



Entre o urbanismo paulistano e o *Paranoia* de Roberto Piva e Wesley Duke Lee

Between the paulistan urbanism and the
Paranoia of Roberto Piva and Wesley Duke Lee

Cícero Menezes, PPG-AU/UFBA, cmenezess@gmail.com

RESUMO

Este artigo tematiza e apresenta a cidade de São Paulo, em especial, pela via de uma *poiésis* efêmera em relação ao espaço urbano, tanto por meio do campo literário quanto por meio do campo fotográfico. Sob tal asserção a proposta aqui consistirá em analisar, mais detidamente, o conteúdo textual concebido por Roberto Piva e o conteúdo imagético levado a cabo por Wesley Duke Lee; ambos, reunidos no livro *Paranoia*. A partir daí, sob três capítulos, tal análise buscará, sobretudo, verificar como se dá a tensão entre ambos os empreendimentos engendrados e as então coetâneas injunções homogeneizatórias da cidade de São Paulo. Assim, o primeiro capítulo apresentará uma “Homogeneização urbana paulistana”, sobremaneira, desenvolvida entre as décadas de 1920 e 1960. Nesta seção serão elencados nomes como Prestes Maia, Anhaia Mello e Robert Moses; os três como os principais articuladores urbanísticos com propostas que tiveram um forte impacto na morfologia e na vida urbana paulistana. Já no segundo capítulo, “A díptica *Paranoia* paulistana entre Piva e Duke Lee”, nos deteremos às questões mais específicas do livro *Paranoia* e da cidade de São Paulo nele incrustada, buscando assim expor o seu modo conceutivo, tanto na elaboração quanto na montagem. Por fim, no terceiro capítulo, “Heterologia urbana paulistana”, através da crítica utilitária batailliana, então nos deteremos a uma análise do conteúdo narrativo de ambos os empreendimentos do livro para anunciar uma paisagem urbana absolutamente escatológica, a qual, de tal modo, vilipendiou e ainda vilipendia tudo que se pretendeu homogêneo na capital paulista.

Palavras Chave: Urbanismo. Literatura. Fotografia. Homogeneização urbana. Heterologia urbana. Escatologia cidadina.

ABSTRACT

This article discusses and presents the city of São Paulo, in particular, by means of an ephemeral *poiésis* in relation to urban space, both through the literary field and through the photographic field. Under this understanding, the purpose of this study consists in analyzing, more carefully, the textual content undertaken by Roberto Piva and the imagistic content undertaken by Wesley Duke Lee; both, collected in the book *Paranoia*. From then on, under three chapters, such analysis will, mainly, check how it occurs the tension between the two engendered understanding and the then homogenization coeval injunctions of the city of São Paulo. Thus, the first chapter will present a "Homogenization paulistan urban", especially, developed between the decades of 1920 and 1960. In this section will be listeted names such as Prestes Maia, Anhaia Mello and Robert Moses; the three as the main urbanistic articulators with proposals that had a strong impact on morphology and urban life in São Paulo. Already in the second chapter, "The diptych paulistan *Paranoia* between Piva and Duke Lee", we will focus on the more specific issues of the book *Paranoia* and the city of São Paulo incrusted in it, thus seeking to expose its conceptual mode, both in the elaboration and in the assembly. Finally, in the third chapter, "Heterology paulistan urban", through bataillian utilitarian critique, then we shall dwell upon an analysis of the narrative content of both understanding of the book to announce an absolutely eschatological urban landscape, which, in such a way, vilified and still vilifies everything that was intended homogeneous in the São Paulo state capital.

Keywords: Urbanism. Literary. Photographic. Homogenization urban. Heterology urban. Eschatology of the city.

INTRODUÇÃO

Testemunhando os louros e, sobretudo, a escória do frenesi urbanizatório paulistano prestes ao seu clímax, o poeta Roberto Piva e o artista plástico, por ora fotógrafo, Wesley Duke Lee debruçaram-se com veemência sobre este intrincado tecido urbano, elegendo-o, no interior da consubstanciação narrativa do livro *Paranoia*, como motivo inspirador fundamental de seus impulsos criativos. A predileção pelos elementos da paisagem urbana vertiginosamente metaforseada, ao gosto dos poderes político e financeiro, assim, os conduziram a uma *poiésis* efêmera a partir do caminhar, patente nos desdobramentos empreendidos em torno tanto da *beat generation* quanto do surrealismo; vertendo, contudo, o foco nos subsídios próprios à modernização da capital paulista. A configuração física e demográfica da cidade perscrutada e combatida por ambos no início dos anos 1960, período de laboração do livro, foi, pois, uma resultante direta de um entroncamento de forças na esfera cível urbana das quais, sobretudo, o urbanismo desempenhou um papel eminentemente vital desde a virada do século dezanove. Ora, as remanescências cidadinas, então implicadas no interior da obra consubstanciada por ambos estes autores, assim, logo nos surge, precisamente, enquanto enfrentamento ao horizonte hegemônico de desenvolvimento social, político e estético implicado no espaço urbano paulistano, cujas cominações desempenhadas são tidas na narrativa como a face aterradora da metrópole. As paisagens aí ficcionalmente alçadas, de tal modo, dispuseram e ainda dispõem justamente um embate às interdições urbanamente e urbanisticamente intentadas. Reencenar este enfrentamento entre as forças paulistanas de homogeneização e as topológicas coadunações cidadinas, morfológicas e antropomórficas de *Paranoia*, portanto, então nos impele, aqui, ao impulso de retomar o legado de algumas vertentes urbanísticas que se fizeram hegemônicas na cidade de São Paulo; mais precisamente nos processos de consolidação do espaço urbano até o período do díptico engendramento de ambas as narrativas do livro.

HOMOGENEIZAÇÃO URBANA PAULISTANA

Atreladas à aceleração do processo paulistano de urbanização, as primeiras orientações urbanísticas da cidade então adotariam, predominantemente, um quadro teórico nos moldes das instituições políticas e administrativas da matriz francesa. Operando grandes retalhações motivadas por alguns pressupostos do embelezamento estratégico, inicialmente, elas então não esboçariam “nenhuma preocupação com o direcionamento da expansão da cidade nem com sua densidade”. (SOUZA, 1986, p. 139) Sem grandes mudanças em relação ao alusivo quadro em questão, já no final dos anos 1920, Francisco Prestes Maia, juntamente com João Florence de Ulhôa Cintra, ambos urbanistas envolvidos nos setores da administração municipal, projetariam uma via circular constituindo um perímetro de irradiação em torno do centro da cidade, designado por eles de “anel perimetral”. Ainda que abdicado de contundentes instrumentos de gestão, mas já abalizando, a partir de uma organização funcional, os rumos que a morfologia do espaço urbano paulistano viria tomar, a solução do perímetro de vias contornando a área central da cidade seria reafirmada por Prestes Maia em 1930 no seu *Estudo para um Plano de Avenidas*.¹ Baseando-se num modelo radial-perimetral para a remodelação e a extensão do sistema viário de São Paulo, segundo Roberto Toledo (2015, p. 369), o Plano de Avenidas teve como objeto maior escancarar o tráfego do automóvel “numa cidade que, na marca de 1,4 milhão de habitantes, apresentara um Centro atravancado e comunicação difícil do Centro com os bairros e dos bairros entre si”. No

¹ Conjunto de projetos e sugestões para orientar, prever e promover os então futuros empreendimentos urbanísticos de São Paulo.

processo conceutivo do *Plano de Avenidas*, portanto, o urbanista paulistano articulava dois conceitos de matriz urbanística europeia: o “perímetro de irradiação”² de Eugène Hénard e o sistema “radial e perimetral”³ de Hermann Stübben. Isto, porém, como assevera Maria Cristina Leme (2010), sem atentar-se para o fato de que ambos partiam de concepções opostas de estrutura viária. Ora, privilegiando a circulação em superfície, sobretudo, pelo modo individual, em detrimento de um sistema de transporte subterrâneo defendido por Hénard, Prestes Maia então desconsideraria a ideia de adensamento e expansão horizontal limitada, contrariando os pressupostos do urbanista francês e condescendendo, de tal modo, ao modelo de Stübben.

Ainda de acordo com Toledo, tomada como ponto de partida na efetivação do Plano de Avenidas, a concepção do “anel perimetral” foi constituída pela abertura, alargamento e prolongamento de vias ao redor do centro. Aí, cada uma delas então variaria entre 33 e 44 metros, ficando conhecidas, em seu conjunto, como “Avenida da Irradiação”.⁴ No mesmo programa de reforma, o Plano de Avenidas ainda seria complementado pelas longas vias radiais, com especial destaque para a congêrie das Avenidas Tiradentes, Anhangabaú, Nove de Julho e Vinte e Três de Maio; designadas por Prestes Maia como “Sistema Y”.⁵ Estas longas vias radiais seriam responsáveis pela ligação norte-sul com o centro, do mesmo modo que as Avenidas São João, Rebouças e Rio Branco ligariam o tráfego do centro até os bairros periféricos da zona oeste e vice-versa; o que, entretanto, não tivera rebatimento do lado oposto em direção à zona leste.⁶ Com algumas dessas obras iniciadas antes de seu primeiro mandato como prefeito, sendo densamente continuadas nos anos de sua administração, de 1938 a 1945, Prestes Maia encontrara-se em condições plenas para operar seu Plano. Não havia, no respectivo período, Câmara Municipal nem Tribunal de contas para embargar o seu desígnio. Ele “desapropriava, contratava, derrubava, reconstruía e pagava segundo seus próprios critérios e com a facilidade que o regime lhe propiciava. Foi ‘o fiscal de si mesmo’, nas palavras de um contemporâneo.” (TOLEDO, 2015, p. 371) Sem deparar-se com grandes objeções, então efetuou uma cirurgia profunda no corpo central da cidade, retalhando-a aos moldes dos grandes demolidores e construtores urbanísticos.

² No esquema do urbanista francês, Eugène Hénard, todas as vias de expansão e penetração confluem para o núcleo central, para um círculo fechado, que ele propõe chamar de perímetro de irradiação que converge e adensa o desenvolvimento da cidade.

³ O esquema do urbanista alemão, Hermann Stübben, por outro lado, considera que as principais vias são as radiais, verdadeiras correntes de circulação, espalhando o tráfego, pois conduzem do centro à periferia e vice-versa.

⁴ Das vias que compuseram o anel perimetral, então chamado de “Avenida da Irradiação”, a Rua Ipiranga foi a primeira a ser alargada, sendo concluída em 1941, para tornar-se Avenida Ipiranga. Em seguida vieram o alargamento e o prolongamento da Rua São Luís, a construção do Viaduto 9 de Julho, Jacaré e Dona Maria Paula. Dos três, todos com as obras iniciadas, o Jacaré fora o único concluído ainda no mandato de Prestes Maia. Na Praça João Mendes, os edifícios do Congresso Estadual, da Igreja dos Remédios e da já extinta Biblioteca do Estado viriam abaixo para dar acesso à Praça Clóvis Beviláqua, que mais adiante seria aberta. Na sequência viria o alargamento da Ladeira do Carmo, transformada na Avenida Rangel Pestana, ligando-se às Ruas da Figueira, Mercúrio e Senador Queirós, estas três, também alargadas e tornadas avenidas.

⁵ “A perna do Y era a avenida Tiradentes, prolongada pela avenida Anhangabaú (depois chamada Prestes Maia) ao atravessar o centro da cidade. No largo do Piques, que seria remodelado e viraria a praça da Bandeira, se abririam as duas hastes do Y, cada uma tomando o rumo de um dos riachos formadores do Anhangabaú — o Saracura, sobre cujo vale se assentaria a avenida Nove de Julho, e o Itororó, destinado a receber em seu risco a avenida Vinte e Três de Maio.” (TOLEDO, 2015, 371.)

⁶ “O projeto que ao lado Sistema Y era o mais ambicioso, no entanto, não saiu do papel — o da avenida Leste, que teria início num túnel sob o largo de São Bento, ligando o Anhangabaú ao parque D. Pedro, e se infiltraria pelo Brás e a Moóca, chegando até a Penha. A ligação expressa anos depois, chamada Radial Leste, aproveitou em parte o projeto.” (*Ibidem*, 373.)

Já nos fins dos anos 1950, período que precedera o segundo mandato de Prestes Maia, o qual correria de 1961 a 1965, as retalhações continuariam, mas em reduzida intensidade, e as obras de retificação e canalização do Tietê previstas no Plano de Avenidas, que já haviam começado de maneira tímida e esparsa ainda na década de 1940, foram então impulsionadas. Segundo Toledo, baseando-se no projeto elaborado entre 1924 e 1925 pelo já renomado sanitarista Francisco Saturnino de Brito, mas seguido das inferências feitas por Ulhôa Cintra a partir de 1926, conservando nele o primordial — a retificação, a recuperação das várzeas e a abertura de avenidas marginais —, o empreendimento sairia de vez do papel. Se dependesse da vontade de Prestes Maia, as pontes que atravessariam o canal teriam assumido formas monumentais e as perimetrais marginais teriam seguido o sistema dos *parkways* nova-iorquinos. Nos seus intentos, todo o sistema dessas marginais comporia uma esplendorosa paisagem bucólica integrada pelas marginais do Pinheiros, pelas cabeceiras do Ipiranga e pelo vale do Tamanduateí para formar outro “anel perimetral”, muito mais amplo a cercar a cidade, já imersa em seu maior surto de expansão física e demográfica. De fato, as obras sairiam do papel, mas a realidade que a elas fora conferida passaria longe do caráter majestoso com o qual o urbanista então vislumbrara.

Na concepção de Sarah Feldman, datou também do período de emergência do Plano de Avenidas, no início dos anos 1930, o consenso gerado em favor do zoneamento⁷ enquanto instrumento privilegiado de um modelo de gestão, por sua vez, filiado ao pensamento estadunidense⁸ de planejamento como técnica administrativa e passaria, aos poucos, a ser subscrito como padrão da racionalização urbana na capital. Tal consenso, conforme nos afirma a autora, teria exercido uma enorme influência, tanto nos órgãos da administração municipal, onde Luiz Ignácio Anhaia Mello, um de seus maiores defensores no campo do urbanismo cumpriria mandato como prefeito de 1930 a 1931, quanto em outras instituições de relevante importância, dentre as quais se destaca a Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, onde o próprio urbanista havia se formado em 1913, lecionado, de 1918 a 1968, e exercido o cargo de diretor por alguns meses entre os anos de seu referido mandato. Embora sendo discursivamente consensual nas orientações urbanísticas deste período, o respectivo modelo de gestão, em São Paulo, fora levado a cabo esparsamente pelo menos até o ano de 1947. Ainda segundo Feldman, neste período, a cidade já vinha se orientando, sobretudo, por planos que abarcariam o zoneamento, mas de forma tênue, prevalecendo neles as subordinações às organizações funcionais, pelas quais, enormes transformações de caráter estrutural foram densamente pautadas desde 1935. Contudo, no período seguinte, entre os anos 1947 a 1961, o zoneamento passa a ocupar o próprio “lugar do plano como estratégia de intervenção no espaço urbano, na medida em que passa a ser considerado, por si só, instrumento capaz de efetivar objetivos do plano.”⁹ (FELDMAN, 1997, p. 675) Este período, o qual, estendera-se até o princípio do segundo mandato de Prestes Maia, ficou caracterizado pela grande penetração das ideias americanas na máquina administrativa paulistana. Tais ideias, desde o início dos anos 1930, já eram difundidas por Anhaia Mello; mas só então marcaria de vez a americanização do setor urbanístico da administração municipal de São Paulo.

⁷ “Entende-se por zoneamento a legislação urbanística que varia no espaço urbano. Em sua forma mais ‘completa’, toda a área urbana e de expansão urbana é dividida em zonas, sendo que para cada uma a lei define: o coeficiente máximo de aproveitamento dos terrenos (relação entre a área total construída e a área do terreno); a taxa máxima de ocupação dos terrenos (relação entre a área ocupada por edificações e a área do terreno); e, finalmente, os usos (atividades que vão ser desenvolvidas no terreno ou na edificação) permitidos e proibidos na zona.” (VILLAÇA, 1995, p. 45.)

⁸ O zoneamento foi utilizado pela primeira vez na Alemanha, mas foi nos Estados Unidos que ele ganhou força a partir das primeiras décadas do século XX.

⁹ Esta forma de operacionalização tomada pela administração paulistana do respectivo período em questão contribuiu para que o zoneamento fosse, posteriormente, confundido com o plano diretor, ou mesmo, com outras modalidades de planos urbanísticos.

Neste momento, ainda que sob uma forma rudimentar e incompleta,¹⁰ o zoneamento é adotado enquanto instrumento de planejamento, onde quaisquer aspectos relacionados à estética ou mesmo à eficiência passariam a ser caracterizados a partir das funções¹¹ por ele desempenhadas; não mais setorizadas, mas zoneadas.

Ainda por um viés americanizado,¹² de acordo com Feldman, ideias descentralizadoras penetrariam as orientações urbanísticas paulistanas no intervalo entre as duas administrações de Prestes Maia, obtendo, de tal modo, reverberações no tecido urbano existente. Isto se deu, sobretudo, através da proposta de contenção e retração do crescimento urbano defendida por Anhaia Mello e levada a cabo pelo então Departamento de Urbanismo Municipal. Por outro lado, na contramão do referente ciclo metropolitano estancado e reversivo, a atuação e as ideias de Prestes Maia, embora sem grandes reverberações neste período, atribuiriam ao poder público uma prescrição intervencionista em prol da indução da expansão urbana, desde que fosse economicamente equacional às dificuldades advindas das novas demandas da cidade, ocasionadas, sobremaneira, pela celeuma desenvolvimentista nacional. Conforme constata a autora em outro artigo publicado em 1996, mesmo tendo protagonizado uma polarização discursiva, conflituosa e contrastante, ambos os urbanistas tiveram suas ideias convergidas esparsamente em alguns pontos como, por exemplo — embora com menor eloquência em relação a Anhaia Mello —, ao acederem às noções americanas de “unidade de vizinhança”¹³ e de “superquadra”.¹⁴ Estas, por sua vez, rememorariam os princípios da “cidade jardim”, mas abdicadas de seu radicalismo autossuficiente; tornadas, ademais, aquiescentes ainda entre os modernistas alinhados aos ideais corbusianos. Contando com adesões desde o início importantes, porém, isoladas,¹⁵ praticamente deixadas a cargo dos enunciados acadêmicos, cabe notar que o modelo formal da vanguarda urbanística do Movimento Moderno não emplacaria no pulsante corpo urbano da capital paulista; à exceção das reverberações de sua fundamentação

¹⁰ Em São Paulo o zoneamento, em sua forma completa, foi instituído através da Lei 7.805 de 01/11/1972. Ela deriva de várias transformações de leis anteriores de zoneamento parcial, desde leis proibindo cortiços ou casas operárias no centro da cidade, até o zoneamento por ruas, para partes específicas da cidade ou mesmo para toda a cidade, porém, para um uso exclusivo.

¹¹ A função atrelada ao zoneamento corresponde a uma relação entre as zonas que delineiam uma dada área da cidade e o uso a ser cumprido por certo tipo de estrutura nela inserida. As zonas, nessa delimitação, podem ter função residencial, comercial, industrial, agrícola, etc., e suas subcategorias.

¹² Esse viés americanizado de descentralização teve sua matriz no modelo *cidade jardim* proposto na Inglaterra pelo inglês Ebenezer Howard, cujos princípios básicos eram: a manutenção de cinturões verdes nos limites servindo como área recreativa e de produção agrícola, a socialização do solo como propriedade cooperativa, a contenção do crescimento visando o equilíbrio da organização agrícola e industrial e, por fim, a descentralização urbana como alternativa viável de efetivação para tais princípios. Importado para os Estados Unidos, este modelo foi sendo disseminado através de outro inglês, Thomas Adams, porém, sob novas interpretações, então desvinculadas dos princípios básicos dos quais a descentralização urbana teria sido a única a prevalecer, servindo, contudo, para subsidiar aplicações mais pragmáticas com vistas quase que exclusivas a um senso coletivista de baixa densidade.

¹³ Em 1924, Clarence Perry desenvolveu o conceito unidade de vizinhança como um esquema de organização em áreas residenciais baseadas numa autonomia, prevendo nelas a existência de bens e serviços para as necessidades diárias dos moradores de uma determinada delimitação habitacional.

¹⁴ A primeira aplicação do conceito unidade de vizinhança foi desenvolvida por Clarence Stein e Henry Wright, em 1928, na elaboração do projeto de Radburn, no subúrbio de Nova Jersey, sendo projetada para a realidade do automóvel. A superquadra foi uma solução inovadora criada e adotada por eles para substituir o tradicional quarteirão retangular e estreito.

¹⁵ O plano e os projetos dos edifícios para a construção da Cidade Universitária remontam certos princípios do urbanismo de vanguarda modernista. Além disso, os princípios da *Unité d’Habitation* de Le Corbusier estariam presentes em diversos conjuntos habitacionais espalhados pela cidade.

funcionalista. “Apesar de toda a boa vontade e das boas intenções de seus protagonistas”, as concepções dogmáticas de cidade que nutriram o Movimento Moderno nas temáticas abordadas até o congresso de Hoddesdon¹⁶ continuariam, sobremaneira em São Paulo, “a ser um projeto ou um aborto”. (ROWE; KOETTER apud NESBIT, 2008, p. 60)

Sobrevinda a década de 1950, uma realidade superurbana, impulsionada pela contratação dos serviços de Robert Moses, impor-se-ia de vez na cidade, mormente, aliada à propulsão da indústria automobilística advinda da recém-criada política desenvolvimentista nacional. Um esboço de plano geral para a cidade disposto no *Programa de melhoramentos públicos para a cidade de São Paulo*, designado como Relatório Moses, então seria elaborado pelo planejador nova-iorquino e sua equipe de consultores norte-americanos. Em relação a esta espécie de plano geral, Candido Campos Neto (2013), aponta nele a ausência de uma planta oficial para a regulamentação do zoneamento e suas respectivas definições de usos, ocupações dos espaços, limitações de alturas edificáveis e, por consequência, ainda a ausência de um código de obras a tudo isso compatível. Neste plano, porém, princípios das duas grandes vertentes urbanísticas em disputa para a hegemonia na capital paulista se confluíam: uma alinhada às ideias de Prestes Maia e a outra alinhada às ideias de Anhaia Mello. Nessa confluência, todavia, alguns pressupostos de ambos os partidos seriam consequentemente admoestados frente ao conteúdo antinômico mantido entre eles. Ora, a nova estrutura viária proposta no Relatório Moses privilegiaria a expansão urbana, tão combatida por Anhaia Mello, sendo pensada a partir de uma lógica rodoviarista, já absorva em um contexto de desenvolvimento nacional, tendo em vista, portanto, a articulação com as novas rodovias em construção na época.¹⁷ Com estas novas disposições, a continuidade do modelo radial-perimetral defendido por Prestes Maia não seria colocado em pauta, tampouco o seu incentivo à verticalização disciplinada; assinalando, em dissonância à concepção deste último, a urgência na elaboração de uma legislação mais funcional e abrangente de zoneamento.

Para Campos Neto, ao investir na ideia de subúrbio conectado por grandes avenidas, Moses propôs um escoamento mais fluido a intervalos exponencialmente menores entre o centro e a periferia. Isto maximizaria a lógica do automóvel através de novas e luzentes avenidas que conduziriam até os confins do município. Os enunciados do Relatório demonstravam a preocupação com uma gestão eficiente de caráter não-comercial, desfavorável a interesses imobiliários, buscando evitar as grandes vantagens capitalísticas sobre o bem público, com vistas, sobretudo, à otimização da gerência política. Esta, por sinal, entretanto, via-se atravancada diante da complexa e delicada teia de interesses e alianças populistas. O conteúdo, além de genérico, ainda se faria eminentemente circunstancial e pragmático. Não apresentava “planta de zoneamento ou de equipamentos, nem desenhos detalhados das propostas (apenas vistas de seções típicas para vias locais, principais e expressas)”. (CAMPOS NETO, 2015, p. 11) Limitava-se, assim, quase que exclusivamente, a aspectos objetivistas; porém, dada sua generalidade, tornara-se incapaz de atingir as novas instâncias administrativas de coordenação urbanística para uma organização urbana eficiente da cidade, tão aspirada nos intentos do próprio relator.

¹⁶ Somente a partir do tema *The Heart of the City* (O Coração da cidade) do VIII-CIAM, de 1951, realizado em Hoddesdon na Inglaterra, as críticas às teses corbusianas irromperam de dentro mesmo do congresso, cuja insuficiência da Carta de Atenas passaria a ser oficialmente reconhecida pelos próprios membros — à exceção de alguns, como o próprio Le Corbusier —, sobretudo, por um grupo que acabara de se formar: o Team X.

¹⁷ A Via Anchieta, que ligaria a capital paulista, São Paulo e a Baixada Santista, passando pelo ABC Paulista; a Via Anhanguera, que ligaria São Paulo à região norte do estado; a Via Dutra que ligaria São Paulo ao Rio de Janeiro.

Atraído um fluxo migratório incontornável, em escala exponencialmente crescente, e um adensamento periférico vertiginoso, sentido com força pelo menos até o início da década de 1980; a São Paulo do início dos anos 1960 confluía então uma mescla de proposições urbanísticas abundantes, fortemente influenciadas por um recente Estado desenvolvimentista, porém, sem grandes avanços para conter os interesses da máquina capitalista. Nesse período, já absorta nas complexidades e nas tensões da vida metropolitana moderna, a cidade de São Paulo haurida pela consubstanciação literário-visual de *Paranoia*, era uma cidade que já colhia os óbices de um franco processo de modernização influenciado, em grande medida, pelo processo urbanizatório das superpotências urbanas acedidas em grandes reformulações espaciais. Tal narrativa inscreveu-se, justamente, no âmago desta crise do planejamento; num campo de tensão em que o projeto da cidade moderna encontrara-se hegemonicamente ameaçado por enfoques sociais, políticos e estéticos em operação na esfera cível. Formada por ambientes relativamente novos, concebidos em larga ascensão no decorrer da primeira metade do século vinte, mas ainda imersos num intrincado contexto urbano em ampla operação expansiva, a capital paulista então apresentara uma inflexão. Ora, nesse momento, os princípios imutáveis e as regras fixas, ambos atinentes aos imperativos organizatórios das operações urbanísticas, já se encontravam em coadjuvância frente à outra configuração de forças imperativas em ascensão, a dos imperativos homogeneizatórios. Concatenando os elos de uma tríade social, política e estética a seu próprio dispor, tal amálgama havia então se tornado um meio consolidador de densos núcleos espaciais segregados, nos quais, principalmente as forças capitalísticas tirariam proveito às expensas do bem público. Extrapolando qualquer princípio ou regra pré-estabelecida para radicar uma conjuntura uniformizante sobejadamente diligenciada, esta condensação imperativa, então em instauração, incorporada pelo urbanismo, não implicaria, portanto, a exclusão dos imperativos organizatórios. Muito pelo contrário, faria deles o meio com o qual tornar-se-ia possível operar. Justamente nos interstícios de sua efetivação, uma uniformização com aguda capacidade exequível se fixaria no ambiente urbano paulistano, de tal modo, instaurando uma imposição aquiescente caracterizada por um equilíbrio perfectível exacerbadamente intentado.

“A homogeneidade de aspecto realizada nas cidades entre os homens e seu entorno”, salientou Georges Bataille, “é apenas uma forma subsidiária de uma homogeneidade muito mais substancial, estabelecida pelo homem ao longo do mundo exterior, substituindo em toda parte os objetos exteriores, *a priori* não conserváveis, por séries categorizadas como concepções ou ideias.” (BATAILLE, 1970, p. 60. Trad. do nossa.) Tratar-se-ia de um processo absorto pela esfera pública e desencadeado no espaço urbano como uma condição pressuposta ao convívio cível, hasteado, sobretudo, em consensualizações sociais e suas convenções estéticas impostas por uma racionalidade política dominante. Tais injunções homogeneizantes não são intrínsecas à vida urbana em sua totalidade e plenitude, não são constitutivas de elementos endógenos às cidades; elas satisfazem a uma imposição obducta postulada na esfera cível por forças sociais, estéticas e políticas consolidadas por estriamentos culturais hegemonzados. São, pois, os elementos subsidiários de uma criação exógena à materialidade cidadina, sendo lhe extrínseca, mas a qual diligencia linhas segmentares de homogeneização que promovem no próprio corpo urbano, sob a égide Estatal, a subsistência desse aspecto enquanto tal, axiomatizando-o através da operação de forças produtivas implicadas pelo signo do capital. Enquanto cristalização intentada no espaço, esse processo axiomático uniformizante deu-se enquanto força operativa, diretamente concorrente para o nivelamento da vida urbana no interior de distintos territórios materiais das cidades, parcelados ou mesmo fisicamente contíguos pela morfologia cidadina. Todavia, os desdobramentos contingenciais, ao longo do mundo exterior, próprios da condição da ação humana em relação com o seu habitat, sempre persistiram ao longo do tempo em impossibilitar a efetivação morfológica de tal desígnio. A congérie destes fenômenos homeostáticos, portanto,

não torna de fato as cidades homogêneas em si, mas instaura, em sua materialidade, campos de forças que alçam e regem um aparente aspecto homogêneo hegemonicamente sedimentado.

No âmago destes referidos campos de forças, o urbanismo se instaura enquanto teoria e prática, ambas estas instâncias, então amparadas nos princípios e nas regras científicas de um saber subscrito ao espaço urbano. As injunções impostas às cidades por preeminentes consensos sociais, pelas convenções estéticas e, em especial, por uma racionalidade política dominante, assim, tiveram e ainda têm nele os seus meios de afirmações instituídos. Ei-lo, pois, sob os desígnios implicados pelos concernentes enfoques preeminentes na esfera cível, cujas prerrogativas fomentaram, sobremaneira, a generalização dos modos de produção capitalísticos das cidades por meio de canais abertos pelo próprio Estado. Ora, sob uma interferência direta do capital, desde a emergência do campo disciplinar urbanístico, as operações eminentemente estatais dele se serviram enquanto imperativo organizatório, isto é, como ordenamento organizacional, dispondo circunscrições limítrofes de formas reguladas, tendo, porém, como resultante, formas homogeneizadas. Com a sofisticação das subscrições privadas penetrando as forças estatais, cujo cume dera-se, sobretudo, com a emergência do neoliberalismo, tal resultante logo precipitar-se-ia dentro do próprio campo urbanístico, vertendo as formas homogeneizadas em um princípio, a saber, os imperativos homogeneizatórios, os quais, assim, suplantariam os imperativos organizatórios anteriormente em eminência, tornando-os, porém, parte integrante de seu *modus operandi*. Ao protagonizar tal inversão interna, a homogeneização exercida nas cidades por forças cíveis ao longo de sua constituição enquanto forma urbana; outrora resultante imperativa, constituir-se-ia, pois, no próprio imperativo através do qual o urbanismo passaria a se pautar, consolidando formas constantes e repetitivas ao ambiente urbano para, assim, rejeitar tudo que ameaçasse o seu desígnio.

A DÍPTICA *PARANOIA* PAULISTANA ENTRE PIVA E DUKE LEE

Por uma perspectiva menos homogênea, por vias mais complexas, na direção das heterogeneidades cidadinas, propusemo-nos a pensar a questão urbana e a cidade a partir de remanescências, então engranzadas tanto nos empreendimentos literários quanto nos empreendimento fotográficos; em particular, aqueles os quais concorreram e, mesmo hoje, ainda concorrem para a corrosão das formas urbanas e, sobretudo, urbanísticas hegemonicamente sedimentadas. Tão logo, aqui, como já explicitado, elegemos em ambos os campos, o literário e o fotográfico, uma das tantas obras as quais contemplaram a corrosão referida: o livro *Paranoia*. O ímpeto inexaurível pela violação e a paixão incondicional pelo inconformismo, pela via poética, fizeram de Roberto Piva, além de um desamparado “cavaleiro do mundo delirante”,¹⁸ também um dos sedentos porta-vozes que de dentro do campo literário, no concernente livro, instilou tal corrosão implicada à cidade. Não obstante, Wesley Duke Lee, um dos grandes artistas experimentais das novas formas de expressão no campo da arte, destoante às grandes correntes estéticas, “um salmão na corrente taciturna”,¹⁹ também na concernente obra, nos legou uma

¹⁸ Aqui aludimos a um verso do poema “Overmundo” de Murilo Mendes, intertextualmente utilizado por Piva, em *Paranoia*, como epígrafe do “Poema de ninar para mim e Bruegel” (PIVA, 2009, p. 93.): “Ninguém ampara o cavaleiro do mundo delirante”. Sob esta alcunha, “O cavaleiro do mundo delirante”, David Arrigucci Júnior, em seu prefácio, homonimamente intitulado e publicado em 2009 na terceira edição do livro *Paranoia*, por diversas vezes, se refere ao poeta Roberto Piva.

¹⁹ Em 1964, Wesley Duke Lee é assim apresentado por Walter Zanini: “[...] atento à corrente da vida e disposto ao *divertissement*. Eis um salmão na corrente taciturna. Um trunfo essencial da jovem geração de artistas brasileiros que não poderá por mais tempo ser negado aos espíritos patéticos.” (ZANINI apud COSTA, 2005, p. 14.)

substância imagética que, se não corrói por si só as estruturas homogeneizantes paulistanas, ao lado dos versos pivianos, exponencia tal corrosão implicada pelos poemas. Ora, em *Paranoia*, ambos permutaram as adjetivações a eles atribuídas, ou seja, Piva, também um “salmão na corrente taciturna”,²⁰ ao lado de Duke Lee, também um “cavaleiro do mundo delirante”;²¹ das ruas às praças, das alcovas ao espetáculo mercantil, juntos, souberam transgredir, ao menos ficcionalmente, os interditos utilitários operantes e encampados na metrópole paulistana imersa em um emergente e cabal processo homogeneizatório.

Publicado no ano de 1963, o livro *Paranoia* tivera suas reedições publicadas somente após um longo período, no ano 2000 e novamente no ano de 2009, entre as quais, no ano de 2005, exclusivamente, ainda teria os poemas reunidos no primeiro dos três volumes da obra completa do poeta, tendo, porém, nesta publicação, suprimidas as fotografias de Duke Lee presentes nas outras três edições. Descaracterizando a montagem e o conjunto da obra, tal publicação de 2005, parece-nos, não caracterizar de fato *Paranoia*, pois se limitou apenas à publicação do conteúdo textual, o qual, por si só, não poderia sustentar a integralidade do livro, dada a indissociabilidade constituída desde sua montagem original, por sua vez, composta pelo entrelaçamento dos conteúdos textual e fotográfico. Frente à exclusão das fotografias, no interior do concernente volume da obra completa do poeta, *Um estrangeiro na legião*, então constatamos que o livro *Paranoia* não fora integralmente reproduzido, tratando-se, assim, nesse último caso, não da publicação de *Paranoia*, mas, tão somente, da publicação dos poemas de *Paranoia*. A despeito disso, nas outras três edições completas do livro, as quais mantiveram a montagem textual e fotográfica originalmente empreendida pelo próprio fotógrafo, observamos ainda algumas diferenciações. Muito similares, inclusive quanto ao tamanho das imagens impressas e à fonte tipográfica, em itálico, utilizada em todos os versos e títulos dos poemas; as edições de 1963 e a de 2000, as quais ostentam um projeto gráfico elaborado pelo próprio fotógrafo, ambas trazem na capa uma fotografia e, sobre ela, o título do livro adjunto somente ao nome do poeta. Em contrapartida, a edição de 2009 dispõe de alterações consideráveis, dentre as quais se destacam, sob o projeto gráfico de Mayumi Okuyama, a inclusão do nome do fotógrafo na capa, a adição de um prefácio de Davi Arrigucci Júnior, a adulteração no tamanho das imagens e, por fim, a adoção de uma fonte tipográfica sem variação de tipo, isto é, sem manter o itálico aplicado na extensão dos poemas das duas edições anteriores, exceto em palavras de destaque.

Proporcionando-nos uma visão mais ampla das fotografias, as publicações de 1963 e de 2000 foram dispostas no formato paisagem (23 x 15cm). Já a publicação de 2009 foi disposta no formato retrato (17 x 23,5cm), ou seja, em dimensões muito próximas às duas anteriores, porém, em sentido invertido, onde 49 fotografias foram ampliadas, sofrendo amplos cortes laterais para sangrar os limites de cada página em que foram inseridas; 17 fotografias ocupando, cada uma, duas páginas, sofreram brandos cortes em suas extremidades por também serem ampliadas; 9 fotografias não sofreram nenhum corte significativo, entretanto, foram reduzidas para caber na parte inferior de cada página em que foram inseridas; e, por fim, apenas uma imagem foi ampliada sem sofrer cortes. Integrada pelos 20 poemas em versos livres de Piva e pelas 76 fotografias em preto e branco de Duke Lee, estas três versões completas do livro, mesmo com as diferenças assinaladas, expõem, portanto, uma dilaceração das formas da capital paulista que recusa e desmonta a homogeneização da vida urbana. Longe de qualquer espécie de síntese e, tampouco

²⁰ Poeta de passos erráticos, espírito decadente e exaltação maldita; desamparado, descolado das correntes estéticas e, sob esta ótica, também “um salmão na corrente taciturna”.

²¹ Buscando transformar instantes fugazes da cidade em fotografias, ao lado do poeta, o artista “disposto ao *divertissement*”, numa intensa comutação com os poemas, também se transfigura em um “cavaleiro do mundo delirante”.

— em discordância ao que nos afirma tanto Cacilda Costa (2005, p. 56) ou o Instituto Moreira Salles,²² quanto o poeta Claudio Willer (2015, p. 1) —, de ilustração ou de tradução entre ambos os conteúdos narrativos, ou mesmo, entre eles e a própria cidade, postulamos o *corpus*²³ de *Paranoia*. Ainda sob uma compreensão, sobretudo, distanciada da ideia de representação como espelhamento do real,²⁴ enquanto obra artística que é, em consonância à compreensão de Renato da Silveira (2003, p. 138) acerca da relação entre texto e imagem, para nós, *Paranoia* “desencadeia um processo de representação dialético entre o mundo real, o percebido e o imaginário”²⁵, fomentando de tal modo, a construção de uma realidade citadina singular, em particular, díspar e heterogênea, atravessada por uma imediaticidade realística e por uma criatividade delirante.

Valendo-se do “método paranoico-crítico” alçado pelo pintor catalão Salvador Dalí no desenvolvimento de sua obra, Piva e Duke Lee, na elaboração de *Paranoia*, debruçar-se-iam sobre o espaço público urbano, para de suas arcanas maculações derivarem; investindo no delírio e aplicando à criação suas próprias projeções paranoicas. “Longe de constituir um elemento passivo”, escreveu Dalí, “o delírio paranoico constitui já, por si próprio, uma forma de interpretação.” (DALÍ, 1974, p. 32) Para a psicanálise, mais especificamente a partir de Jaques Lacan,²⁶ o qual, por sua vez, manteve estreitas relações com o grupo surrealista²⁷ desde o início dos anos 1930, “a paranoia era um estado mórbido, caracterizado por delírio e manias de perseguição, mas, como uma condição experimentada pela imaginação criativa, podia ser reveladora”. (FER, 1998, p. 220) Para Dalí, mesmo antes de entrar em contato com o atinente flanco teórico de Lacan, a questão paranoica já era uma constante em sua experimentação criativa e em sua interpretação crítica de obras artísticas. Quando, enfim, obteve acesso à concepção lacaniana, as teorias da psicose paranoica empreendidas pelo psicanalista francês viriam apenas reforçar as próprias formulações do artista. Hasteado na associação analítica de fenômenos delirantes, o método paranoico-crítico dar-se-ia então pelo acesso ao inconsciente de forma ativa

²² Disponível em: < <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/roberto-piva>>. Acesso em: 01 de mai. de 2015.

²³ Entendemos aqui a literatura enquanto *corpus*, conforme nos propôs Jean-Luc Nancy, como ainda, para além da concernente proposição, também a fotografia; ambas, portanto, aqui entendidas enquanto impulsos excrementais de corpos autorais, isto é, excreções corpóreas que se encontram apartadas de corpos carnis, tanto do autor quanto do leitor, mas que de um lado ou de outro, solicita a materialidade de ambos os corpos para se consumir enquanto tal.

²⁴ Tanto em um livro de poesias quanto em um livro de fotografias, ou mesmo, numa consubstanciação entre ambos, como é o caso de *Paranoia*, recusamos a ideia de representação como espelhamento do real, pois, a operação criativa que os envolve constrói sempre uma realidade paralela ao real, sem, contudo, conseguir de fato espelhá-lo, por mais que se tenha tal objetivo. Ora, enquanto tal, o real faz-se inalcançável em relação a todo e qualquer sistema de signos. Sob esta perspectiva, posta em pauta inclusive nas discussões prévias para o Grupo de Estudo Visibilidades (CORPOCIDADE 5 — <http://www.corpocidade5.dan.ufba.br/index.php/atravessamentos/#pg-10-0>), compreendemos que todos e quaisquer empreendimentos literários e fotográficos dão-se no real, não enquanto seu espelhamento, mas, sobretudo, como uma intervenção que tensiona outras realidades por sobre ele, o real, construídas e/ou constituídas.

²⁵ Este fragmento foi retirado do artigo “A ordem visual (Uma introdução à teoria da imagem de Pierre Francastel)”, escrito pelo antropólogo e artista plástico brasileiro Renato da Silveira, no qual aborda criticamente as principais inferências teóricas do historiador de arte francês enunciado no título; entre as quais: a autonomia da imagem em relação ao texto, a ausência de contradição e a afirmação da interdependência entre arte e técnica e, sobretudo, a recusa à ideia de representação como espelhamento do real. Ora, enquanto empreendimentos artísticos, tanto a literatura quanto a fotografia, são aqui entendidas em consonância com a postulação do autor provinda das questões alçadas por Francastel, pois, segundo este: “Uma obra de arte não é *jamais* o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa, simultaneamente significante e significado”. (FRANCASTEL apud *Ibidem*, p. 137.)

²⁶ A abordagem de Jacques Lacan provoca uma ruptura aos pressupostos da primeira geração psicanalítica na França. Um de seus avanços teóricos em relação à teoria freudiana predominantemente adotada no campo deu-se justamente no âmbito das psicoses, no caso mais específico, portanto, da paranoia.

²⁷ O surrealismo operou com originalidade ao se constituir como movimento artístico estritamente identificado com as ideias psicanalíticas, porém, interpretando-as e aplicando-as a seu próprio modo em suas proposições artísticas.

para objetivá-lo, sistematizá-lo e transformá-lo em força criadora. A preocupação crítica implicada na concepção de Dalí esteve, portanto, em fazer valer o delírio para a criação — tanto quanto o inconsciente e o sonho para os demais surrealistas —, porém, “fora de qualquer paradoxo fácil, assim como todos os estados passivos e automáticos do próprio plano da ‘ação’, fazendo-os intervir, em particular, ‘interpretativamente’ na realidade dentro da vida”. (DALÍ, 1974, p. 32) Foi precisamente esta proposição de Dalí, aliada às doses oníricas de surrealismo e à radicalidade poética da *beat generation*, que Piva e Duke Lee, em *Paranoia*, encamparam em suas delirantes errâncias através dos espaços urbanos paulistanos, construindo, a partir daí, uma cidade alucinatória; desencadeada, entretanto, a partir dos detalhes concretos dispostos tanto pela morfologia citadina quanto pela antropomorfologia urbana.

Sabe-se, pois, que Roberto Lopes Piva nasceu na cidade de São Paulo em 25 de setembro de 1937, tendo falecido aos 72 anos na mesma cidade, no dia 3 de julho de 2010. Cresceu e constituiu-se na capital paulista, entre as idas e vindas às antigas propriedades da família no interior do Estado. Ainda muito jovem, aos 12 anos, tivera os primeiros contatos com os rituais xamânicos através de um empregado da fazenda do pai, descendente de índio e de negro; experiência esta que reverberou agudas impregnações místicas em toda sua vida e obra. Já, no início da década de 60 aprofundar-se-ia nos estudos d’*A Divina Comédia* de Dante Alighieri;²⁸ influência épica que injetou, em sua expressão lírica, fartas doses de cólera, resplandecidas no interior de suas vindouras poesias enquanto reverberações da ira do “sumo poeta” toscano. Com efeito, assim como houve um Dante em Baudelaire, mas segundo Walter Benjamin (2009, p. 280), um “Dante de uma época decaída, um Dante ateu e moderno”, houve também, com peculiaridades outras, um Dante em Piva, um Dante pagão, um Dante enfurecido sob as escórias urbanas materiais e antropológicas da modernidade; já prenunciadas desde a visão decadentista disposta sobre as ruínas do progresso; mas testemunhadas, perscrutadas e vividas, em seu ápice, anos e anos à frente, em particular, pelos adeptos da contracultura, dentre os quais o poeta paulistano incluir-se-ia. Tão logo, no ano de 1961, aos 23 anos, Piva tivera então seus primeiros poemas publicados na *Antologia dos novíssimos* do editor e amigo Massao Ohno, o qual também lançaria, posteriormente, a primeira edição de *Paranoia* e outras obras do poeta. Integrando uma liga de autores — entre eles, Cláudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi, Décio Bar, Roberto Bicelli, Rodrigo de Haro e Jorge Mautner; todos, também publicados por Massao Ohno —, portadores de uma mensagem não cristalizada, destoantes à febre da vez anunciada pela neovanguarda concretista; o poeta e seus correligionários contraculturais vociferaram um desejo incontrolável de dedicação ao crime ao semearem uma desordem anárquica pela cidade de São Paulo.

Prisões por incêndios, brigas pelos *bas-fonds* citadinos, vandalismo e outras depredações, marcaram as caminhadas do poeta pela metrópole como via de enfrentamento, num âmbito cível, às tácitas consensualizações, convencionalizações e racionalizações perpetradas pelas forças de homogeneização dos espaços públicos urbanos; justificando, sobretudo, o tom contraproducente de sua provocação proferida ao longo da vida: “Só acredito em poeta experimental que tenha vida experimental.” (PIVA, 1985, p. 102) Apesar de circular pelas noites da cidade junto a seus pares, fazendo de suas ações desordeiras a expressão mesma de sua linguagem; Piva, por excelência, nas poesias que compuseram *Paranoia*, alça-se ferozmente só até o cimo de sua torre de marfim para afirmar um “autismo” corpóreo. Mas este autismo do poeta, em consonância às elucubrações

²⁸ Dante Alighieri foi um político e é considerado o primeiro e um dos maiores poetas da língua italiana. Sua obra mais conhecida, *A divina comédia*, teria sido composta entre os anos 1308 e 1321, período no qual já se encontraria em Ravena, exilado de Florença, sua cidade natal, por desavenças com o Sumo Pontífice e pelas derrotas que sofreu de facções partidárias rivais em conflitos armados.

acerca do *corpus* empreendidas por Nancy (2000, p. 14), seria um autismo “sem *autos*, justamente sem ‘si próprio’”. Ora, é “o autismo sem *autos* do corpo, o que faz dele muitíssimo menos do que um ‘sujeito’, mas também algo de extremamente diverso, [...] tão duro, tão intenso e inevitável, tão singular como um sujeito.” Sob esta ótica, tal solipsismo poético, logo, então acederia a lacônicas rasgaduras em seu invólucro e permutaria densos exórdios com a sua exterioridade, para, enfim, comunicar uma cônica finalidade social, política e estética; ainda que sem a mínima pretensão de assumir a tarefa de organizar a necessidade coletiva. Projeção da atroz persona literária do poeta, inculcada sob os anseios mais íntimos do próprio desamparo, sua solidão só encontraria refúgio em sua descomedida insubordinação, mormente, num apelo incessante às alucinações à esmo pela cidade como propedêutica aos instantes de arrebato.

Símil ao poeta, o fotógrafo de *Paranoia*, Wesley Duke Lee, também nascido na cidade de São Paulo, em 21 de dezembro de 1931, viveu sua infância e adolescência entre a casa dos avós Lee, em Santo Amaro, e a casa dos pais, na própria capital. Ao longo de sua trajetória, percorreu diversos países, obtendo uma formação prolixa e plurilateral nas artes plásticas, mas sempre retornando à cidade natal, onde residiu até o seu falecimento em 12 de setembro de 2010. Aos 19 anos, ao passar por um curso de desenho no Museu de Arte de São Paulo, percebeu sua forte inclinação para as artes. Entre 1952 e 1955 viveu em Nova York onde se aproximaria de questões abstracionistas e iniciaria seu treinamento com as artes gráficas na Parsons Scholl. Em 1957, já instalado novamente em São Paulo, entra em contato com o renomado artista italiano Karl Plattner de quem absorveria os ensinamentos da arte figurativa. No ano seguinte viaja para a Europa pela primeira vez ao convite do artista italiano e entra em contato com outras produções e movimentos artísticas do contexto europeu. Em Paris, teria frequentado cursos de arte e o ambiente dos ateliês, procurando “um certo esclarecimento filosófico, o qual”, ainda que largamente influenciado pelo legado figurativo de Paul Klee, contrariava toda lógica, passando “pelo surrealismo e pela metafísica”, “a ciência das soluções imaginárias [...] de Alfred Jarry”. (COSTA, 2005, p. 39) De volta a São Paulo, em 1960, busca a afirmação de sua produção artística através de inúmeros trabalhos de desenho e pintura, mas marcando uma longa distância às arregimentações em voga,²⁹ a saber, através de “um percurso introspectivo comprometido com ânsia de autoconhecimento”. (COSTA, 2005, p. 39)

Apropriando-se de um verso dos *Sete Cantos do Poeta para o Anjo* composto em 1962 por Hilda Hilst, Cacilda Costa (2005, p. 13) seguramente o define: “O homem é só. Mas constelar em sua essência.” Sustentando uma visão metafísica, tal concepção essencializada, empregada para descrever Duke Lee, asseveraria a busca pela origem existencial de um ser acabado, universal, enfim, essencializado. Aqui, no entanto, distante desta concepção, a existência do ser que “tem por essência não ter nenhuma essência”, será desdobrada em consonância às formulações de Nancy (2000, p. 16): “É justamente por isso que a ontologia do corpo é a própria ontologia: o ser não é aqui qualquer coisa que preceda ou que esteja subjacente ao fenômeno. O corpo é o ser da existência.” Assim sendo, ressalvo a utilização do termo essência para referir-se, ao território existencial do fotógrafo, a referência ao concernente anexo nos vale para advertir, em especial, ao alto grau solitário da ação criativa de Duke Lee. Isto sem obstar, entretanto, como bem acentuou a própria Cacilda Costa (2005, p. 9), a emanção operada por “ingredientes extrínsecos” na obra de qualquer artista, “referentes a sua história de vida, às influências que recebe, ao contexto sociocultural em que a obra é realizada, às relações com a crítica, a psicologia e a política”.

²⁹ O aspecto figurativo de sua obra é uma alternativa à academicização do abstracionismo e à consensualização em torno da corrente concretista no contexto artístico brasileiro.

Por certo, em *Paranoia* o aspecto anteriormente explanado, alusivo à permeabilidade do caráter solipsista do poeta estabelecerá uma forte afinidade com a permeabilidade introspectiva do fotógrafo. No conjunto, ambas as narrativas instam uma realidade paranoica enredada inicialmente pela criação do poeta, desdobrada por ambos e ainda criada complementarmente pelo fotógrafo; consolidando, ao todo, uma obra disposta pelas duas instâncias, a literária e a fotográfica, porém, irmanadas numa tensa e fecunda permutação a qual balizaria necessariamente uma indissociabilidade entre elas. Ora, em seu conjunto, a relação entre os poemas e as fotografias constitui uma forma díptica de concepção artística. Ainda que como uma só obra, as poesias correspondem a um plano e as imagens correspondem a outro, os quais, assim, estabelecem um vínculo entre si pela temática urbana que trabalham, consubstanciando uma unidade ou formando um conjunto subordinado ao todo, inconcebíveis separadamente enquanto o teor genuíno do concernente *corpus*. Formando uma malha, a cada aparição, as fotografias vão se entrelaçando aos poemas, desvelando-nos uma externalização interseccionada da cidade aprioristicamente internalizada por ambos os autores, mas irrompida, em conjunto, de dentro para fora de seus corpos, então dilacerados enquanto forma discursiva de significação.

Paranoia é, portanto, um caso raro entre os livros de poesias e entre os livros de fotografias que erigiram a temática urbana. Trata-se, não de uma obra em que o conteúdo textual e o conteúdo fotográfico se complementam, mas de conteúdos autônomos os quais se entrelaçam para consubstanciar o conjunto da obra. Entre ambos os conteúdos, como também, entre eles e a própria capital paulista, não há nem síntese, nem ilustração, nem tradução; tão só uma interlocução dialógica de aspecto permutativo alçando comutações entre signos verbais e signos plásticos. Estes, por sua vez, então configuram o díptico movimento dos dois corpos autorais, os quais puseram em primeiro plano outros corpos imersos na paisagem urbana real que atravessaram. Contudo, não se pode afirmar, pela relevância de tais conteúdos para a obra, que se trata de um livro de poesias nem que se trata de um livro de fotografias; pois, justamente a correlação de ambos os conteúdos engendram uma terceira coisa que configura tanto um livro de poesias quanto um livro de fotografias. Distinguindo-se do “livro de artista”, o qual “constitui um veículo para ideias de arte, uma forma de arte em si, apresentando pouca ou nenhuma relação com as monografias” (FABRIS; COSTA, 1985, p. 3); ao contrário, *Paranoia* é um livro que simultaneamente consubstancia literatura e fotografia sem restringir-se a uma “forma de arte em si”. Apesar dos conteúdos parciais do livro não terem sido cronologicamente elaborados ao mesmo tempo, é através de sua montagem que o aspecto simultâneo entre ambos se estabelece, culminando em uma obra que se torna outra coisa ou, pelo menos, deixa de ser apenas um livro de poesias ou apenas um livro de fotografias. Às fotografias, não lhes foram atribuídas legendas;³⁰ às palavras, só lhes foram atribuídas a destinação literária. Com efeito, esta terceira coisa gerada, isto é, um “livro literário-fotográfico”, não se encontra à mercê nem do signo verbal nem do signo plástico. Ambos os seus conteúdos não se fazem predominantes na relação entre si, tampouco se fazem dependentes; não atribuem sentido um ao outro, nem em si mesmos, pois, simultaneamente, enquanto *corpus* literário e *corpus* fotográfico num só *corpus* integral, logo, não o possuem. Inexistente aprioristicamente, o sentido é aquilo que deciframos por meio de nossa capacidade cognitiva; é algo externo a qualquer *corpus* e quando opera a ele se atrela, de algum modo, desconfigurando e desvirtuando aquilo que o *corpus* de fato é em si, ou seja, um corpo fora

³⁰ Nas edições completas do livro *Paranoia* as fotografias aparecem sem legendas e intercaladas aos poemas. Porém, no Acervo Fotográfico do site do Instituto Moreira Salles, o qual veio posteriormente a ser o detentor dos direitos autorais das fotografias, elas aparecem com o título *Paranoia*, porém, seguidas de legendas que correspondem a trechos dos versos extraídos dos poemas do livro. (Disponível em: < http://fotografia.ims.com.br/sites/index.aspx#1467757224828_3>. Acesso em: 01 de mai. de 2015.)

do corpo, o qual, por sua vez, de acordo com Nancy (2000, p. 12), “separa o sentido (da escrita [e da fotografia]³¹) da pele e dos nervos (do corpo).”

HETEROLOGIA URBANA PAULISTANA

Em *Paranoia*, num plano de outridade em relação à operação urbanística, o díptico impulso excremental dos corpos autorais apregoa um emparelhamento aos imperativos paulistanos homogeneizatórios e vocifera uma heterogênese urbana dissidente. Entrelaçada no decorrer das páginas, o conjunto dessa dupla composição narrativa, assim, engendra uma proposta escatológica de cidade. Aí, a partir de uma visão ou conotação apocalíptica anunciada com a tonalidade de uma revelação teológica das “coisas últimas”, à qual, inclusive, desvelara as facetas de uma cidade ruindo-se em escombros; percorrer as páginas de *Paranoia* significaria, sobretudo, defrontar-se com esse “juízo final” posto em cena via uma economia residual do urbano. Tratar-se-ia, nesse sentido, de uma anunciação apocalíptica protagonizada por excrescências materiais civilmente refugadas, de onde emergem, sobremaneira, as singularidades existenciais excedentes dos corpos urbanos ordinários, por sua vez, atravessados “nos” e “pelos” concernentes corpos autorais em meio à cidade. Ultrapassando as formas canônicas de expressão, as poesias e as fotografias de *Paranoia*, em seu conjunto, preconizam, tão só, aquilo de mais constrangedor que os véus da ponderação, da normalidade e da busca demasiada pelo cerne do humano encobrem. É o urbano com sua face nua, constituído da diferença das forças que na cidade agem, violentando e sendo violentado pelos corpos que nela transitam. Ambiências onde habitam ébrios, viciados, vadios, meninos pobres, meninas de mãos dadas, jovens pederastas, libertinos, putos, putas e loucos: excrescências sociais, políticas e estéticas não assimiláveis aos moldes de vida culturalmente constituídos e aceitos. Corpos estranhos, assustadoramente visíveis a ponto de abalar, tanto a estabilidade homogênea da consciência civil, esta, endossada pelo convívio burguês, quanto o imperialismo de suas próprias condutas. Existências estigmatizadas pela marginalidade de seus gestos, radicalmente outros, diferentes em sua própria condição de existência, tomados como a *parte maldita* da vida social, e por isso, em termos bataillianos, heterológica.

Proveniente da etiologia, ramo volvido ao estudo das causas patológicas vinculadas à morbidez das células, tecidos e órgãos; a acepção do termo heterologia foi deslocada e proposta por Bataille como a “ciência do que é totalmente outro” — “*science de ce qui est tout autre*”. (BATAILLE, 1970, p. 61. Trad. nossa) Seria uma espécie de escatologia ou ciência dos lixos, das excreções inassimiláveis que esgarçam os alicerces homogêneos da sociedade. Nesses termos, tal enunciação, “ciência do que é totalmente outro”, não poderia ser tomada, senão, como paradoxismo; pois a ciência, por definição, seria o estudo do homogêneo, daquilo que apresenta certa recorrência, isto é, uma constante recondução ao mesmo. Assim, o heterológico parodia e se exclui aprioristicamente do domínio atinente ao conhecimento científico, o qual, por delimitação conceptiva aplicar-se-ia, tão somente, aos elementos homogêneos. Em tal perspectiva, portanto, a heterologia seria não um conceito, mas um simulacro, uma sabotagem conceitual que depõe a ciência contra si própria. Seria a manifestação do inefável, daquilo que não pode ser dado como fenômeno, nem como assimilável, dilacerando assim o substancialismo das formas; pois no

³¹ Esta inclusão da fotografia no interior da citação corresponde à nossa apropriação da teoria de Jean-Luc Nancy acerca da operação laborativa da escrita, pois, ao abordarmos os conteúdos textuais e fotográficos de *Paranoia*, postulamos, sob bases análogas à tal teoria, a operação laborativa da fotografia, isto é, estendemos a atinente teoria originalmente destinada ao modo de engendramento da escrita para pensarmos também o modo de engendramento da fotografia, porém, a par de suas inerentes diferenciações, evidenciando-as e delimitando-as, portanto.

momento em que parece assumi-las, aparentando-se reconhecível, já não mais é, move-se num processo endógeno de esgarçamento e desdobra-se ininterruptamente em algo absolutamente novo, sucessivamente consumando-se em pura perda. Eis, pois, a valorização dos processos excessivos no interior mesmo da lógica utilitária e uniforme de apropriação, contudo, em seu detrimento, cuja exposição do irremediavelmente outro exaurido de reservas evoca, minando, com isso, o âmago estrutural das configurações homogêneas, de onde emerge e se instaura a própria volatilidade do heterogêneo.

Ao reivindicar absolutas dessemelhanças, a heterologia cunha fendas, rasgaduras, investe na decomposição das formas constantes de expressão e estabelece uma espacialidade desviante, dispondo em risco tudo aquilo que está consolidado ou sedimentado. Indiscernível dos processos heterológicos, conforme o concebe Drummond, a noção batailliana de informe³² concorre a este processo lacerante das formas. Isto, não para desligar-se delas ou reivindicar “não-formas”, mas para, no domínio mesmo das formas, corroê-las ao produzir semelhanças dilacerantes, as quais, sub-repticiamente as desclassificam, abrindo-as para o heterogêneo. “Para Bataille, o informe, pensado num contexto heterológico, emerge como um operador, não para imaginar o sem forma, mas para denunciar e desqualificar as formas vigentes em sua implicação com o que se espera no domínio social, político e estético.” (DRUMMOND, 2015, p. 208) Como meio de transgredir as formas dilapidadoras do descomedimento humano concernente a tais domínios, o informe impele nelas uma transgressão, inflige lhes lacerações. Com isso, logo ele insta o aparecimento de formas ignóbeis, ou seja, singularidades ameaçadoras à estabilidade do conjunto de símbolos que outorgam, à realidade concreta do mundo, um sentido homogêneo. Sob tal perspectiva atrelada ao informe, a heterologia seria, pois, as deformações, as alterações implicadas por essas singularidades temerosas; insurgências dissidentes enquanto alteridades radicais do meio social, do círculo político e do regime estético, desestabilizando e corroendo as formas de vida pré-concebidas, as quais, no interior das concernentes instâncias cíveis, pretendem-se cristalizadas.

Imbuída de tal implicação, “a poesia de Piva cresce aglutinando componentes heterogêneos e por vezes disparatados [...], feito os refugos com que se constroem as favelas e nosso próprio inconsciente, assim como a cidade poderosa, precária e desvairada, que é, no entanto, o seu chão concreto.” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2009, p. 13) Fazendo fulgurar tal concretude, ao desvelar e asseverar o triunfo de suas contingências, *Paranoia* nos apresenta uma paisagem paulistana heterológica na qual a escatologia, por excelência, constitui o elemento de atravessamento de toda a narrativa. Ora, em cada uma das passagens do livro, a escatologia instaura um arroubo transgressor às formas urbanas cristalizadas de existência; de onde insurgem, sobretudo, cenas mergulhadas numa conjuntura soturnal com imantações que vão do erotismo ao êxtase. Como na interpretação de Bataille (1929, p. 369-372) acerca do “*Jeu lugubre*”³³ de Dalí; a violência, a bestialidade, a repugnância, o horror e o excremento aí também se avultam sob um “jogo lúgubre”, voltando-se, entretanto, não para a dimensão onírica, a exemplo da ativação implicada pela obra do pintor surrealista, mas para a dimensão do real citadino materialmente experienciável. Por esse viés, através de incontornáveis incitações sexualizadas em relação às

³² “Informe não é apenas um adjetivo que possui tal sentido, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha a sua forma. Isso o que ele nomeia não aponta para nenhum sentido específico e pode ser facilmente esmagado como uma aranha ou uma minhoca. Seria necessário, na verdade, para o contentamento dos homens acadêmicos, que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não possui outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de informe retoma a ideia de que o universo é algo como uma aranha ou um escarro.” (BATAILLE, 1929, p. 382)

³³ Salvador Dalí, “*Jeu lugubre*” (“*Jogo lúgubre*”), 1929, óleo e colagem sobre cartão, 44 x 30 cm. Coleção privada.

dissidências urbanas, poeta e fotógrafo constroem um panorama cáustico numa alternância dupla entre apologia e repúdio à cidade. Em meio a essa paisagem, por eles dipticamente ficcionalizada, ora jazem corpos aterrados por preeminentes forças cíveis vinculadas, sobretudo, ao signo capital do utilitarismo, ora dispendiosas celebrações orgiásticas se avultam. No interior da trama, em meio a essa conjugação ambígua, um rompante urbano apolíneo se avulta, sem contudo triunfar, pois logo acede, sob a lubricidade trágica de Eros, ao exulto dionisíaco.

De fato, em *Paranoia* paira uma atmosfera onírica que em certa medida chega a encaminhar a narrativa para uma instância apolínea, desimplicando-a do real pela via do delírio, aonde sonhos vão pelas entrelinhas assumindo os contornos obscuros de um pesadelo. Entretanto, tal atmosfera não chega a ocultar a força concreta da vida urbana e dos espaços por onde ela se estende. É, pois, tal concretude, a fonte arqueológica de criação da qual poeta e fotógrafo se nutriram em suas imersões urbanas, convergindo, sob uma voluptuosidade erótica, à outra direção, rumo ao real pela via do êxtase, isto é, como afirmou Friedrich Nietzsche (1992, p. 30), a “essência do dionisíaco, que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da embriaguez”. Ora, como pontua Drummond (2015, p. 206), “a embriaguez e as formas extáticas” já haviam sido, na poesia e na estética românticas, então preconizadas como antídoto às rotinas cotidianas marcadamente utilitárias. É, pois, assim que “Rimbaud, com o desregramento dos sentidos, reaparece como apreensão sociológica do sonho e do estranho, perseguidos pelo movimento surrealista.” Ainda segundo o historiador, “no obscuro mundo heterológico” desses poetas, “o sonho transforma-se em pesadelo e o estranho assume sua face perversa como o horror absoluto, disseminado em práticas dispersas na banalidade do cotidiano.” Não obstante, também negando qualquer consolidação acabada das formas utilitárias de conduta e, sobretudo, impingindo-as uma ameaça eminente, o conjunto narrativo que exhibe a cidade de São Paulo em sua efusão erótica de exultação extática, ao fim, incute e insufla pujantes vilipendiações ao luzente mundo urbano homogêneo da rede produtiva. Mais que um percurso por entre a forma material e inerte dos monumentos paulistanos, *Paranoia* então nos apresenta formas de vida marcadas pelo ritmo indigesto da metrópole. Ao penetrar com violência nas arcanas do cotidiano visceral desses espaços públicos de São Paulo, o livro exhibe a consumação sem finalidade de uma carnalidade sexualizada, obedecendo somente aos impulsos orgásticos dos corpos em extenuação completa, excessiva, tomados, sobretudo, pelo êxtase erótico. São corpos arrebatados e esbórnios que não se voltam para a acumulação de suas energias. Indivíduos marginalizados, porém, não vitimados, tragados por um obscuro e horripilante contexto urbano ficcionalizado, onde as luzes não caem com intensidade e as cintilações se renovam a cada instante.

É, pois, sob uma ótica lúgubre que a composição literário-visual apresentada clama com veemência os diversos marcos simbólicos da cidade; vertendo, porém, o foco na direção das existências que lhes conferem vida, dinamizando-os e desafiando a manutenção das forças homogeneizantes neles incididas. As cenas paulistanas, construídas e expostas dipticamente em *Paranoia*, ambientalizam, portanto, situações e lugares obscurecidos, avessos à ordem do dia. Neles, o cotidiano fremente de corpos afoitos e lascivos acolhidos pela noite se enlaçam, compondo assim uma trama a partir de enfoques direcionados a centelhas de luz, a seres notívagos e cintilantes dos quais salteiam fagulhas visíveis na paisagem, mesmo sob a intensa claridade do dia, revelando ou ampliando gestos incandescentes, dos mais indigestos ao convívio civil triunfante nos espaços públicos triviais. “Mesmo as cenas diurnas, transcorridas na mais intensa claridade, são fortemente marcadas por essa atmosfera marginal e libidinosa, a atestar a prevalência da noite até sob a luz do sol.” (MORAES, 2006, p. 154) Tratam-se de brilhantes farpas, partículas luminosas e intermitentes de corpos incandescentes, provindos das sombras de uma cidade escatológica. “São [...], como se lê ainda em *Paranoia*, ‘corpos encerrados pela Noite’, cuja

existência por si só reitera a negação da ordem diurna”, (*Ibidem*, p. 153) a exemplo de *Maldoror*,³⁴ carregando consigo o asco da noite e infringindo toda grande luminosidade cidadina intentada.

Como assevera Eliane Robert Moraes (2006, p. 152), acentuando muito bem a reiterada negação à ordem diurna da lírica piviana: “Tudo é noite na poesia de Roberto Piva. Tudo é noite na paisagem estranha e febril que esses poemas deixam entrever, e é também da noite que tudo nasce, fazendo a vida brotar com inesperado vigor”. Ademais, na direção da noite, assim como as poesias, as fotografias de *Paranoia* também se convergem. São diversos os poemas e fotografias onde a noite denotativamente predomina, isto é, onde uma pregnância sombria de aspecto cronológico exulta, mas que, tanto nestas mesmas imagens quanto nas demais, sobretudo, para além do concernente aspecto, mesmo sob uma paisagem de constituição aparentemente diurna, a noite é também de modo triunfante exibida. Centrando-se na recusa, não ao dia, mas precisamente à ordem diurna, logo, a ambientação soturnal sobejadamente cultivada nas páginas do concernente *corpus*, até mesmo naquelas topológicas coadunações cidadinas nele engranzadas, em que um teor de aspecto cronologicamente diurnal faz-se aparente, *Paranoia* alça um flerte com a repugnância, com o horror da noite; aproximando-se assim do ignóbil, daquilo que por uma via escatológica desestabilizaria os imperativos urbanos calcados nos radiosos ideais ao homem impostos. Sobressai daí, portanto, somente um niilismo que corrói o estabelecimento homogêneo da vida urbana, negando e vilipendiando todos os valores nela já assentados pelo endossamento civil para, ao fim, fazer emergir um homem calcado no prazer, na dissipação completa do Eu sob os signos do êxtase e do erotismo. Via o alento tétrico contido no intercruzamento de poesia e imagem, a noite então se avulta de tais páginas enquanto um cataclismo, na narrativa, a incidir sobre tudo e sobre todos. Ora, tal signo noturno, em *Paranoia*, é como a treva eivada n’*Os Cantos de Maldoror* pelo satanismo de seu autor, o Conde de Lautréamont; porém, uma treva esvaziada de toda a pesada maquinaria infernal alçada pelo maldito poeta oitocentista, sobressaindo do duplo teor textual e imagético da trama piviana e dukeleeana, um culto sagrado de liturgia pagã, onde, portanto, ficcionalmente a cidade de São Paulo é então escatologicamente anunciada.

REFERÊNCIAS

Arrigucci Júnior, Davi. O cavaleiro do mundo delirante. In: PIVA, Roberto. *Paranoia*. 3 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 9-29.

BATAILLE, Georges. Le “Jeu Lugubre”; Informe. *Documents*, Paris, n. 7, p. 369-372, p. 382, dez. 1929.

_____. La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (I). In: _____. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1970, p. 54-69.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

³⁴ Conforme Cláudio Willer dispõe também em nota no prefácio a uma das versões em língua portuguesa dos *Chants de Maldoror* por ele traduzida, o personagem título, *Maldoror*, tão citado nas linhas textuais de *Paranoia*, “para alguns comentaristas corresponde, foneticamente, a *Mal d’Aurore*, expressando a noturnidade e a recusa do dia. Contudo, pode haver outra interpretação, como *Mal de Horror*, levando em conta que [o autor Isidore Lucien Ducasse, o Conde de] Lautréamont, nascido no Uruguai, dominava o castelhano.” (WILLER, 2005, p. 16.)

- CAMPOS NETO, Candido. A esfera técnica e o jogo político em São Paulo: o Relatório Moses. In: *Anais do XV Encontro Nacional da ANPUR — Desenvolvimento, planejamento e governança*. Recife, 2013.
- DALÍ, Salvador. *Sim ou a Paranoia — Método crítico-paranoico e outros textos*. Editora Artenova: Rio de Janeiro, 1974.
- DRUMMOND, Washington. Sacrifício das formas: da estética ao sujeito. *Revista Ideação*, Feira de Santana, v. 1, n. 31, p. 203-215, jan./jun. 2015.
- FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Editora do C.C.S.P., 1985.
- FER, Briony. Surrealismo, mito e psicanálise. In: _____; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo*. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p.171-249.
- FELDMAN, Sarah. A americanização do setor de urbanismo da administração municipal de São Paulo. In: MACHADO, Denise (Org.). *Anais do IV Seminário História da Cidade e do Urbanismo*. Rio de Janeiro: Editora PROURB-FAU-UFRJ, 1996, p. 224-234.
- _____. O zoneamento ocupa o lugar do plano: São Paulo, 1947-1961. In: *Anais do VII Encontro Nacional da ANPUR — Novos recortes territoriais, novos sujeitos sociais: desafios ao planejamento*. vol. 1. Recife, 1997, p. 667-684.
- LEME, Maria Cristina da Silva. Francisco Prestes Maia e o urbanismo como campo de conhecimento e de atuação profissional. In: *Anais do I Encontro Nacional da ANPARQ—Arquitetura, Cidade, Paisagem e Território: percursos e perspectivas*. Rio de Janeiro, 2010.
- MORAES, Eliane Robert. A cintilação da noite. In: PIVA, Roberto. *Mala na Mão & Asas pretas*. São Paulo: Globo, 2006, p. 152-160.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.
- NESBIT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Trad. Vera Pereira. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PIVA, Roberto. *Paranoia*. 3 ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
- SILVEIRA, Renato da. A ordem visual (Uma introdução à teoria da imagem de Pierre Francastel). In: VALVERDE, Monclar (org). *As formas do sentido: estudos em Estética da Comunicação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 123-147.
- SOUZA, Maria Adélia de. Produção e apropriação do espaço metropolitano: a Avenida Paulista em São Paulo. In: _____; SANTOS, Milton (Org.). *A construção do espaço*. São Paulo: Nobel, 1986.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

VILLAÇA, Flávio. A crise do planejamento urbano. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo: Fundação Seade, v. 9, n. 2, p. 45-51, abr./jun. 1995.

WILLER, Claudio. O Astro Negro. In: LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa*. Trad. Cláudio Willer. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. Roberto Piva, poeta do corpo. *Eutomia*, Recife, v. 1, n. 15, p. 1-19, jul. 2015.