a construção de uma atmosfera que deriva pela cidade e assume qualidades de fantasia atrelada a um suporte da vida e do espaço urbano. Essa forma de representação do espaço tanto é caracterizada pelo conteúdo do texto como, por sua forma, pelas imagens fotográficas e pelas relações criadas no livro. A estética de Wesley Duke Lee é apontada por Dobal em seu artigo pela radicalização na representação com o objetivo de “quebrar a integridade do espaço, fazer com que ele surja estilhaçado em mil pedaços que um discurso delirante tenta desesperadamente rejuntar.” (DOBAL, 2011, p.81), tal aproximação sobre o texto é colocada na introdução de Arriguti Jr para a edição de 2009 de Paranoia:

A fisionomia frenética de uma cidade estilhaçada em lascas luminosas contra manchas negras se impõe ao leitor junto com o jorro ininterrupto dos versos longos, obscuros e sem ponto final. (ARRIGUTI JR., 2009 in: PIVA, p.10)

Deste modo, o escrito e o imagético se encontram reforçando uma ideia de descontinuidade, fragmento, na criação de uma representação do espaço a partir sensações que o artista experimenta no ambiente: “quando o erotismo explícito dos poemas de Piva aparece sob a forma de metáforas, elas são inequívocas na maneira como assimilam os fragmentos urbanos” (DOBAL, 2011, p.72).

Uma leitura do que seria a *cidade experiência*.

Veja como Paranoia transfigura em Wesley uma outra experiência da cidade: seja a erotização de seus locais mais conhecidos, seja pela descoberta de novos espaços subversivos. Assim, a primeira recepção da obra levou à criação, criação que inclusive é parte importante do livro publicado com o ensaio fotográfico do artista. (MATTOS, 2015, p.2)

A cidade em Paranoia deixa de ser palco da imagem construída para ser assunto da narrativa, por ela os artistas vagam na construção da sua imagem a partir das experiências vividas na leitura do espaço urbano e seus personagens. O reconhecimento da cidade passa pelo delírio do poeta com a força das fotografias e sua depuração conjunta para expressar uma imagem sobre esse espaço.

Notas

¹ “Paranoia é o primeiro livro de poesia delirante publicado em português. Piva, com sua formação intelectual, é profundamente marcado pela cultura italiana assumiu sua inspiração pelos grandes clássicos da decadência, onde a exuberância da imagem é própria dos povos latinos. Freud e Lautréamont tinha 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 no livro” - Tradução própria.

² Artista com formação plural, produz trabalhos em gravura, pintura, instalação, é um dos fundadores da Rex gallery & Sons, em São Paulo juntamente com Geraldo de Barros, Nelson Leiner, Carlos Farjado, José Resende e Frederico Nasser. A galeria era um espaço experimental de arte contemporânea onde desenvolveram uma programação cultural, o jornal Rex Time – em uma alusão literal ao jornal New York Times com influência das publicações surrealistas de 1920. Em 1963, ano de produção de Paranoia, realiza um dos primeiros happenings do Brasil no João Sebastião Bar, chamado O Grande Espetáculo das Artes.

³ Utilizamos o conceito de fotografia surrealista com base nas autoras Annateresa Fabris (2013) e Rosalind Krauss (2014).

⁴ Sentimento oceânico refere-se a concepção de Freud sobre “o território infantil do prazer libidinal que ainda não foi reprimido pela civilização e suas frustrações” (KRAUSS, 2014, p.112)

Referências

DOBAL, Susana. *Paranoia: um delírio entre a poesia, a fotografia e o cinema*. Campinas. Revista Studium n. 32, 2011.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas. Papiros, 1993.

DURAND, Régis. *Le Temps de L'image: Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*. Paris. ELA La Différence, 1995.

FRABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, volume 2 - 1 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução: Anne Marie Davée - 1 ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

MATTOS, Ricardo Mendes. *Roberto Piva: derivas políticas, devires eróticos & delírios místicos*. 2015. 250 f. 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 / Roberto Piva; fotografado e desenhado por Wesley Duke Lee – 2 ed.* São Paulo: Instituto Moreira Salles e Jacarandá, 2000.

_____. *Paranoia / Roberto Piva com fotografias de Wesley Duke Lee – 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>. Acesso em: 12 dez. 2017

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

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. (org). Anais do V Congresso Internacional de Comunicação e Cultura, O que custa o virtual. Centro interdisciplinar de semiótica da Cultura e da Mídia CISC PUC SP \ Universidade Paulista . São Paulo: 2015.

WILLER, Cláudio. *Paranóia de Roberto Piva: a resenha que não foi publicada em 1963*, 09 de agosto de 2011. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=11128&portal=universidade>>. Acesso em: 08 maio. 2017

XXX. *Le surrealisme à São Paulo*. Revista La Brèche 8, novembro de 1965, p.127 Le Terrain Vague, Paris, France. In: WILLER, Cláudio. A famosa resenha em La Brèche – Action Surrealiste, 30 out. 2014. Disponível em: <<https://claudiowiller.wordpress.com/2014/10/30/a-famosa-resenha-em-la-breche-action-surrealiste/>>. Aceso em 04 maio 2017.

Ana Luiza Rodrigues Gambardella

Mestranda em Arquitetura e Urbanismo pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – IAU USP. Participa do núcleo de pesquisa N.ELAC e desenvolve pesquisa em conjunto com o Prof. Dr. Paulo César Castral, professor do IAU USP. E-mail: ana.gambardella@gmail.com