A CIDADE REVELADA

A FOTOGRAFIA COMO PRÁTICA DE ASSIMILAÇÃO DA ARQUITETURA

DANIELA MENDES CIDADE

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

A CIDADE REVELADA

A FOTOGRAFIA COMO PRÁTICA DE ASSIMILAÇÃO DA ARQUITETURA

DANIELA MENDES CIDADE

Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão
Banca Examinadora: Prof ª. Drª. Annateresa Fabris
Profª. Drª. Cláudia Piantá Costa Cabral
Prof. Dr. José Artur D´Aló Frota

Porto Alegre, maio de 2002.

RESUMO

As artes visuais, e especificamente a fotografia, possibilitam uma linguagem indireta e ao mesmo tempo subjetiva sobre as transformações do espaço. Isto nos faz pensar sobre o olhar singular do sujeito, que por sua vez também diz respeito ao contexto urbano como um todo. A fotografia ingressa neste trabalho como ferramenta comum de captação das imagens em três experiências por mim realizadas através de percursos. Ela não contribui apenas como um instrumento mecânico capaz de gerar imagens mas, principalmente, como um processo de reflexão sobre a arquitetura através da origem do processo fotográfico negativo-positivo e suas alternâncias (presença/ausência, mobilidade/imobilidade, luz/sombra, irreversível/inacabável) numa relação com a cidade.

A primeira experiência, realizada junto ao viaduto Otávio Rocha, apresentada em pranchas de contato, tem o movimento futurista como referencial teórico, e relaciona o deslocamento do sujeito salientando questões referentes à simultaneidade, à velocidade, à mobilidade e à multiplicidade de imagens. Na seqüência fotográfica, realizada na segunda experiência em Paris, a simultaneidade acontece através do acaso e da leitura das imagens que apresenta outros percursos realizados através do pensamento analógico, com referência no movimento surrealista. A terceira experiência se concentra especificamente no olhar, na atenção, no acúmulo de imagens e nas sombras projetadas, próprio do processo fotográfico, relacionado-os com o fenômeno urbano e o processo de tradução do fotográfico: o desenho panorâmico da avenida Borges de Medeiros.

As características das imagens destas três experiências estão muito próximas das situações vividas na cidade. A fragmentação o acúmulo fotográficos gerados a partir dos percursos, constituem uma resposta simbólica à relação do sujeito na realidade urbana. O processo de resgate do olhar do sujeito é análogo ao processo fotográfico pois, ao fotografarmos, iniciamos um processo de assimilação que se completa com o

trabalho do negativo. O ato fotográfico, como tal, representa, enfim, a concretização da importância física do olhar de cada sujeito sobre a arquitetura e sobre a cidade.

ABSTRACT

Visual Arts, particularly photography, allows the expression of an indirect and at the same time subjective language on the transformations of space. This makes us think about the singular view of the subject, which also relates to the urban context as a whole. Photography enters this work as a common tool for capturing images in three experiments I have done through different paths in the city. Its contribution comes not only as a mechanic instrument able to generate images but, above all, as a reflexive process on architecture through the origin of the negative/positive photographic process and its alternations (presence/absence, mobility/immobility, shadow/light, irreversibility/endlessness)

The first experiment, which took place around Otávio Rocha overpass and was presented on contact prints, has the futurist movement as a theoretical reference and represents the dislocation of the subject, highlighting issues related to simultaneity, velocity, mobility and multiplicity of images. In the photographic sequence, produced during the second experience in Paris, simultaneity happens by chance and through the interpretation of images. It presents other paths realized through analogical thought, refering to the surrealist movement. The third experiment focuses specifically on the view, the attention, the accumulation of images and the projected shadows intrinsic to the photographic process. It is related to the urban phenomenon and the process of translating the photographic: the panoramic drawing of Borges de Medeiros Avenue.

The characteristics of the images in these three experiences are very close to the situations experienced in the city. The photographic fragmentation and accumulation generated from the paths , amount to a symbolic answer to the relationship of the subject with the urban reality. The process of rescuing the subject's view is analogous to the photographic process, since when we photograph we start an assimilation process

that is completed with the work of the negative. The photographic act, as such, represents the concretization of the physical importance of every subject's view on the architecture and on the city.

SUMÁRIO

Página

RESUMO. 04
ABSTRACT. 05

INTRODUÇÃO 09

Capítulo I - A FOTOGRAFIA: ASSIMILAÇÃO DAS TRANSFORMAÇÕES URBANAS 17
Modernidade urbana: a transformação do olhar 18
Arquitetura e fotografia 22
Contradições imposta pela cidade. 28
Imagem da cidade: enigma visual. 29
Futurismo e surrealismo. 30

Capítulo II - O DESLOCAMENTO DO FOTÓGRAFO: O ESPAÇO FUTURISTA 35
A concepção do espaço futurista. 36
Velocidade e espaço dinâmico, uma nova relação com o mundo . . . . . .44 Dinamismo e fotografia . . . . . .53 A ponte como elemento dinâmico . . . . . 61 Viaduto Otávio Rocha: elemento do imaginário futurista. 68
Deslocamento do olhar, olhar em movimento 75
As vias imaginárias ou os múltiplos percursos da prancha de contato 79

Capítulo III - O ACASO FOTOTOGRÁFICO: O UNIVERSO SURREALISTA 87
O surrealismo 89
O *hasard* 91
A *flânerie* como processo de percepção da cidade. 93
O surrealismo e a cidade. 101
Fotografia e surrealismo 106
A cidade sob o olhar do fotógrafo. 112
A fotografia: instrumento para dissecar a cidade 122
A inquietante estranheza: a ligação entre imagens. 128

Capítulo IV - NA SOMBRA DA CIDADE: ATENÇÃO E CEGUEIRA 141
A atenção e cegueira 143
O registro das sombras 147
A coleção fotográfica como resgate da perda visual. . . . . 151 O negativo de uma positividade pura 156
A fotografia como projeção de uma realidade. 160
Tradução do processo fotográfico: o desenho 166
O lugar como um objeto instável. 171

CONCLUSÃO 175

BIBLIOGRAFIA 187

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES. 195

INTRODUÇÃO

Este projeto nasceu de duas formas de observação da arquitetura à procura de um arquétipo de modernidade, que se deram em dois períodos distintos da minha vida acadêmica e profissional. São dois tipos de buscas que seguidamente dialogam entre si através de contatos e trocas de influência: a busca do arquiteto e a busca do artista plástico. Tendo como ponto de partida os trabalhos realizados na área das artes visuais, procurei refletir sobre a questão do olhar do sujeito em relação ao fenômeno urbano.

Esta reflexão, foi baseada nas propostas de dois movimentos das vanguardas artísticas do início do século XX: o futurismo e o surrealismo. Os dois movimentos compartilham de um mesmo ponto de partida: o questionamento sobre as condições do sujeito, no que diz respeito à observação e apreensão do espaço urbano moderno, visando encontrar os lugares onde se possam revelar a presença de sinais de ruptura nas relações convencionais entre sujeito e meio urbano, e suas conseqüências na contemporaneidade.

A arquitetura não compreende apenas suas construções físicas concretas, mas engloba a forma como ela é recebida pelo sujeito, como ela é vivenciada, como ela é "vista". Portanto, o conceito de arquitetura também engloba um conteúdo subjetivo. A abrangência do conceito de arquitetura também se dá pelo princípio de que sua interface não é algo isolado, ela faz parte de um todo que constitui a complexidade da estrutura urbana, incluindo todos os elementos que a compõe, desde o detalhe de uma fachada, de um desenho de calçada, de um equipamento urbano, à estrutura viária. Enfim, o contexto total da cidade, que não pode deixar de excluir o sujeito que a habita e o seu conseqüente caráter subjetivo, onde está presente um olhar que é singular. As artes visuais, e especificamente a fotografia, possibilitam uma linguagem indireta e ao mesmo tempo subjetiva sobre as transformações do espaço, o que nos faz pensar sobre o olhar singular do sujeito, que por sua vez também diz respeito ao contexto urbano como um todo.

De todas as linguagens da arte, a fotografia se destaca por constituir no interior de sua própria filosofia um paralelo com a cidade. A arquitetura só existe no plano espacial quando sai do plano gráfico do projeto, e a fotografia por sua vez, só acontece porque existe uma projeção de luz sobre um campo de sombra. Portanto a relação entre fotografia e arquitetura não está na planificação do espaço em imagem, mas está no plano espacial - o espaço da arquitetura, que corresponde ao espaço da caixa preta.

A fotografia evoca junto ao espectador associações de imagens sobre o momento que precedeu e o que segue a tomada. O fragmento fotográfico prolonga, através da ação da imaginação[1], o acontecimento anterior e posterior de uma determinada ação. Esta particularidade faz da fotografia uma arte do tempo e do espaço, assim como a arquitetura. Ela é uma expressão onde predomina uma dimensão espacial, que apresenta uma instanteneidade de uma dinâmica da cidade artificialmente interrompida. Este poder de interromper o tempo e realizar ao mesmo tempo uma relação com o passado e com o futuro através do olhar e da imaginação do observador, é que implica na possibilidade da linguagem da fotografia ser um processo de reflexão sobre o meio e sobre a arquitetura.

Esta pesquisa apoia-se, portanto, em minha própria experiência como fotógrafa, assim como na experiência de outros fotógrafos ou artistas sobre a cidade. Tento demonstrar que a "fotografia de arquitetura" ou a "fotografia urbana", inserida na linguagem das artes visuais, pode vir a ser um instrumento de reflexão sobre a arquitetura e os fenômenos urbanos, no qual incluo aqui a questão relacionada aos deslocamentos no plano físico da cidade.

O tema central deste trabalho é a relação do sujeito com o espaço urbano através do ato fotográfico e do ato de caminhar. O deslocamento e o movimento do fotógrafo são essenciais para a compreensão do espaço. Portanto, minha hipótese de trabalho consiste nos seguintes questionamentos: Quais são as relações que se estabelecem entre cotidiano real urbano e a fotografia? O ato de percorrer,

[1] Segundo Gaston Bachelard imaginação é "a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção , é sobretudo a faculdade de nos libertar das imagens primeiras, de mudar as imagens ... Se uma imagem presente não faz pensar em uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação." BACHELARD, *O ar e os sonhos*, 1990, p.1. Neste sentido a fotografia como linguagem das artes visuais se difere daquela fotografia que tem a mera intenção de representar a arquitetura presentes nas revistas de arquitetura. Pois estas não nos permitem ir além daquilo que está na imagem planificada em busca de um significado, de um pensamento, de uma reflexão.

escolhendo percursos e direções do olhar, poderia ser comparado com o ato de fotografar, escolhendo enquadramentos? Poderiam estas ações ser consideradas como "arte do possível", pelo sentido do inacabável, e pelo fato de apontar ao número infinito de possibilidades? Seria a perda da atenção devido à velocidade dos deslocamentos a responsável pela criação de um movimento de resgate, que acaba acontecendo através do ato de fotografar, buscando uma restituição do objeto visível? Seria a fotografia, então um processo útil de reflexão sobre a cidade?

O objetivo principal, a partir destes questionamentos, é realizar uma reflexão sobre a percepção do fenômeno urbano, e da arquitetura que a constitui, assim como as discussões que envolvem suas ambigüidades, que podem perfeitamente ser relacionadas com a dialética da estrutura dupla do processo fotográfico: ausência/presença, luz/sombra, consciente/inconsciente, proximidade/distância. Pretendo, também apresentar a ampla relação existente entre fotografia e arquitetura, no sentido da articulação entre obtenção da imagem fixa, e o trabalho interminável de interpretação desta mesma imagem. As relações entre imagem e espaço físico possuem como característica esta possibilidade infinita de articulação entre tempo e espaço, congelados na captação da imagem da cidade, assim como as infinitas formas que se pode acomodar e reinterpretar estas imagens no sentido da realização de uma obra pessoal.

Este trabalho pretende então refletir sobre a condição urbana contemporânea, procurando determinar certos períodos de ruptura, através de alguns referenciais pertencentes à história da arte, com um enfoque maior nos movimentos artísticos do início do século XX, como futurismo e surrealismo. Em resumo, o objetivo aqui é o de investigar estas inter-relações a partir do olhar do artista sobre a cidade, ou seja: investigar as relações entre sujeito e cidade, tomando como referência os elementos que a compõe, e o ato fotográfico, com todas as suas conseqüências relacionadas com o movimento, a atenção, a simultaneidade, a fragmentação e a coleção.

Para identificar e trabalhar os elementos operacionais relevantes nesta pesquisa, tais como o de movimento, de atenção, de simultaneidade, da fragmentação e da coleção, confrontando-os com o meio urbano e com as idéias presentes no futurismo, no surrealismo e na atualidade, pretendo aproximar ao método Kulligan citado por François Soulages[2]: trabalhar um conceito é fazê-lo variar em sua extensão e

[2] SOULAGES, *Esthétique de la photographie: la perte et la reste,* 1998.

compreensão, generalizando-o pela incorporação de exemplos para explorá-lo fora de seu contexto original (futurismo e surrealismo), tomá-lo por modelos ou procurar um modelo prático para este mesmo conceito. Em resumo, conferir a estes conceitos formas de percepção de uma realidade inerente a eles, baseado na inter-relação entre artes visuais e arquitetura.

Como já foi dito anteriormente, o ponto de partida, assim como todo o processo de desenvolvimento desta pesquisa, se dá através da leitura de inter-relações entre artes visuais e arquitetura, baseada em um pensamento científico no sentido da fenomenologia da imagem de acordo com o pensamento de Gaston Bachelard. Segundo Bachelard, o filósofo deve abandonar uma linha do racionalismo ativo e crescente para estudar os problemas propostos pela imaginação poética. Na filosofia da poesia não existe uma base geral e coordenada. Para isto é preciso realizar uma reflexão com uma metodologia fora do padrão científico, pois a imagem poética é variacional. Para captar uma realidade específica, seria necessário "associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência: a imagem poética. Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto é irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões ... nessa união, pela imagem, de uma subjetividade pura mas efêmera com uma realidade que não chega necessariamente à sua completa constituição, o fenomenólogo encontra um campo de inumeráveis experiências."[3]

A confrontação com o meio, abordada sob o ponto de vista da fenomenologia, através dos percursos e do ato fotográfico, será essencial neste trabalho. Esta confrontação vai alimentar toda a reflexão aqui contida. A pesquisa, portanto, se situa em uma prática plástica pessoal como método de articulação entre arquitetura e artes visuais, que será justaposta e comparada com o campo teórico da arquitetura e das artes visuais. Trata-se, então de uma pesquisa interdisciplinar que possui uma característica do campo de pesquisa das artes visuais, ou seja, o pesquisador entra no campo da pesquisa subjetivamente e faz parte deste campo, ao contrário do método de pesquisa das ciências "exatas" onde o pesquisador retira-se do campo de pesquisa para realizar sua análise.

A conexão entre o fotográfico e o espaço urbano se desenvolverá em três momentos caracterizados por um igual número de experiências realizados por mim, as

[3] BACHELARD, *A poética do espaço*, 1993, p.4.

quais tratam de uma mesma questão central: os aspectos da cidade contemporânea à partir da relação entre sujeito e espaço, tendo como referência os deslocamentos urbanos apresentados na fotografia.

Estas experiências desenvolvidas a partir dos percursos urbanos, apresentam referenciais específicos. A primeira relaciona o deslocamento do sujeito em um espaço salientando questões referentes à simultaneidade, à velocidade e à multiplicidade, tendo o movimento futurista como referencial teórico nesta etapa. O primeiro percurso foi realizado na avenida Borges Medeiros de entre as ruas Jerônimo Coelho e Fernando Machado. Esta parte da avenida tem uma conformação espacial particular, onde se concentram diversos planos de deslocamentos em níveis e direções variadas, devido à presença do viaduto Otávio Rocha. As fotografias foram tomadas ao longo dos deslocamentos, ora pelo nível da avenida Borges de Medeiros, ora pelas passarelas do viaduto.

O ato fotográfico funciona pautado na mobilidade do olhar, ou seja, na apresentação dos pontos de vista variáveis de acordo com a flexibilidade de direcionamento da câmara. Seguindo todas as opções possíveis de deslocamento para cruzar a rua Duque de Caxias, o golpe do obturador acompanha os passos, como se fosse uma apropriação do território. Este percurso resultou imagens trabalhadas em forma de pranchas de contato. Este tipo de apresentação está diretamente relacionada com a mobilidade do olhar, característica própria da fotografia, e com o espaço dinâmico, idealizado pelos futuristas, entre outros aspectos.

As pranchas de contato tem por objetivo demonstrar o processo de deslocamento num espaço caracterizado pelo dinamismo e simultaneidade através do ponto de vista do fotógrafo. A prancha de contatos foi escolhida como forma de apresentação porque ela pode representar ou a escolha de uma determinada foto, ou de todas as fotos à copiar. É aí nesta fase que o fotógrafo realiza a seleção, e onde qualquer outra pessoa também pode realizar uma outra escolha, como se fosse um outro percurso. A fotografia, como os percursos, constitui-se em um exercício dos possíveis, das possibilidades e das múltiplas escolhas.

Na segunda experiência, a simultaneidade acontece através do pensamento analógico permeado pela fragmentação das imagens, tendo como referência o movimento surrealista. Portanto, no segundo percurso, o ato fotográfico se baseou em registrar a imagem da cidade ao longo de um deslocamento realizado em uma área

de maior abrangência, cruzando vários bairros de uma cidade. Qualquer objeto poderia servir de elemento que viria a recompor, ao *hasard*, o percurso através de fragmentos. Este segundo exercício foi realizado em Paris, onde a condição de "olhar do estrangeiro" contribuiu para que o estranho e inusitado pudessem contribuir para uma visão mais subjetiva da realidade.

As imagens foram apresentadas em seqüência fotográfica de acordo com a própria seqüência do percurso realizado no espaço físico, compreendendo imagens de distintos elementos com proximidades e ângulos variados. Diferentemente do primeiro percurso, onde apresentam-se imagens dentro de um campo perspectivo mais amplo, típico da paisagem urbana, este segundo percurso baseia-se mais em detalhes arquitetônicos tomados ao acaso, apenas impulsionados por um desejo de fotografar e não de fotografar simplesmente a totalidade da cidade. No primeiro percurso existia uma intenção de apreender ao máximo o espaço percorrido. No segundo percurso, o acaso permeia o ato fotográfico.

A escolha da área para realização do segundo percurso aconteceu determinado pelo fato de ser a mesma área dos locais, cafés e ateliers, que também foi escolhida pelos surrealistas para os seus deslocamentos. Para ir de um lugar ao outro, qualquer caminho por eles poderia ser seguido, sem um percurso predefinido, onde o elemento *hasard* era sempre regente. Com este mesmo intuito também foi desenvolvido meu próprio percurso, que é aqui apresentado.

A seqüência fotográfica realizada, que apresenta as imagens de forma linear e contínua, encontra-se de acordo com a própria condução do sujeito ao longo do percurso, que também é contínuo. O conteúdo das imagens acaba aparecendo fragmentado, e o pensamento analógico surgirá como forma de tecer as ligações entre cada fotograma, construindo um outro percurso imaginário.

E, finalmente, a terceira experiência se concentra especificamente no olhar, na atenção e no processo fotográfico relacionados com o fenômeno urbano. O terceiro e último percurso foi realizado na avenida Borges de Medeiros entre a rua José Montaury e Demétrio Ribeiro, passando pela parte inferior do viaduto Otávio Rocha. Neste percurso a tomada das imagens tinha um objetivo bastante definido desde o início: registar o desenho das sombras projetadas sobre as fachadas. A direção do olhar através da câmara fotográfica se deu sempre em perpendicular às fachadas dos edifícios, buscando uma totalidade de todos os elementos ao longo do percurso.

Neste exercício a fotografia não representa um fim em si mesma. Ela tem duas funções: uma é constituir um instrumento intermediário, fazendo parte do processo de representação do percurso que resultou na execução de um desenho panorâmico; a outra é estabelecer um paralelo entre o processo fotográfico, desde o ato de fotográfico, passando pela formação das imagens dentro da câmara e a cópia das imagens, com a arquitetura e com atenção do sujeito.

O resultado de cada percurso foi o ponto de partida para desenvolver os principais aspectos que se pretende analisar e ampliar nesta pesquisa, como deslocamento, velocidade, atenção, simultaneidade, coleção e fragmentação. Estes aspectos serão relacionados com o tema central que é a relação do sujeito com a arquitetura, a partir dos deslocamentos e do ato fotográfico, realizando ainda um paralelo com os conceitos estabelecidos pelo surrealismo e futurismo.

A fotografia ingressa neste trabalho como ferramenta comum de captação das imagens em todos os percursos, o que contribui não somente através da forma de um instrumento mecânico capaz de gerar imagens, mas como uma maneira de pensar sobre a própria origem do processo fotográfico negativo-positivo, suas alternâncias (presença/ausência, mobilidade/imobilidade, luz/sombra) e suas relações com a cidade.

Todos os conteúdos, seja o referencial teórico ou a representação dos percursos, como o processo de relação entre fotografia e arquitetura, serão apresentados e desenvolvidos em quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta de forma genérica o problema a ser estudado, introduzindo e justificando os temas abordados nos capítulos seguintes. Serão apresentadas as principais relações entre fotografia e arquitetura, assim como o conceito de arquitetura que justifica a escolha do tema.

O capítulo II tratará das questões referentes ao primeiro percurso, realizado em Porto Alegre. Este percurso foi relacionado diretamente com o movimento futurista, pois aborda a velocidade sob a ótica deste movimento relacionando-o com os seus precedentes históricos. Este fator já anunciava um olhar influenciado pela máquina, assim como acabou acontecendo em outros movimentos posteriores. Os conceitos da Internacional Situacionista e as idéias de pensadores como Paul Virilio e Nelson Brissac Peixoto a respeito das transformações das relações entre o sujeito e o meio na contemporaneidade, que estão diretamente relacionadas com o imaginário futurista presente nos manifestos do movimento, também serão aqui abordados. A fotografia,

neste capítulo, segue operacionalmente o processo de captação das imagens neste contexto dinâmico lançado pelos futuristas. Isto será realizado através de um processo de identificação com a avenida Borges de Medeiros e o viaduto Otávio Rocha.

O terceiro capítulo baseia-se na análise da cidade a partir de seus fragmentos, utilizando o *hasard* e o automatismo (fotografia) como elementos desencadeadores de um processo de entendimento do espaço urbano a partir da *flânerie*. A filosofia deste capítulo baseia-se no movimento surrealista e no conseqüente percurso realizado em Paris. As imagens resultantes aí representam a espaço da cidade à partir de fragmentos desenvolvidos de forma prática na seqüência fotográfica.

O último capítulo trata do ato fotográfico e seu confronto com a linguagem do desenho. O acúmulo de imagens fotográficas ao lado do desenho das sombras serão dois temas utilizados comparativamente para refletir sobre os fatores deslocamento e atenção. A reflexão é seguida de uma experiência que passou por dois processos análogos e inversos: o registro da sombra através do processo fotográfico e o registro gráfico da sombra através do desenho. Este trabalho também será relacionado com o processo de resgate das perdas visuais através dos temas coleção e cegueira.

Finalmente, a conclusão aponta para a interação dos três percursos unindo os pontos específicos e comuns de cada um. As características específicas de cada percurso estão indiretamente relacionadas com os outros percursos e contribuem de forma genérica para uma compreensão da cidade a partir do ato fotográfico. O mesmo tipo de leitura analógica que foi feito em cada percurso será necessário para realizar a leitura da própria cidade, assim como as ligações entre os percursos. O ato fotográfico como tal, representa enfim a concretização da importância física do olhar de cada sujeito sobre a arquitetura e sobre a cidade.

Capítulo I

A FOTOGRAFIA: ASSIMILAÇÃO DAS TRANSFORMAÇÕES URBANAS

O olhar do habitante, aquele que circula apressado pelas ruas, muitas vezes deixa passar desapercebido valores importantes da paisagem urbana. A necessidade de desenvolver atividades com uma "velocidade" cada vez maior, faz com que deixemos de perceber as coisas que tem valor fundamental, e, por conseqüência, provoca uma perda na relação que se estabelece com o meio em que se vive. Em tom de parábola, Norton Juster se refere, em um conto, à este fenômeno:

"- Há muitos anos, neste mesmo lugar, havia uma linda cidade, cheia de casas bonitas e lugares atraentes... As ruas eram cheias de coisas maravilhosas para se olhar e as pessoas sempre paravam para olhar para elas.

- Elas não tinham nenhum lugar para ir?, pergunta Milo.

- Claro que sim, mas, como você sabe, a razão mais importante de se ir de um lugar para outro é ver aquilo que há entre os dois lugares...

> - Aí, um dia, alguém descobriu que, se você não olhasse para nada e tomasse atalhos, você chegaria mais depressa. As pessoas tornaram-se obcecadas para chegar lá, correndo, depressa, olhando para o chão. E, porque ninguém mais olhava para as coisas à sua volta, tudo foi ficando cada vez mais feio e mais sujo e, como tudo foi ficando sujo e feio, as pessoas andavam cada vez mais depressa, e então uma coisa muito estranha começou a acontecer. A cidade começou a desaparecer. Dia a dia, as construções iam sumindo e as ruas desaparecendo. E as pessoas continuavam vivendo ali como sempre, nas casas, em prédios e nas ruas, que já não estavam mais ali, porque ninguém notava nada."[4]

Assim como acontece na ficção, também as pessoas que habitam a cidade estão perdendo o contato com a cidade na qual habitam. Na verdade, a cidade não deixa de existir, ela continua ali, mas a maneira pela qual as pessoas passam a se relacionar com ela é que vem sendo alterada. O próprio olhar é alterado. James Hillman[5] diz que a qualidade de vida depende do direcionamento da atenção para

[4] Conto citado em: HILLMAN, *Cidade e Alma*, 1993, p.56.
[5] HILLMAN, op. cit.

algo que restaure a qualidade das imagens que percebemos ou não no meio urbano. A capacidade de formar uma noção verdadeira das coisas, ou da cidade, depende de uma observação mais atenta e uma resposta estética. Segundo ele isto está diretamente relacionado com um ato básico que foi esquecido: o caminhar, que foi trocado pela locomoção mecanizada. Ele define o ponto de vista de que este ato de caminhar deva ser retomado para uma melhor relação entre o habitante e a cidade.

MODERNIDADE URBANA: A TRANSFORMAÇÃO DO OLHAR

A mudança na relação entre habitante e cidade está diretamente relacionada com as transformações que caracterizaram a modernidade urbana. A utilização no quotidiano das mais importantes invenções surgidas a partir do século XIX, como o telefone, o automóvel, o avião, o cinema, representou uma profunda modificação no comportamento humano e, por conseqüência, um fator de transformação importante neste processo ao qual eu pretendo me referir, e que poderia ser classificado como o de uma "economia geral" da imagem do meio. Ao considerarmos a evolução do fator velocidade de deslocamentos do sujeito em seu meio confrontado com a questão do olhar dirigido ao espaço urbano, situamos nesta relação a percepção visual e sensorial sobre a cidade como um dos aspectos que foram profundamente influenciados pela modernidade.

O desenvolvimento industrial foi um dos principais fatores responsáveis pelo fenômeno de centralização e modificação na distribuição das atividades humanas. Trata-se do início da urbanização organizada, o que viria a alterar não só a economia no sentido clássico e amplo, tanto no que diz respeito à produção e à distribuição de renda, mas também e principalmente à economia específica das imagens. O homem da cidade passou a ser um homem submerso em uma onda de imagens, em uma nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna e que será identificada como uma peculiaridade deste novo tempo.

Muitas das questões atuais sobre as relações entre sujeito e espaço urbano, que consideram a percepção à partir da influência da máquina, da simultaneidade e da

---

7

multiplicidade de imagens, relacionadas com o processo artístico, já estavam sendo anunciadas por pensadores desde o século XIX como características da vida moderna.

Baudelaire foi um desses primeiros pensadores que demonstrou, através de uma percepção instintiva, essas alterações que passaram a caracterizar a vida moderna. Numa crítica ao Salão de 1845 o poeta dizia: "ninguém está prestando atenção ao vento que há de soprar amanhã, e todavia o heroísmo da vida moderna nos rodeia e nos pressiona ... O verdadeiro pintor é aquele que saberá captar o lado épico da vida atual, fazer-nos ver e compreender como somos grandes com nossas gravatas e nossas botas lustrosas"[6]. Em relação à pintura, Baudelaire complementava: "todos pintam cada vez melhor, algo que nos assusta, pois nos parece desolador – no entanto em termos de invenção, de idéias, de temperamento, não há mais do que antes". Isto porque o sistema de representação que a pintura buscava até então era o que a emergente fotografia já podia proporcionar: uma representação clássica mais próxima da realidade visível.

Neste período, as manifestações em artes visuais ainda não haviam refletido as mudanças que implicassem na transformação do contexto urbano em que os artistas estavam vivendo. Alguns anos após as declarações de Baudelaire, surgiria o primeiro movimento que iria romper com o sistema que vinha sendo desenvolvido desde o renascimento. Trata-se do movimento impressionista, que coincidia com o período das grandes mudanças na cidade de Paris, quando a cidade medieval se transformava em uma nova cidade, moderna, com grandes bulevares, parques, pontes, mercados e novos sistemas de canalização de água e esgoto subterrâneos. Conforme Paulo Menezes[7], que realiza uma análise das imagens produzidas nas artes visuais em relação à concepção visual da sociedade, essas transformações fizeram com que a visão clássica do eterno e do duradouro fosse substituída por uma busca do transitório.

Estas idéias de modernidade relacionadas com a máquina e com teorias a respeito da visão logo se transformaram em proposições durante as vanguardas artísticas modernas no início do século XX, como, por exemplo, o cubismo e futurismo e o surrealismo. Os dois primeiros movimentos exploraram a multiplicidade de pontos

[6] FRIEDRICH, *Olympia*, 1993 ,p.31. Friedrich, a partir da pintura que foi o marco do impressionismo – Olympia de Édouard Manet apresentada no Salão de 1865 em Paris – narra todo o contexto artístico, social, político e urbano de Paris na segunda metade do século XIX, caracterizando o cenário que deu origem ao modernismo. Ver também: BAUDELAIRE, O pintor da vida moderna, In: *A modernidade de Baudelaire*, 1988.

[7] MENEZES, *A trama das imagens: manifestos e pinturas do começo do século XX*, 1997.

de vista ressaltando a idéia de velocidade e deslocamento do observador. O terceiro explorou os pontos de vista incomuns, insólitos, utilizando para isto também a máquina - aparelho fotográfico.

O futurismo em particular representou o primeiro movimento a exaltar a máquina. A velocidade e a agitação da vida moderna nas cidades eram elementos indispensáveis para o conteúdo de seus manifestos e projetos, desenvolvendo um olhar particular à partir do contexto urbano (fig. 1). O cubismo incorporou, num mesmo plano, a multiplicidade de pontos de vista de um objeto, desenvolvendo uma pesquisa analítica do objeto à partir do ponto de vista do observador móvel, relacionando os elementos de estrutura do objeto e estrutura do espaço. O surrealismo, de acordo com Alain Fleig[8], também abandona a perspectiva clássica para explorar as novas possibilidades visuais, porém estas se constituíram em uma estrutura onde o insólito ou o contraditório estão presentes em um mesmo contexto (fig. 2).

Figura 1: Umberto Boccioni, *Visões simultâneas*, 1911.

Segundo Giulio Carlo Argan[9], a arte nas primeiras décadas do século XX, constituiu-se em uma atividade com o objetivo de se opor à alienação provocada pela sociedade industrial. Ele posicionava como interesse central de sua tese a relação do sujeito com o contexto real da sociedade moderna - a cidade funcional. O surrealismo, por sua vez, mantém este mesmo interesse central, mas teve uma postura mais individualista ao interpretar o cotidiano urbano, ao buscar aquilo que passava a ser desvalorizado pela sociedade moderna. O movimento procurava mostrar seu ponto de vista à partir da atividade do inconsciente, do acaso e do fragmento, chegando ao caráter contraditório da cidade. No entanto, segundo Argan, tanto o futurismo como o cubismo e o surrealismo, apresentam ideologias compatíveis quanto à relação sujeito com o contexto urbano. O primeiro apresenta uma solução diretamente relaciona com o espaço, enquanto que o outro trata desta relação de forma indireta.

[9] ARGAN. *Arte moderna*, 1992.

Figura 2: Georges Hugnet, *Le vertige d'oú naquirent les voutes...*, 1936.

Hoje a incorporação da velocidade ao cotidiano e tudo o que acabou surgindo como conseqüência desta relação, como a fragmentação e a multiplicidade de imagens, características da modernidade, podem ser abordados sob um ponto de vista diferente do futurismo, que tanto exaltou a máquina. A condição de ser moderno, desde o século XIX, significava incorporar o progresso e, intrinsecamente, a velocidade. Como conseqüência disto, surgiram uma série de fatores negativos atribuídos à este atrelamento utópico.

Marshall Berman nos diz o seguinte: "ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém é uma unidade paradoxal, uma unidade da desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia."[10]

Se o processo de modernização alterou o lugar onde as pessoas vivem, no que diz respeito às artes visuais este reflexo de mudança não estaria refletido apenas na questão temática, que se volta para a paisagem urbana, mas em todo o processo de percepção desta paisagem, incluindo o processo de elaboração das imagens. O que iria caracterizar a arte na virada do século XX seria a transformação do olhar e a forma com que este olhar passa a ser representado. O impressionismo, no século XIX, foi somente o marco inicial desta mudança. A partir do século XX, seria através das vanguardas artísticas, tanto na fotografia como no cinema, que estas novas imagens passariam a tomar forma.

ARQUITETURA E FOTOGRAFIA

O estudo sobre a cidade requer a contribuição de outras áreas do conhecimento como psicologia, geografia e história. No seio desta interdisciplinaridade devemos acrescentar a arte, e principalmente a fotografia, como uma linguagem de expressão capaz de revelar os aspectos da cidade que passam desapercebidos por

[10] BERMAN. *Tudo que é sólido desmancha no ar*, 1986, p.15.

muitas pessoas, e que, entretanto, apresentam um caráter subjetivo indispensável para o estudo da cidade na sua totalidade.

Bem como aponta Josep Maria Montaner, não se pode compreender arquitetura e urbanismo modernos sem que se estabeleça as suas relações com a arte. Ele nos diz o seguinte: "a essência das cidades não reside apenas nos fatores funcionais, produtivos ou tecnocráticos. As cidades são feitas de diversos materiais, entre eles a representação, os símbolos, a memória, os desejos e os sonhos. É a superposição contínua de diversos níveis (ou áreas) o que estrutura toda a cidade, reino da diversidade e da pluralidade, fenômeno que não se pode interpretar de maneira única"[11].

Montaner aponta não somente textos de arquitetos, mas também de antropólogos, literatos, entre outros intelectuais, como matéria crítica que nos permite fazer uma interpretação das cidades. Portanto, tanto na produção fotográfica, assim como na produção das artes visuais em geral, também pode estar inclusa a crítica sobre a cidade. Esta análise, baseada no olhar do fotógrafo ou do artista, estabelece relações entre o sujeito e a arquitetura, entre fotografia e cidade.

A arquitetura neste contexto tem um significado amplo que envolve o espaço arquitetônico, desde o detalhe da edificação, até o espaço mais amplo da cidade. Arquitetura representa a cidade como um todo, incluindo as atividades do sujeito e a sua percepção diante de tudo que compõe a cidade. Desta forma, o conceito de arquitetura está diretamente relacionado com a vivência do espaço urbano. De acordo com Angel Lo Celso[12], a vivência espacial não significa apenas o espaço compreendido entre as dimensões de um recinto, mas em uma realidade vivida pelo homem, que envolve uma atividade dinâmica, pois a função espacial da arquitetura é material-psicológica. Arquitetura é mais que espaço construído com materiais concretos como tijolo, cimento e aço, com determinada forma e função. Arquitetura também é a percepção que se tem dela. Para mim, falar de arquitetura é falar da forma como ela é vista, pois a arquitetura somente existe através da percepção do espaço. Neste sentido, a fotografia torna-se o ponto de partida para o desenvolvimento da pesquisa não somente pela análise formal da arquitetura presente nas imagens, mas principalmente pela relação entre arquitetura, imagem e processo

[11] MONTANER, *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, 1997, p.169.
[12] LO CELSO, *Filosofia de la arquitectura*, 1952.

fotográfico. Isto inclui a linguagem da fotografia e suas particularidades, como os aspectos próprios da técnica fotográfica, sua articulação e todas as características próprias do fotográfico.

Portanto esta pesquisa se baseará em um discurso estético do espaço da cidade, e não em um discurso do espaço em si mesmo, o que significaria apenas um discurso sobre o arranjo espacial. O discurso estético, de acordo com Teixeira Coelho[13], pode ser considerado como um arranjo espacial sob uma forma artística. No meu trabalho, o arranjo espacial é realizado por um olhar específico, aquele desenvolvido através do ato fotográfico. O discurso estético da arquitetura nesta pesquisa está diretamente relacionado com o fazer artístico, mais especificamente com o ato fotográfico em todas as suas conseqüências.

A história da fotografia está diretamente relacionada com a cidade e o patrimônio histórico. Não foi somente a representação plástica que passou a ter alguma relação com a fotografia depois de 1839, data do anúncio da descoberta do "espelho com memória", mas também a arquitetura. Antes desta data já havia uma visão fotográfica influenciada pelo tipo de imagem captada pela câmara obscura[14]. A câmara escura, assim como outros aparelhos ópticos, foram utilizados por Brunelleschi, Alberti e Leonardo Da Vinci para representar o espaço através da perspectiva, cujas leis puderam ser definidas a partir de então. Conforme observou Fernando Fuão, além de permitir projetar aquilo que o olho medieval não podia ver construindo uma visão moderna, a câmara escura constituiu a própria construção arquitetônica. O espaço da caixa preta é equivalente ao espaço da arquitetura.[15]

Nos primeiros anos da fotografia necessitava-se de um tempo longo de exposição, correspondente até alguns minutos para a fixação da imagem. Por este motivo a arquitetura, pelo seu caráter imóvel, era um dos temas comuns dos fotógrafos. Paradoxalmente as primeiras imagens urbanas mostravam a cidade sem o elemento que representaria um ícone do modernismo: o homem nas ruas.

No final do século XIX, a fotografia libertou a pintura da imitação da realidade, apesar dela também representar uma tentativa de imitação da linguagem da pintura. A fotografia dos primeiros tempos impressionava as pessoas pela "rapidez" com que

[13] COELHO NETTO, *A construção do sentido na arquitetura*, 1984.
[14] Ver sobre a história da fotografia: NEWHALL, *Historia de la fotografía*, 1983.
[15] FUÂO, *Arquitectura como collage*, 1992.

uma vista poderia ser reproduzida, comparada com o tempo lento de elaboração de uma pintura. A fotografia passou a ser considerada uma visão mecânica. Entretanto, a estética da imagem fotográfica no século XIX, ainda estava ligada à formas clássicas de representação do espaço. Logo depois, a fotografia ampliaria o sentido do olhar, funcionando como uma prótese do olho humano em busca de uma representação à partir de detalhes, os quais que muitas vezes escapavam à visão.

Com as vanguardas artísticas, a imagem fotográfica passaria a ser considerada como um índice da realidade rompendo definitivamente com o sistema clássico de representação. A fotografia como índice da realidade foi estudado mais especificamente por Rosalind Krauss, baseado no sentido que por Charles Pierce deu para índice. Segundo ela, "a fotografia faz parte de um signo que relacionada com o seu referente (a cidade) as relações que implicam uma associação física, a fotografia faz parte do mesmo sistema que as impressões, sintomas, traços, indícios"[16]. Assim, a cidade, através da fotografia, é apresentada por partes e não na sua totalidade.

A mobilidade e a velocidade passaram a ser incorporados à imagem fotográfica através de signos próprios. O espaço efêmero pode ser recortado e paralisado pelo aparelho fotográfico representando um olhar em movimento. Desta forma, a cidade captada pela fotografia passou a ser apresentada de forma fragmentada. Este acúmulo de fragmentos, com todas as suas características específicas, será analisado ao longo deste trabalho, como o de um processo de deslocamento do sujeito que se apoia no ato fotográfico para concretizar um processo de análise e apreensão da realidade que o cerca.

A fotografia não se reduz a um simples problema técnico ou matemático, ela faz-nos ingressar em uma filosofia particular do espaço e da relação entre o sujeito e o mundo. A fotografia nunca é neutra: ela revela um ponto de vista particular do mundo. Sobre este tema, Philippe Dubois diz o seguinte: "a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua, por exemplo, é assim, também, culturalmente codificada"[17].

[16] KRAUSS, *Le photographique*, 1990, p.13.
[17] DUBOIS, *O ato fotográfico,* 1993, p. 26.

Seguindo esta ótica da fotografia, ela propicia um meio de análise e de investigação, tal qual o detetive do romance policial, seguindo Walter Benjamin[18], que recolhe dados a partir de alguns vestígios, ou como o *flâneur* que na sua aparente ociosidade tem a função de detetive incógnito, captando imagens da cidade que ficam desapercebidas por muitas pessoas.

A fotografia nos anos vinte desenvolveu o papel de exploração de um novo espaço urbano e tecnológico. O fotógrafo achava-se completamente envolvido pelos sons e imagens da cidade. A imagem fotográfica passou então a explorar aquilo que o olho humano não podia perceber. Ela também se tornou uma forma de reconhecimento, de interpretação e expansão do espaço urbano, e não simplesmente uma tentativa de representação. A fotografia tornou-se o ponto de vista dos fotógrafos como uma representação de um contato direto com os elementos que compõem a cidade. A paisagem urbana fotografada não representa simplesmente um mero levantamento das suas fachadas, ou uma peça importante de documentação e preservação da arquitetura. Ela representa muito mais: é um meio de apresentação das relações indiretas e subjetivas, que é capaz de motivar um pensamento analítico sobre a cidade.

A cidade industrial, no início do século XX, e a incorporação da máquina no quotidiano urbano alteraram não somente a imagem da cidade, mas principalmente alteraram o olhar sobre ela. A fotografia foi um dos instrumentos que representou este novo olhar, que Moholy-Nagy[19] chamou de "nova visão". Esta estética da fotografia, aliada ao próprio processo fotográfico, contribuiu para as mudanças de relação entre o olhar e o espaço. O aparelho fotográfico passa a funcionar como uma extensão da visão. Um elemento que se aproxima e se distancia do objeto de estudo: a cidade. De acordo com Joel Snyder[20], o trabalho dos fotógrafos da Bauhaus consistiu em um tipo de fotografia de arquitetura que mostrava uma habilidade do fotógrafo em ver formas e estruturas arquitetônicas que outros não podiam ver. Esta estética da fotografia interessou aos surrealistas, assim como influenciou a obra de outros artistas durante o período das vanguardas.

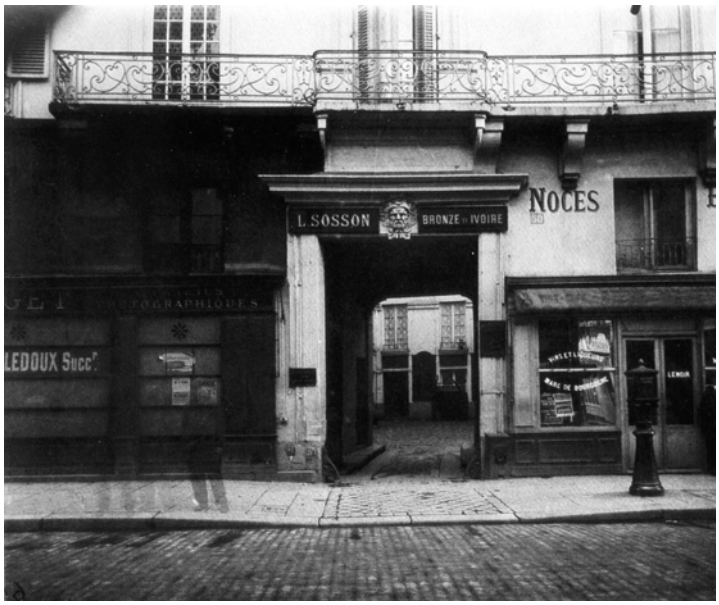
---

[18] BENJAMIN, Pequena história da fotografia, In: *Magia e técnica, arte e política*, 1994.

[19] MOHOLY-NAGY, *La nueva vision y resena de un artista, 1963.*

[20] SNYDER, Some thoughts on photography and architecture, In: *Archetype*, 1981.

Atget, Brassaï, ou Berenice Abbott, cada qual em sua época, percorreram incessantemente a cidade, transformando qualquer elemento urbano em tema fotográfico (fig. 3, 4 e 5). O desejo destes fotógrafos, em contato com a arquitetura, consistia naquele de se colocar mais próximo da obra fotográfica do que da obra arquitetônica. No entanto, nem um, nem outro deixam de expressar suas experiências com a cidade, suas trajetórias espaciais e formais. Berenice Abbott realizou em Nova York, assim como Atget em Paris, uma documentação da cidade, porém não para registrar aquilo que estava prestes a desaparecer, como foi o caso de Paris, mas de documentar a incessante superposição do novo. Como observa Susan Sontag, em ambas as obras, a fotografia representa um museu portátil, uma coleção, " um exercício de montagem surrealista da história"[21].



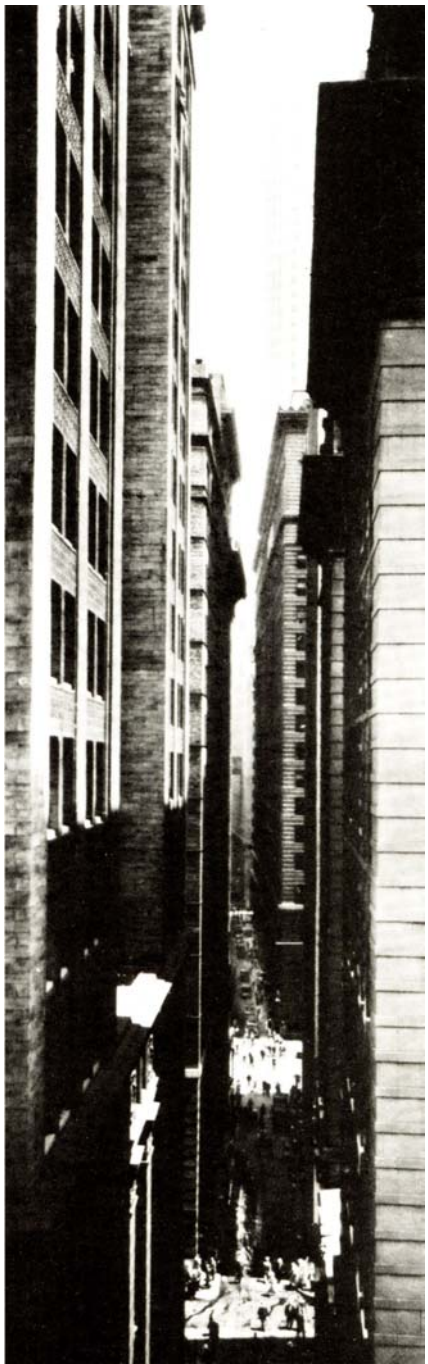


Figura 3: Eugène Atget, *Hotel, rue du Turrene,* Paris, 1913. (acima)
Figura 4: Brassaï, *Le Dôme, Montparnasse*, Paris, 1932. (abaixo)
Figura 5: Berenice Abbott, *Wall Street*, Nova York, 1933. (ao lado)

Os fotógrafos contemporâneos sempre retornam ao tema arquitetônico, não para representar a arquitetura ou a cidade, mas para isolar algum aspecto com um significado específico inerente àquela realidade que está diante dele. Assim, a fotografia é mais do que uma simples projeção da realidade. Segundo Alain Mons[22], a fotografia também é uma construção mental sobre uma realidade subjugada por um olhar. Se considerarmos a arquitetura como uma construção que está diretamente relacionada com a vivência e o olhar, neste sentido, podemos começar a estabelecer um paralelo entre arquitetura e fotografia.

Contradições visuais impostas pela cidade

A referência ao espaço adquiriu um caráter contraditório à partir da arte moderna, exatamente pelo seu caráter efêmero. Segundo Florence Meredieu, "ele aparece tanto como uma realização material tangível, ligado às noções de massa, volume, gravidade e peso, quanto ao contrário como uma realização imaterial e impalpável conferida aos seres e objetos a simples dimensão do plano, da superfície"[23]. Esta característica é decorrente da mobilidade e do dinamismo da vida que o século XX tratou de inaugurar, refletindo na arte das vanguardas como o cubismo e o futurismo. São conseqüências decorrentes da máquina, da velocidade do automóvel que colocam o observador num mundo novo, e sob um novo ponto de vista, uma visão perfeitamente explorada pela fotografia.

O fotógrafo busca mostrar ao espectador uma variedade de pontos de vista antes inexplorados. O caráter dinâmico, imaterial, fragmentário, cumulativo de idéias

[22] MONS*, L'ombre de la ville: essai sur la photographie contemporaine*, 1994.
[23] MÈREDIEU. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. 1994. p.324.

ou imagens, torna a cidade um espaço contraditório. Assim, o imaginário da cidade passa a ter uma analogia com as imagens fotográficas, no sentido de que ao paralisar o tempo, paralisam e registram uma imagem irreversível que já não existe mais. A linguagem das colagens com fragmentos de arquitetura também se aproxima desta forma de percepção da cidade moderna, composta pela justaposição de espaços e rítmicos descontínuos, apontando para o sentido do inacabável do trabalho do negativo fotográfico, sujeito à diferentes interpretações.

Imagem da cidade: enigma visual

Existe uma constante relação entre quotidiano urbano e experiência fotográfica, confundindo os limites entre imagem e realidade urbana, pois a cidade produz pontos cegos no espaço que desestabilizam a percepção visual convencional da imagem. Esta iconografia aproxima-se da imagem fragmentada, com pontos de vistas insólitos que caracterizam o imaginário contemporâneo.

O sujeito, ao se deslocar pela cidade, é constantemente submetido à imagens variadas, efêmeras e novas. A questão hoje, no entanto, é abordada sob um ponto de vista menos poético ou positivo quando se coloca a máquina entre o homem e o espaço físico. Os deslocamentos cada vez mais rápidos diante da arquitetura no espaço urbano estabelecem uma relação de ausência e presença, pois os elementos do espaço deixam de ser percebidos. Desta forma, a cidade passa a ser analisada como um enigma visual, não somente pelas contradições que nela estão presentes, mas também por ela se tornar um campo cego. A cidade pode se tornar um campo invisível devido à agitação do quotidiano, à velocidade dos deslocamentos, às imagens dos elementos urbanos que nos escapam ao olhar e à conseqüente fragmentação devido a impossibilidade da captação da realidade urbana na sua totalidade. A experiência urbana transforma-se na busca do desvendar de um enigma, originando uma atitude compulsiva na captação de imagens. Esta atitude resulta no desejo de criação de imagens e, sobretudo, de acúmulo de imagens.

O homem é bombardeado por tanta informação no espaço urbano que deixa de percebê-lo, passando para a imagem este papel de conexão entre sujeito e espaço. O acúmulo de imagens passa a representar neste trabalho um resgate de uma perda visual imposta pela vida contemporânea. A imagem fotográfica torna-se

um instrumento necessário para o processo de conhecimento da cidade quanto às relações entre sujeito e meio urbano, mesmo quando ela apenas faz parte do processo criativo como intermediária para gerar uma outra imagem.

O olhar do sujeito refletido na imagem da paisagem urbana pode assumir todas as contradições de uma realidade. A experiência visual passa então por uma relação entre olhar e fotografia, num processo onde as elucidações transitam pela câmara obscura ou pelos pontos cegos da cidade e da fotografia, como uma aderência do real, lembrando Roland Barthes[24]. Assim como o olhar, a fotografia não é capaz de apreender toda a totalidade da cidade, desta forma a fotografia assim como ponto de vista do sujeito, nos mostra uma "certa cidade". A sobreposição de imagens no real urbano transforma a transparência do espaço proposto pela modernidade em opacidade da mesma forma que a opacidade fotográfica. Por outro lado, conforme Alain Mons, "os fotógrafos revelam uma brecha do real urbano por onde se escorregam a dimensão oculta, os *patchwoork* do cotidiano, o desafio espacial, a espectralidade dos lugares, a forma dinâmica das metrópoles"[25]. Em outras palavras, a fotografia nos desafia e nos faz pensar sobre a cidade a partir de pólos opostos: da cegueira do sujeito à atenção do artista, do objeto único fragmentado ao acúmulo de imagens.

FUTURISMO E SURREALISMO

Christopher Phillips por sua vez afirma que "o entusiasmo suscitado pelas promessas de uma cultura urbana e tecnológica jamais foi tão grande quanto durante os anos 20. E jamais a cidade moderna foi mostrada sobre um dia mais fascinante e mais sedutor que pela fotografia e pelo cinema desta época"[26]. Porém, não somente a fotografia e o cinema, mas também outras linguagens artísticas, acabaram tendo uma forte influência nas relações que foram alteradas com o uso da tecnologia no cotidiano das pessoas. Este imaginário possui como característica comum o envolvimento em diversas linguagens, como pintura, escultura, teatro, literatura, cinema, fotografia, arquitetura. Uma particularidade do período, mesmo alheio a qualquer movimento específico, era a da busca de uma arte total, que englobava

[24] BARTHES, *A câmara clara*, 1980.
[25] MONS, Op. cit., p. 13.
[26] PHILLIPS, La photographie des années vingt: l'exploration d'un nouvel espace urbain, In: *La recherche photographique,* 1994, p. 32.

várias manifestações artísticas incluindo a condição do sujeito na sociedade onde vivia.

O movimento futurista representava perfeitamente este desejo de englobar todas as manifestações artísticas no contexto arquitetônico. Ele apresentou uma linguagem condizente com a sociedade industrial, refletindo as alterações do olhar sobre um novo cenário: a cidade[27]. Os futuristas, diante de uma cidade moderna, onde a velocidade dos deslocamentos é valorizada, apresentaram propostas em diversas linguagens. O projeto de uma arquitetura futurista deixava evidente que o novo cenário deveria ser aquele dos grandes arranha-céus, onde a cidade se desenvolveria verticalmente, sobrepondo vias que na prática possibilitam uma multiplicidade de pontos de vistas, assim como uma simultaneidade de acontecimentos num mesmo espaço. Estas características permaneceram atuais e passaram a ser tomadas como referências importantes para uma análise das relações atuais entre sujeito e espaço urbano. O olhar foi sendo alterado em relação à arquitetura neste contexto em função dos deslocamentos, que tornaram-se cada vez mais rápidos, mesmo sendo eles diretos, realizado nas ruas, ou indiretos, via aparelhos ópticos.

As relações indiretas realizadas à partir do processo de deslocamento, numa relação estreita entre sujeito e arquitetura no espaço urbano, também se dão de forma analógica, ou seja, aquilo que se realiza a partir do imaginário e da experiência de cada indivíduo. Baseando-se na teoria de André Breton do automatismo psíquico[28], estas relações podem ser manifestadas também através da fotografia como um mecanismo gerador de sobreposição de elementos aparentemente desconexos e contraditórios, que podem resultar em uma interpretação do espaço urbano. É baseado na idéia segundo a qual o mundo moderno é um conjunto de contradições que o movimento surrealista passa a ser um dos referencias para esta pesquisa.

A fotografia também amplia a realidade não somente do que é visto, como também através daquilo que não é visto. Lucia Santaella[29] diz que "tendo o enquadramento como um limite intransponível, o fotógrafo pode tirar partido desses limites a ponto de ser capaz – através de angulações, afastamentos, aproximações, iluminação, tempo de abertura do obturador, etc. – de alargar os limites do próprio

[27] FABRIS, *Futurismo: uma poética da modernidade*, 1987.

[28] BRETON, *Manifestos do surrealismo*, 1985.
[29] SANTAELLA, *Imagem*, 1998.

visível. Vem daí a luta inexaurível de todo o fotógrafo pelo encontro com um instante de visão essencial, o átimo exato em que algo pode se revelar de uma maneira não vista". Portanto, o automatismo psíquico, assim como a fotografia, são procedimentos de registro mecânico e revelam de forma automática aquilo que não é visto no momento e no lugar do ato fotográfico. A fotografia, em todos os sentidos, pode ser considerada também como um momento cego. Segundo Rosalind Krauss[30], é através da fotografia que é possível produzir as diferentes composições da fotomontagem e que Breton estabeleceu uma relação intelectual entre automatismo psíquico e o automatismo do aparelho fotográfico. Para André Breton a escritura automática é uma verdadeira fotografia do pensamento. Breton, assim como outros surrealistas, se utilizaram de vários métodos para revelar, ao *hasard,* aquilo que não temos controle consciente, um deles foi a escritura automática.

Associado ao automatismo de Breton, outra abordagem que pretende ser aqui desenvolvida é a do ponto de vista do *flâneur.* A fotografia urbana como uma arte do *flâneur* é uma prática de informação transmitida por acidente, casual. Assim ela é transmitida de forma indireta. O surrealismo foi o movimento que melhor representou este aspecto da *flânerie:* uma prática vivida pelo espectador com alguma carga poética, desenvolvendo o pensamento analógico para chegar à uma liberdade de expressão. Ao mesmo tempo, há um resgate e valorização daquilo que existe de mais banal no cotidiano. Também seria pelo caráter errante e fragmentário contido nesta prática de deslocamento pela cidade que constitui-se na *flânerie,* que o surrealismo se torna um dos modelos referenciais utilizados para estabelecer relações com a realidade atual. Os percursos surrealistas permitem uma ampla interpretação da cidade, onde o aleatório e o *hasard* passam a ser o fio condutor para a análise do percurso, que inclui um processo de sobreposição simultânea de elementos concretos e de elementos do imaginário, num jogo entre objetivo e subjetivo, irreversível e inacabável. Um constante fluxo do elemento inacabável no espaço irreversível que é a própria articulação que caracteriza a fotografia.[31]

---

[30] KRAUSS, op. cit.

[31] Segundo Soulages a especificidade da fotografia não pode apenas ser compreendida a partir da relação entre sujeito e objeto ou da ação fotográfica, mas também a partir do próprio material fotográfico. Para isto ele utiliza o conceito de fotograficidade para definir o que é uma foto. Fotograficidade é a articulação da irreversível obtenção do negativo e o inacabável trabalho do negativo. SOULAGES, *Esthétique de la photographie*, 1998.

A sua contribuição do futurismo está no caráter dinâmico da cidade relacionado com o olhar móvel do sujeito. O espaço futurista é concebido com todos os recursos da tecnologia, gerando um espaço condizente com a vida moderna onde a velocidade é incorporada para dar o caráter dinâmico ao meio urbano. Uma cidade com esta característica altera a percepção do sujeito. As imagens tornam-se simultâneas pela própria concepção espacial, diferentemente do que ocorreu no surrealismo, onde a simultaneidade se dá através do pensamento, por traz daquilo que não é tão evidente. Além da simultaneidade, a questão das variadas possibilidades de percurso também podem ser exploradas através da composição formal do espaço relacionado com o espaço futurista ou simplesmente através de um ato involuntário como o *hasard*, sob a ótica do surrealismo, ou ainda através de um fenômeno natural capaz de gerar imagens simultâneas captadas pela fotografia e pelas relações analógicas que se realiza no processo de entendimento de um determinado espaço através do olhar.

O objetivo em ter como referencial o futurismo e o surrealismo acontece exatamente pela forma diferenciada pela qual eles tratam os mesmos conceitos de simultaneidade, fragmentação, e deslocamento produzidos, registrados ou influenciados pela fotografia. Desta forma o estudo diz respeito às relações entre sujeito e espaço urbano, não limitando-o apenas à um processo de leitura da cidade, como os realizados por Kevin Lynch, Gordon Cullen ou Philippe Panerai[32], mas enriquecendo as possibilidades de leituras da cidade.

O deslocamento do sujeito em relação à arquitetura é fundamental para a compreensão o olhar do sujeito sobre a cidade através do ato fotográfico. A câmara fotográfica é um instrumento que possibilita este caráter de mobilidade do olhar. A fotografia não representa apenas uma imagem, ela é uma prática do sujeito que a utiliza. Neste trabalho, a fotografia torna-se uma prática de assimilação da arquitetura. Este processo passa a ser considerado a partir desta prática fotográfica conjugada com o ato de caminhar.

[32] Kevin Lynch, Gordon Cullen, e Philippe Panerai, entre outros, desenvolveram estudos a partir da imagem da cidade, dos percursos, dos elementos que compõem a cidade, considerando o ponto de vista do observador para identificar e estruturar o espaço da cidade. Estes estudos, tem como objetivo estabelecer certas normas, ou parâmetros para isolar aspectos formais que possam regular formas de ver e perceber a cidade. No entanto, a complexidade da cidade exige, também, um estudo que contenha um caráter mais subjetivo e que se aproxime da forma como realmente nos relacionamos com a arquitetura no espaço urbano.

Capítulo II

O DESLOCAMENTO DO FOTÓGRAFO: O ESPAÇO FUTURISTA

O primeiro percurso, realizado na avenida Borges de Medeiros, em Porto Alegre, tem como ponto de partida a captação das imagens fotográficas seguindo o deslocamento do olhar ao caminhar, considerando as possibilidades que existem para cruzar a rua Duque de Caxias. A característica espacial deste trecho da avenida possui grandes afinidades formais com as existentes nas propostas futuristas contida nos manifestos de Boccioni e Sant'Elia sobre arquitetura, escultura e espaço.

O viaduto Otávio Rocha é sem dúvida o elemento de maior interesse, pois é através dele que o espaço adquire várias possibilidades de interpenetração e percurso gerando uma experiência simultânea em relação aos elementos que o compõe, como o cruzamento de duas ruas sobrepostas em níveis diferentes. Além disso, o contato visual com os arcos a partir de pontos de vista variados, a posição do sujeito em relação à arquitetura em alturas diferentes e os contrastes de luz e sombra, ressaltam o sentimento de um mergulho na avenida.

O ato fotográfico é um ato próprio do "sujeito que fotografa". A fotografia não é a prova condicional de que o espaço existe, antes ela funciona como reveladora de um signo do movimento, do deslocamento do fotógrafo, ou seja, da relação entre ele e o espaço através do olhar do "sujeito que fotografa" em movimento.

As imagens que resultaram deste primeiro percurso, apresentadas nas pranchas de contato, podem ser relacionadas com as possibilidades de deslocamento do sujeito nesta parte da avenida Borges de Medeiros. Nessas imagens fotográficas, assim como no próprio espaço urbano, existe uma justaposição de espaços e de imagens múltiplas e fragmentadas. O deslocamento do sujeito através do ato fotográfico e as relações entre fotografia e cidade é que propiciam um processo de absorção e conseqüente conhecimento do espaço.

Neste percurso, as possibilidades de caminhos a serem seguidos ocorrem através de uma mudança constante do espaço devido à sua construção espacial. Este espaço reúne vias de tráfego de automóveis e transeuntes em diversas direções e níveis dando um caráter dinâmico à este espaço. Devido a esta conformação espacial, a reflexão sobre este percurso em particular parte de um embasamento teórico a partir do movimento futurismo italiano.

O futurismo, que foi utilizado como referencial para este percurso, tem a sua importância centrada na ideologia com repercussões em todos os domínios do conhecimento. Assim também a cidade serve de campo de atuação destes mesmos domínios. O conceito espacial do futurismo, e suas propostas arquitetônicas para a cidade mantém-se ainda hoje bastante atuais, e apresentam uma identificação com o espaço percorrido neste primeiro percurso. O futurismo, assim como o surrealismo, é um movimento baseado na arte como pura percepção, onde a obra faz parte integrante da realidade. Assim, o período das vanguardas artísticas refletiu-se na arte não somente através da temática urbana, mas, principalmente, de um processo de percepção desta paisagem, incluindo o modo de elaboração das imagens.

A CONCEPÇÃO DO ESPAÇO FUTURISTA

O futurismo tornou-se um dos movimentos referenciais do período das vanguardas do início do século XX ao propor uma nova linguagem e uma nova poética da cidade condizente com a nova civilização industrial, compreendida tanto em suas estruturas sociológicas e econômicas quanto aos novos contributos perceptivos[33]. Inclui-se aqui a idéia de agitação da vida moderna e a velocidade da máquina. O futurismo, de acordo com Givanni Lista[34], eqüivale a um projeto de ordem antropológica ao repensar a posição do homem através de uma proposta de multiplicidade e simultaneidade, onde a velocidade e a síntese expressam o mundo de forma complexa e dinâmica. É a partir desta proposta que este primeiro percurso será analisado, incluindo a questão do olhar presente nas imagens fotográficas.

[33] FABRIS, *Futurismo: uma poética da modernidade,* 1987. As proposições Futuristas estavam diretamente relacionadas com uma nova proposta de percepção do mundo. Também será no início do século XX que irão surgir pesquisas como a filosofia da Gestalt, que formulou um conjunto de princípios científicos a partir da percepção sensorial o que provocará repercussões em diferentes áreas, não só nas artes visuais e na arquitetura.
[34] LISTA, *Le futurisme*, 2001.

O início do século XX foi marcado por novas concepções sobre espaço e percepção que se refletem na produção artística. A arte buscava uma interação cada vez maior com o espaço circundante, seja à nível perceptivo, seja no processo de interação entre observador-espaço. Na Itália, seriam os pintores futuristas que utilizariam como tema a cidade e o seu crescimento. Giacomo Balla foi um dos primeiros pintores italianos a mostrar-se sensível à temática urbana, registrando em desenhos e telas o crescimento dos novos bairros residenciais da capital italiana. Mas a questão do espaço arquitetônico não se tornou importante apenas por ser um tema presente na arte futurista, assim como em outros movimentos, mas principalmente porque passou a tratá-lo como o mais importante elemento de transformação da visão[35].

O futurismo, movimento que surgiu com o manifesto do italiano Fillipo Marinetti[36], lançado estrategicamente em Paris em 1909[37], caracterizou-se como um movimento revolucionário ao instaurar uma nova sensibilidade e um novo enfoque do mundo, onde velocidade e tecnologia estariam presentes no quotidiano urbano, com a reconstrução futurista do universo e a conseqüente adequação da vida humana neste novo contexto.

As idéias do manifesto futurista também não apresentavam grandes novidades para os franceses, pois o período final do século XIX já se caracterizava pela mudança na percepção e na concepção do espaço devido às grandes transformações que começavam a estabelecer a idéia de moderno na cidade de Paris. As transformações urbanísticas realizadas por Haussmann também tiveram uma forte influência sobre a fotografia.

---

[35] Conforme Fernando Fuão, desde o Renascimento a arquitetura exerce um papel ordenador da imagem com o uso dos aparelhos ópticos transformando a relação entre sujeito e arquitetura. A arquitetura desde então passou a exercer algum domínio sobre as relações visuais entre sujeito e espaço. FUÃO, *Arquitetuctura como collage, 1992.*

[36] MARINETTI, *Fundação e manifesto futurista,* In: BERNARDINE, *O futurismo italiano*, 1980. O primeiro manifesto de Marinetti teve como influência entre outra obras, La nuova arma-La macchina, de Morasso que celebra o "homem da velocidade, a máquina como a obra mais admirável do gênio moderno, dotada de uma estética própria, expressão de energia, de força de solidez, de estabilidade". Ele confronta o movimento estático da escultura antiga e o dinamismo real do automóvel. FABRIS, op. cit., p.24-34

[37] Apesar de ter sido a cidade italiana, após um surto industrial na virada do século XIX para o XX que acabou refletindo no espaço urbano transformações que caracterizam a vida moderna, a nível intelectual nenhuma mudança ainda havia ocorrido. Marinetti que estudou em Paris e tinha contato com os intelectuais franceses, estrategicamente antes de lançar seu manifesto em Milão, lançou em Paris. Paris além de ser o centro cultural da Europa daria a garantia da repercussão internacional com o objetivo de mudar radicalmente o ambiente cultural italiano. FABRIS, op. cit.

Apesar de conterem elementos da modernidade já expressos por pensadores do século XIX, suas proposições básicas relacionadas com velocidade e tecnologia ainda se mantém atuais[38]. Aliás, é na cidade que se reflete a processo contínuo de organização e desorganização do meio urbano, e consequentemente de transformações das relações entre sujeito e espaço urbano. Estas características que a cidade adquire são conseqüentes do avanço tecnológico, onde a velocidade também é um fator intrínseco. As transformações no espaço da cidade passam a influenciar também a arte que irá direcionar o campo de atividade dos artistas para o âmbito do espaço arquitetônico. Neste sentido, a concepção de arquitetura se amplia, sendo ela a estrutura de todas as atividades do homem.

O manifesto do artista Umberto Boccioni, pertencente ao movimento futurista, denominado *A escultura futurista* de 1912, dizia que a arte como uma criação estrutural deveria encontrar sua realização na arquitetura: "em escultura, como em pintura, não se pode renovar, senão procurando o estilo do movimento, isto é, tornando sistemático e definitivo como síntese aquilo que o impressionismo deu com fragmentário, acidental, portanto analítico. É esta sistematização das vibrações das luzes e das compenetrações dos planos que produzirá a escultura futurista, cujo fundamento será arquitetônico, não somente como construção de massas, mas de modo que o bloco escultural tenha em si os elementos arquitetônicos do ambiente escultural no qual vive o sujeito."[39]

Por outro lado, o dinamismo não necessitava ser transmitido através da obra de arte, porque o entorno se apresentava de forma dinâmica e o olho do observador já estava adaptado para ver este tipo de movimento nas coisas que o circundavam. De acordo com Pehnt[40], neste momento a obra de arte não seria mais do que uma limitação imposta à liberdade criadora do indivíduo. Desta forma, Boccioni imaginava esculturas do entorno, que se projetavam no espaço para dotar-lhe de uma forma escultórica. No seu manifesto, ele ainda dizia: "proclamemos a absoluta e completa abolição da linha acabada e da estátua fechada. Encararemos a figura e fechemos nela o ambiente. Proclamemos que o ambiente deve fazer parte do bloco plástico

[38] Annateresa Fabris cita como antecipadores de Marinetti: Whitman, pela existência multiplicada; Verhaeren, por ter glorificado as cidades tentaculares; Adam, por ter exaltado a vida moderna em seu aspectos de ação múltipla; Zola, Rosny aîne, Gustave Kanh.
Outros escritores revelam motivos modernos na literatura da segunda metade do século XIX: Jean Tisserer, Maurice Magre, Mallarmé, Maurice Lebranc, Paul Arosa, Baudelaire.
[39] BOCCIONI, A escultura futurista, In: BERNARDINE, op. cit., 1980, p.76.
[40] PEHNT, *La arquitectura expresionista*, 1975, p. 170.

como um mundo por si como leis próprias; que a calçada pode subir sobre a mesa e sua cabeça pode atravessar a estrada, enquanto entre uma casa e a outra a sua lâmpada prende a sua teia de aranha de raios de gesso."[41]

[41] BOCCIONI, op. cit., p.77.

A consumação da arte em um contexto arquitetônico é explícito entre vários artistas futuristas, não somente pelo envolvimento cada vez mais crescente com o meio urbano, mas principalmente pela busca da arte total, que também caracterizou este período de vanguarda. Para os futuristas, a arte não poderia ser mais uma atividade contemplativa, mas uma linguagem única e participativa em busca da idéia de arte total. Este conceito de arte total estava então diretamente relacionado com o espaço arquitetônico.

A proposta de uma arquitetura futurista é sugerida por Boccioni em seu manifesto *Pintura e escultura futurista,* quando ele propõe a idéia de uma arquitetura dinâmica. Uma arquitetura cujo fundamento seria a simultaneidade, concebida como construção arquitetônica da continuidade, como construção plástica do movimento. Esta idéia de arquitetura surgia de sua própria concepção de espaço que incorporava todas as manifestações artísticas.

"Nós temos dito que na pintura nós colocaremos o espectador no centro do quadro, transformando-o assim no centro da emoção ao invés de um simples espectador. A moldura da cidade se transforma ela mesma em um movimento envolvente. Nós vivemos numa espiral de forças arquitetônicas. Até ontem a construção se desenrolava num sentido panorâmico e sucessivo. À casa sucedia uma casa e a uma rua sucedia uma outra rua. Hoje nós começamos a ter em torno de nós um meio arquitetônico que se desenvolve em todos os sentidos: desde os subterrâneos luminosos dos grandes magazines, desde os diversos estágios de túneis de caminhos de ferro metropolitanos até a escada gigantesca dos arranha-céus americanos. O futuro fará progredir sempre mais as possibilidades arquitetônicas em altura e em profundidade. A vida interrompe assim a linha horizontal secular da linha terrestre, a perpendicular infinita em altura e profundidade do elevador e as espirais do aeroplano e do dirigível. O futuro nos prepara um céu infinito de estruturas arquitetônicas."[42]

A relação espectador e obra se modificava a partir desta concepção de escultura como estrutura arquitetônica. Na proposta futurista, em um movimento absoluto, o objeto é vivido internamente pelo artista e pelo espectador em sua expansão, em sua relação simultânea com o ambiente. Boccioni propõe então uma escultura ambiental, onde o espaço é idealizado como "abertura e interpenetração de

[42]BOCCIONI. In: LISTA, op. cit., p. 173.

planos originados por um campo de irradiação de forças". Portanto, a concepção plástica da escultura de Boccioni era essencialmente arquitetônica, rompendo os limites entre escultura e arquitetura.[43]

O olhar efêmero voltado para a arquitetura, o fim da simetria, a arquitetura urbana que envolve o homem em todos os sentidos, os "luminosos subterrâneos dos grandes magazines, vários níveis de túneis das ferrovias metropolitanas", a construção arquitetônica espiralada criando formas contínuas e até a imagem do arranha-céu são idéias já presentes no imaginário de Boccioni, tendo em vista uma arquitetura dinâmica. Elas podem ser relacionadas com uma de suas pinturas, *A cidade que sobe* (fig.1), onde a cidade aparece como um centro em movimento, como um turbilhão de acontecimentos simultâneos. A partir deste imaginário criado por Boccioni é que a avenida Borges de Medeiros e o viaduto Otávio Rocha se enquadram neste universo futurista.

Figura1: Umberto Boccioni, *A cidade que sobe*, 1910.

A cidade que sobe de Boccioni, mais do que uma metáfora, acabaria por orientar o manifesto de Sant'Elia, denominado *A arquitetura futurista*, lançada em julho

[43] FABRIS, op. cit.

de 1914 alguns meses após a exposição do grupo *Nuove Tendenze*, o qual Sant'Elia e Chiattone eram fundadores, e que teve lugar nos salões da *Famiglia Artistica* em Milão.

O manifesto incluía o texto do catálogo desta exposição de autoria de Sant'Elia, com algumas inclusões. A expressão "arquitetura futurista", por exemplo, não aparecera no texto original. O texto de Sant'Elia reiterava idéias dos primeiros manifestos futuristas, como a alusão a um novo ideal de beleza, a renúncia a uma arquitetura hierárquica e solene, ruas em vários níveis, elevadores suspensos no exterior dos edifícios, pontes de ligação entre construções, ganhando espaço no sentido vertical e a presença da multidão no espaço urbano. Pehnt[44], ao tratar da arquitetura futurista, explica que o rompimento com o passado e a fascinação pela velocidade presente nos manifestos futuristas eram elementos que em arquitetura significavam a preferência pelas metrópoles e a incorporação do tráfego como parte do desenho arquitetônico. Isto significaria a inclusão do elemento dinâmico à expressão arquitetônica.

Outra questão seria posta em relação ao rompimento com o equilíbrio estático: forçar as formas ao movimento total significaria, em termos arquitetônicos, romper com a simetria. No entanto, os desenhos de Sant'Elia e Chiattone, com poucas exceções, apresentavam composições a partir de eixos simétricos relacionados aos sistemas axiais, como também observa Pehnt[45]. Outras idéias dos manifestos não coincidiam com os projetos destes arquitetos, como, por exemplo, a renúncia às linhas verticais e horizontais, a condenação de cubos estáticos, pesados e opressivos. Isto pode estar ligado ao fato de que Sant'Elia, de acordo com Pehnt, ter recebido certas imposições para o seu ingresso no movimento para satisfazer um dos objetivos de Marinetti, que era o de expandir o futurismo à todas as áreas.

No Manifesto da Arquitetura Futurista, Sant'Elia dizia: "os elevadores não devem se encolher como vermes solitários nos vãos das escadas; mas as escadas, tornadas inúteis, devem ser abolidas, e os elevadores devem erguer-se como serpentes de ferro, de vidro, ao longo das fachadas"[46].

Assim também eram os seus desenhos. Os elevadores escalam os edifícios em volumes separados interligados por passarelas. A idéia de simultaneidade, dinamismo, incorporação da máquina no quotidiano urbano é presente na sua proposta para *a*

[44] PEHNT, op. cit.
[45] PEHNT, op. cit.
[46] SANT'ELIA, A arquitetura futurista, In: BERNARDINE, op. cit., p. 157.

"Cidade Nova" (fig. 2 e 3), em Milão. As idéias futuristas lançadas por Marinetti não eram totalmente novas, algumas características presentes nos desenhos de Sant'Elia e Mario Chiattone, como por exemplo, ruas compostas de níveis diferentes, cada um destinado a um tipo de tráfego, também já haviam sido apresentadas em *A cidade* de Leonardo Da Vinci (fig. 4 e 5). E esta mesma idéia de rua interceptada por pontes propiciando o deslocamento em níveis diferentes serão retomados em vários períodos da arquitetura ao longo do século XX, como os megaestruturalistas, e ainda podemos relacionar com a avenida Borges de Medeiros e o viaduto Otávio Rocha.

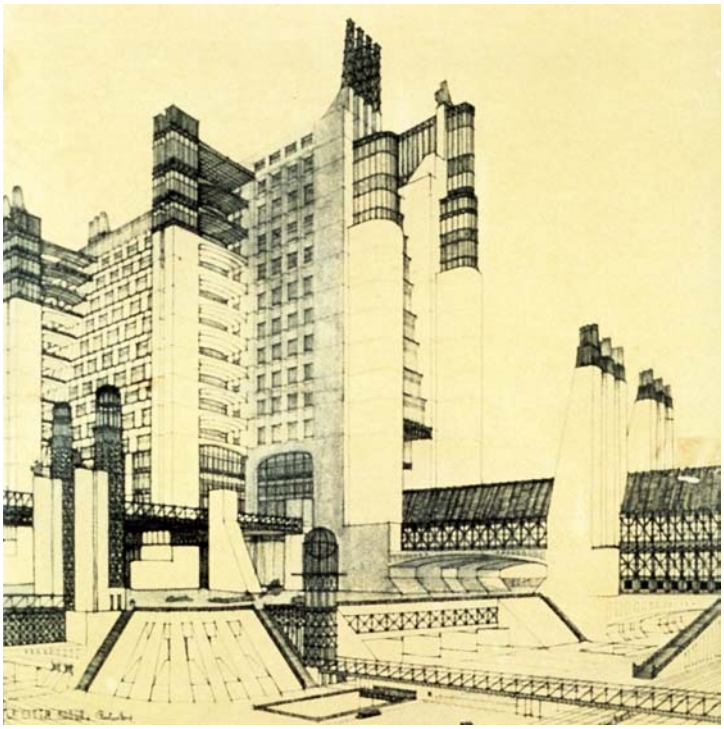


Figura 2: Antonio Sant'Elia, *Cidade Nova*, 1914.

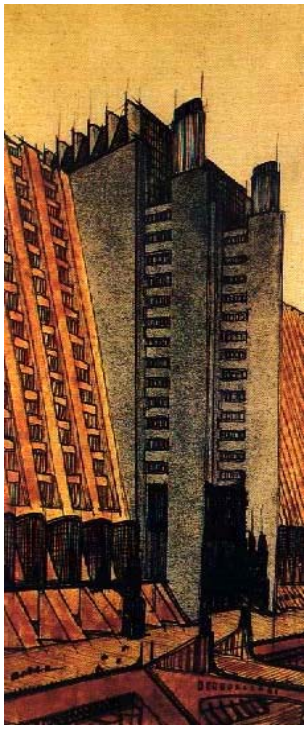


Figura 3: Antonio Sant'Elia, *Cidade Nova*, 1914.

Sobre a relação do edifício com a rua, Sant'Elia ainda dizia: "a casa de cimento, vidro, de ferro sem pintura e sem escultura, rica apenas pela beleza congenial das suas linhas e dos relevos, extraordinariamente feia na sua simplicidade mecânica, alta e larga o quanto for necessário, e não o quanto está prescrito nas leis municipais, deve surgir sobre a margem de um tumultuante abismo: a estrada, que não se estenderá mais como um tapete ao nível das portarias, mas aprofundar-se-á na terra em muitos

planos que acolherão o tráfego metropolitano e serão unidas, para os necessários trânsitos, por meio de passarelas metálicas e por velocíssimos tapetes rolantes."[47]

Sant'Elia desenhava seus edifícios como esculturas. Em seus desenhos praticamente os interiores, as seções e plantas não existem, com exceção dos desenhos da "Cidade Nova" publicados no catálogo da exposição da *Nuove Tendenze* e no manifesto futurista. Os futuristas não aceitavam a arquitetura como um reflexo da função, dos materiais e das técnicas construtivas, como fizeram os modernistas, mas dirigiam-no ao

Figura 4: Mario Chiattone, *Ponte e estudos de volumes,* 1914.

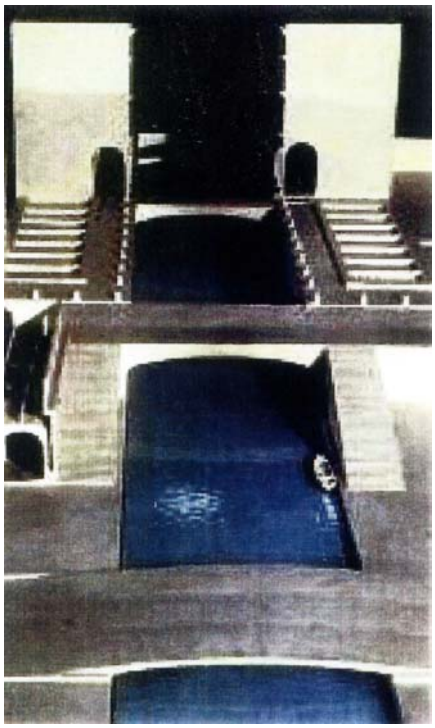


Figura 5: Leonardo Da Vinci, *A cidade*, s/d.

mito mecanicista de Marinetti. A arquitetura futurista deveria, segundo o manifesto de Sant'Elia, "criar de vez a casa futurista, de construí-la com todos os recursos da técnica e da ciência, satisfazendo fartamente cada exigência do nosso espírito, pisando no que é grotesco e antiestético para nós (tradição, estilo, estética, proporção),

[47] Ibid., p.158.

determinando novas formas, novas linhas, uma nova harmonia de perfis e de volumes, uma arquitetura que tenha sua razão de ser apenas nas condições especiais da vida moderna, e a sua correspondência como valor estético das nossas sensibilidades. Esta arquitetura não pode estar sujeita a nenhuma lei de continuidade histórica. Deve ser novo como é o nosso estado de espírito."[48]

A importância do movimento futurista, de acordo com este trabalho, não é o reconhecimento da velocidade como conseqüência da adoração à máquina ou da velocidade incorporada num processo de percepção através da experimentação física, mas as reflexões futuristas sobre a inserção da forma dinâmica no espaço da cidade como conseqüência da incorporação da velocidade no cotidiano urbano. E principalmente, como a percepção deste espaço dinâmico se tornou presente em diversas manifestações artísticas, como literatura, teatro, cinema, arquitetura, pintura, escultura. As manifestações artísticas do futurismo tinham como objetivo provocar o espectador para o ambiente em que vivia, mostrando a ele que o mundo apresentava-se de uma maneira diferente e que as suas relações com este novo mundo também estavam sendo alteradas.

VELOCIDADE E ESPAÇO DINÂMICO, UMA NOVA RELAÇÃO COM O MUNDO

É sob esta perspectiva futurista que será analisada pelos seguidores do movimento a exaltação da vida contemporânea, "exasperada pelas velocidades terrestres, marinhas e aéreas, e dominada pelo vapor e pela eletricidade"[49], conforme Marinetti, que fará da máquina o símbolo mais representativo do homem do século XX. Com o culto à máquina, se instaura o culto à velocidade.

Para Rosalind Krauss o Manifesto Futurista é a própria proclamação do conceito de velocidade, pois "a velocidade converteu-se numa metáfora da progressão temporal tornada explícita e visível. O objeto em movimento torna-se o veículo do tempo percebido, e o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço, uma vez que o movimento temporal assume a forma do movimento mecânico"[50]. Esta idéia encontramos concretizadas nas esculturas de Boccioni que representavam o desenrolar do tempo através do movimento material. Exemplo disto são as obras

[48] Ibid. p.156.
[49] Marinetti citado por Annateresa Fabris, In: FABRIS, op. cit., p. 89.

Desenvolvimento de uma garrafa no espaço (fig. 6) e *Formas únicas de continuidade no espaço* (fig.7), concebida de forma a representar a sua estrutura interna e externa, assim como também as relações com os objetos ao seu redor a partir de uma única posição do observador. O objeto se apresentava como uma forma contínua no espaço.

Figura 6: Umberto Boccioni, *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, 1912.

Figura 7: Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidade no espaço*, 1913.

A representação de um objeto, fosse ele uma garrafa, uma figura ou uma cidade (fig. 8), era sempre a de um exterior em movimento. Desta forma, também o espaço deverá proporcionar este mesmo tipo de percepção.

Figura 8: Virgilio Marchi, *Edifício visto de um avião,* 1919-1920.

Uma das características já expressa no manifesto e nos projetos de Sant'Elia era a da incorporação de diversas vias dando lugar ao automóvel e ao deslocamento simultâneo através de ruas em vários níveis, assim como o deslocamento rápido das esteiras rolantes que se somam à velocidade do caminhar, que hoje já fazem parte de estruturas arquitetônicas para deslocamentos extensos de pedestres como as esteiras rolantes em aeroportos e as esteiras rolantes nos subterrâneos para ligar estações de metrô.

Desde o futurismo a velocidade passa a ter um significado altamente positivo e exaltável. Marinetti, no *manifesto A nova religião-moral da velocidade,* em 1916, estabelecia uma comparação entre velocidade e lentidão. "A velocidade, tendo por

essência a síntese intuitiva de todas as forças em movimento, é naturalmente pura. A lentidão, tendo por essência a análise de todos os cansaços em repouso, é naturalmente imunda. Após a destruição do antigo bem e do antigo mal, nós criamos um novo bem: a velocidade, e um novo mal: a lentidão."[51]

[51] MARINETTI, A nova religião-moral da velocidade, In: BERNARDINE, op. cit. p. 213.

A velocidade foi proclamada pelos futuristas como um elemento construtivo em todas as suas manifestações artísticas. A velocidade, caracterizada pelo movimento, era elaborada de forma a passar uma sensação dinâmica do espaço. Esta sensação dinâmica será característica do espaço urbano contemporâneo, que para os futuristas também já era uma forma de participação do futuro universal. O espaço, que antes se apresentava de maneira estática e consequentemente proporcionava um olhar contemplativo para a paisagem que demorava no tempo, passa a se tornar dinâmico, caracterizado pelos deslocamentos e pontos de vistas múltiplos, pela velocidade e pela ansiedade de estar em movimento.

Nas primeiras décadas do século XX as pesquisas se concentravam em torno da dinâmica do espaço e do deslocamento do observador em relação ao objeto, mantendo ainda uma relação direta entre eles. Assim foi o caso do cubismo, que representou no mesmo plano várias faces de um mesmo objeto, ou do suprematismo, que a partir da capacidade de afastar-se ao máximo dos objetos, através do uso da fotografia e do avião, os levou ao abstracionismo[52]. O desenvolvimento tecnológico, como a aviação e o aperfeiçoamento dos aparelhos ópticos alteraram a consciência que se tinha, até então, do espaço e do tempo. Neste mesmo momento é instaurada a relação espaço-tempo, não somente na matemática e na física, como também na representação. Com a velocidade da máquina – avião e câmara fotográfica - o ponto de vista passou a ser móvel. No futurismo esta relação espaço-tempo adquiriu ainda um caráter mais dinâmico, pois além de questionar o ponto de vista do observador, coloca ele próprio em movimento.

Este movimento, nas obras iconográficas futuristas, apareceu primeiro nas formas espiraladas da pintura e depois, entre outras manifestações artísticas, passou para a fotografia. Mas a fotografia futurista buscava romper com a imaterialidade da imagem congelada pela fotografia, através de exposições prolongadas onde o movimento era representado como o *flou*.[53](fig. 13 e 15)

---

[52] Segundo Philippe Dubois, existe uma relação paradoxal entre a obra dos pioneiros da abstração, El Lissitzky e Malévitch no suprematismo, e a fotografia - a fotografia que era tão ligada ao real e a arte abstrata que rejeitava qualquer figuração com o mundo real. No entanto, foi a fotografia aérea que permitiu uma percepção do mundo e uma representação do espaço bem diferentes daquela perspectiva clássica, e um novo tipo de relação entre o sujeito e o mundo. DUBOIS, *O ato fotográfico*, 1993.

[53] Para Serge Tisseron, "a imagem *flou* inverte a relação habitual reconhecida como sendo aquela da fotografia em relação à duração de um acontecimento. Na medida que a fotografia não possui um índice de temporalidade, o *flou* é ao mesmo tempo um signo de um acontecimento com aquele do apagamento. O instante da fotografia *flou* não é neste caso identificável à nenhum outro: ele é aquele da

Com o incremento da velocidade dos deslocamentos, o olhar passa objetivar espaços cada vez maiores em um tempo cada vez menor. Esse percurso ou deslocamento do olhar apresentará características distintas dependendo do meio de transporte, ou melhor, dependendo da posição do observador no espaço em relação àquilo que ele observa. Existe uma diferença bastante importante quanto à relação do sujeito com o meio urbano se o espaço de percurso for realizado por um meio de transporte como automóvel ou avião ou por um meio de transporte óptico como uma teleobjetiva, um telescópio ou a televisão numa transmissão ao vivo. No primeiro caso o espaço adquire um caráter dinâmico e existe de alguma forma um contato direto entre sujeito e espaço de percurso; já no segundo caso, o espaço é vazio de ação, pois existe um deslocamento sem qualquer tipo de experiência entre a distância percorrida somente pelo olho.

Paul Virilio nos diz que as próteses de visão também são uma forma de aceleração ao nos colocar uma outra maneira de nos deslocarmos pelo mundo. "...*a logística da percepção* inaugura uma transferência desconhecida do olhar, cria a telecopificação do próximo e do distante, um fenômeno de aceleração que suprime nosso conhecimento de distâncias e dimensões."[54] Neste caso, a velocidade e espaço dinâmico deixam de estar associados.

O dinamismo passa a ser substituído por uma relação monótona onde o sujeito passa a se relacionar com o espaço de percurso de forma indireta, ou seja, acaba gerando uma perda visual deste espaço que é substituído por um aparelho ótico. Ocorre uma inversão no processo, o caráter dinâmico é perdido e o espaço topológico deixa de existir. Portanto, a valorização do espaço através do seu caráter dinâmico também pode estar inversamente relacionada com a velocidade dos deslocamentos quotidianos dos transeuntes.

Como crítica a esta inversão no final da década de 50, o grupo Internacional Situacionista, dando seguimento as experiências surrealistas, desenvolve uma série de propostas de caráter revolucionário e estético, onde a cidade torna-se o espaço ideal de seus questionamentos e intervenções.

---

oscilação entre um final trágico e uma eternidade transfigurada. A fotografia *flou* nos fala menos do passado do que do futuro. Ela abre a imagem à dimensâo do mito." TISSERON, *Le mystère de la chambre claire*, 1996, p. 75.

[54] VIRILIO, *La maquina de vision,* 1989, p. 14.

Assim é que Constant, artista pertencente ao grupo Internacional Situacionista, propõe o conceito de espaço dinâmico em contraposição com o espaço estático: "uma construção estática do espaço é incompatível com as mudanças contínuas do comportamento que se podem produzir em uma sociedade sem trabalho. As atividades lúdicas conduziram inevitavelmente a uma dinamização do espaço. O *Homo ludens* atua sobre o seu entorno: interrompe, muda, intensifica; recorre os trajetos e deixa rastros de suas atividades. Mais que uma ferramenta de trabalho, o espaço se converte para ele em um objeto de jogo. Por isso quer que seja móvel e variável. Como já não necessita deslocamentos rápidos, pode intensificar e complicar o uso do espaço, que para ele é principalmente um terreno de jogo, de aventura e exploração. Seu modo de vida será favorecido pela desorientação, que fará que o uso do tempo e do espaço seja mais dinâmico"[55]

Para Constante, o dinamismo encontra-se em oposição à velocidade. A qualidade do espaço depende de uma relação lúdica que busca uma complexidade deste espaço, que é contrária àquela das vias rápidas e retilíneas do urbanismo moderno. O espaço dinâmico se caracteriza pela variedade de elementos existentes que levam o sujeito à uma variação do percurso onde existe tempo para o desejo. Uma proposta seria tratar o espaço como um labirinto, mas não como labirinto clássico, onde a desorientação possui centro único, e não há outra escolha pois a chegada é sempre única. Mas uma reconsideração, tendo em vista propor o espaço labiríntico e dinâmico: "a liberação do comportamento exige um espaço social, labiríntico e ao mesmo tempo modificável. Não há um centro em que se deva chegar, senão um número infinito de centros em movimento. Não se trata de extraviar-se no sentido de 'perder-se', senão no sentido mais positivo de 'encontrar caminhos desconhecidos'. O labirinto muda de estrutura pela influência acidental dos 'extravios'. É um processo ininterrupto de criação e destruição, a que chamo de *labirinto dinâmico*. Ele acredita que a sociedade deve ser criada num plano urbanístico com este caráter particular, na criação e recriação contínua dos modos de comportamento baseada no construção e reconstrução de seus cenários."[56]

O labirinto, concebido como espaço dinâmico, além de ser oposto à perspectiva estática, conforme Jean-Clarence Lambert, também representa uma

[55] CONSTANT, El principio de la desorientación, In: ANDEOTTI, *Situacionistas, ate, política, urbanismo,* 1996, p. 86.
[56] Ibid. p. 87.

"estrutura de organização mental e método de criação"[57] que busca o desconhecido como desejo de liberdade. Esta concepção de espaço ou de sociedade foi idealizado por Constant, no projeto *New Babylon*, entre outros, que constituía-se numa rede de setores em constante movimento através de módulos desmontáveis e fáceis de transportar. Sua proposta era uma nova forma de organização social, totalmente diferente da cidade tradicional, onde existia uma liberdade total para criação no tempo e no espaço. (fig. 9)

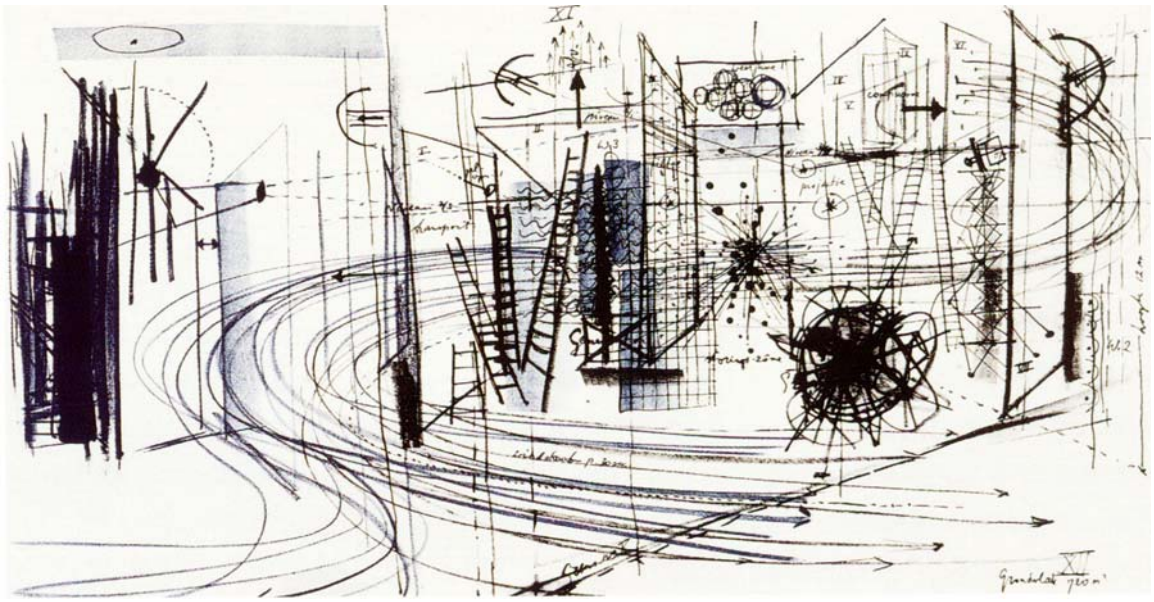


Figura 9: Constant, *New Babylon*, 1967.

Se pensarmos nas múltiplas opções nas quais os espaços propostos pelos futuristas proporcionariam, o espaço labiríntico seria inserido como uma das suas características (fig.10). A cidade futurista, mesmo que tenha como princípio os deslocamentos rápidos, apresenta uma variedade complexa de opções em deslocamentos, tanto de tipo - pontes para automóveis e pedestres, esteiras rolantes, elevadores, passagens abertas que transformam-se em subterrâneas, quanto de ocupação e direcionamento no espaço – subir e descer, plano inclinado, vertical e horizontal, para a direita, esquerda e diagonal, nível superior e inferior.

A idéia de dinamismo e de união das artes, presentes nos princípios futuristas, está implícita também nas idéias do grupo da Internacional Situacionista. Entre as diversas formas de intervenção deste grupo, que atuou no período de 1957 a 1972 em

[57] LAMBERT, Constant y el Laberinto, In: ANDEOTTI, *op. cit.*, p. 144.

diversos países, a cidade aparece como um espaço experimental com caráter lúdico. Os manifestos do Internacional situacionista, de uma certa maneira, são críticas ao mundo industrializado. O urbanismo, segundo Guy Debord, fundador do grupo, deveria englobar todas as artes e tecnologias, assim como realizar uma profunda investigação das relações entre espaço e sentimentos. O espaço da cidade deveria ser modificado constantemente, conforme o desejo de seus habitantes, como uma forma de reagir contra a banalização do espaço conseqüente da sociedade capitalista[58]. Conforme as próprias palavras de Ivain Gilles, outro integrante do grupo, "os bairros desta cidade poderiam corresponder-se com todo o leque de sentimentos que um indivíduo encontra por casualidade na vida quotidiana."[59]

Figura 10: Constant, *Labirinto de escadas*, 1967.

Estas relações se dariam através da "teoria da deriva" proposta por Guy Debord. A "teoria da deriva" consiste em uma forma de investigação espacial e conceitual da cidade através dos deslocamentos. Um dos trabalhos de Debord que partiu desta teoria foi o intitulado *The Naked City* (fig. 11). Este trabalho resultou em um mapa que mostra a cidade de Paris através de fragmentos isolados ligados por flechas.

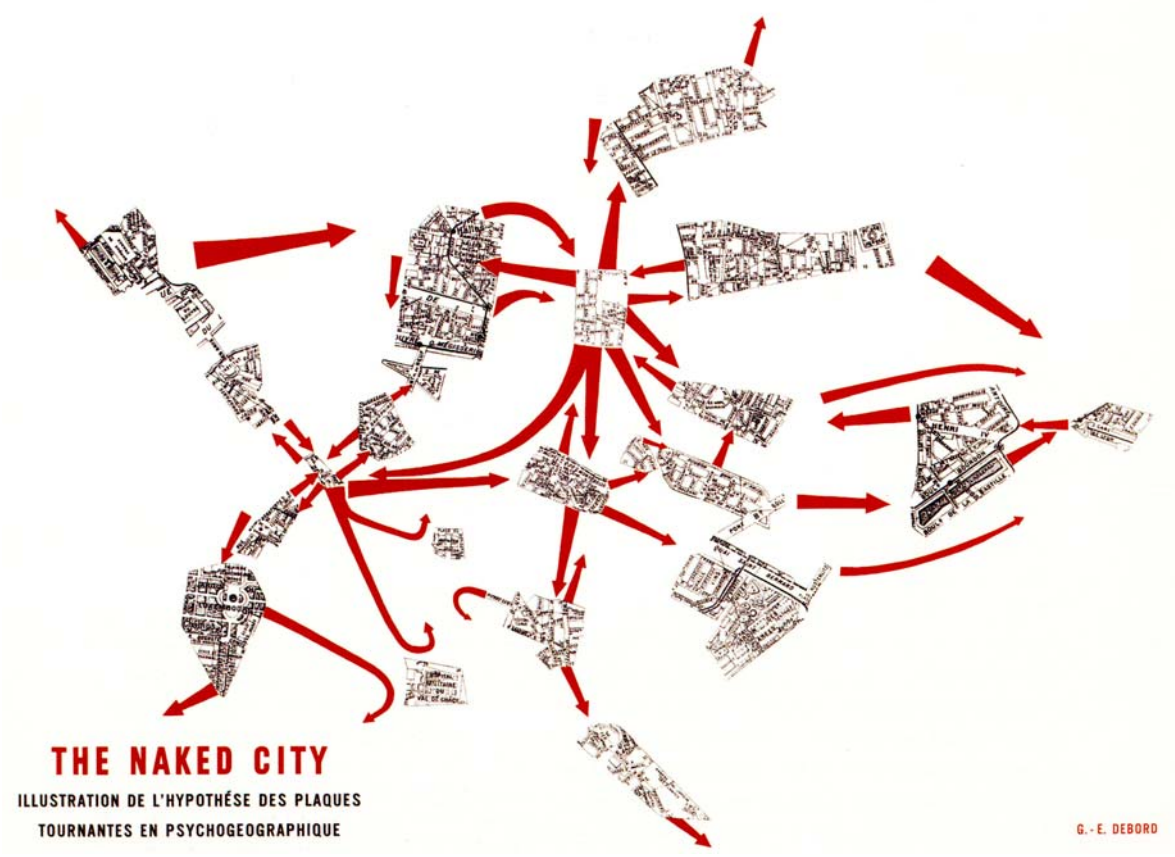


Figura 11: Guy Debord, *The Naked City*, 1958.

As representações de Guy Debord em *The Naked City* não absorvem diretamente a questão da velocidade, mas a tomam como princípio para qualificar e

[59] IVAIN, Formulario para un nuevo urbanismo. In: ANDEOTTI, *Teoria de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, 1996, p. 17.

compreender o espaço, pois as flechas estão indicando um espaço que realmente existe. As flechas, que também caracterizam a fragmentação da malha urbana, são conseqüentes de um corte representativo no deslocamento absorvido pela velocidade. Não importa agora o fator velocidade isolado, mas o fator dinamismo como desencadeador de um processo de relação entre o sujeito e o mundo. Esta relação é que foi transformada a partir da invenção dos meios mecânicos e eletrônicos.

Este tipo de representação da cidade realizada por Guy Debord, está diretamente relacionada com o espaço urbano contemporâneo, onde todas as relações acontecem em função dos deslocamentos mecanizados ou da pressa dos transeuntes na vida quotidiana. Caracteriza, de forma genérica, a cidade que cada transeunte constrói no seu imaginário, que é aquela, seguindo a visão dos situacionistas, das relações sentimentais, dos lugares significativos de uma cidade que tem valores diferenciados para cada habitante. O caráter dinâmico aparece quando a continuidade do mapa é rompida. Mas o mesmo caráter dinâmico também se dá pelo estranhamento em que as mudanças ocorrem, tanto a nível de representação quanto a nível de deslocamento no espaço físico, como por exemplo, deslocamentos em uma mesmo direção, porém em níveis diferentes.

DINAMISMO E FOTOGRAFIA

Philippe Dubois diz que o ato fotográfico consiste em uma categoria epistêmica, "uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer"[60]. Partindo deste conceito, a dinâmica do espaço da cidade será analisada através da reflexão sobre todo o processo fotográfico. Não que esta reflexão não pudesse ser feita sobre a pintura ou a escultura, pois toda a representação em artes plásticas no início do século XX apresentava uma estética que deixava muito claro as novas relações espaciais tanto na arte como no meio em que o sujeito estava inserido. Porém, foi a fotografia, a nível de representação que trouxe uma nova imagem, uma nova percepção do mundo, e assim passou a influenciar todas as outras manifestações em arte, como também a própria arquitetura. E não foi somente porque

[60] DUBOIS, op. cit., p. 60.

ela nos mostrou, através da seleção da objetiva, pontos de vista variados, tanto pela sua capacidade de aproximação quanto de distanciamento. Estes pontos de vista também poderiam indicar uma nova posição do observador no espaço em relação à questão do movimento. Mas também porque a fotografia representa algo que é particular em todas as formas e linguagens artísticas: a articulação entre o inalterável e o interminável. Inalterável trabalho da imagem obtida, pronta e congelada, e o interminável trabalho do negativo. Esta articulação, já demonstrada por François Soulages[61], aponta para uma perspectiva que permite, por sua abrangência, relacioná-la perfeitamente com a arquitetura futurista. O caráter imutável da fotografia representaria em arquitetura o espaço tradicionalmente estático, que é superável e perfeitamente articulável com o espaço dinâmico do trabalho da interpretação do negativo fotográfico. Esta interpretação, ao apontar para as múltiplas manipulações que se apresentam possíveis, estaria ligado á idéia do labirinto, do movimento constante, do deslocamento e da velocidade.

O caráter interminável está representado também no procedimento da colagens, fotomontagens e foto-seqüências. As foto-seqüências representam também uma tentativa de ruptura com a imutabilidade da imagem fotográfica, isto através do recurso da série. As seqüências fotográficas de Edward Muybridge foram as primeiras tentativas que se conhece em fotografia, com a preocupação científica de registrar o movimento. Suas imagens representavam todas as fases do movimento de um objeto em deslocamento acelerado captadas por diversas câmaras colocadas em seqüência. Étienne-Jules Marey (fig. 12) também pesquisou a realização de fotos seqüenciais, porém para isto desenvolveu um procedimento distinto que era capaz de captar as fases do movimento com uma única câmara desenvolvendo um mecanismo que podia representar todas as fases em uma única placa fotográfica. Esta nova técnica diferiu da representação da seqüência do movimento em planos separados características das imagens de Muybridge. A cronofotografia na década de 70 do século XIX, antecipou o que foi desenvolvido na pintura pelas vanguardas: a simultaneidade do espaço e tempo=movimento. Segundo Otto Stelzer[62], o futurismo na busca de uma nova forma em pintura, além da fusão de elementos neoimpressionistas e cubistas se baseou na fotografia científica.

Figura 12: Étienne-Jules Marey, *Pelicano em vôo*, 1886.

A idéia de dinamismo das seqüências fotográficas de Étienne-Jules Marey foram apropriadas pelos futuristas. Na fotografia, os futuristas tiraram partido desta nova técnica desenvolvendo uma estética própria para representar o movimento e o deslocamento de um objeto. A fotografia dos irmãos Bragaglia, por exemplo, que irão participar do grupo futurista a partir de 1913, "restitui tanto a unidade do gesto quanto a idéia de passagem, graças a uma fluidificação que produz a nova forma dinâmica (fig. 13). A imagem resultante, ou seja, a fotodinâmica, escapa assim do determinismo mecânico do meio fotográfico e torna-se artefato, quer dizer a obra de arte plenamente realizada apesar de sua contaminação pela tecnologia"[63]. Uma das características da pesquisa futurista sobre a imagem do movimento apresenta uma tendência à diluição das formas.

Figura 13: Anton Giulio e Arturo Bragaglia, *As rosas*, 1913.

No entanto, estas imagens, quase que em sua maioria, apresentam os corpos em movimento e não o fotógrafo ou observador em movimento Giovanni Lista observou ainda que a imagem fotográfica representava um registro passivo da realidade e não uma percepção dinâmica da realidade. A imagem mecânica era inicialmente considerada fria pelos futuristas porque excluía a subjetividade do artista, talvez por caracterizar este caráter imóvel do fotógrafo. Contraditoriamente, foi a pintura ou a escultura do futurismo que acabou por desenvolver este papel, e não aquilo que os futuristas tanto exaltavam: um meio mecânico ou tecnológico.

Porém, nos anos trinta, o futurismo abandona a fotografia como uma simples operação mecânica e passa a incorporar a experiência do vôo em sua iconografia. O olhar do aviador surge na pintura. A paisagem aérea reflete a nova experiência visual, que complementa-se a partir das fotos aéreas realizadas por Nadar em 1910. De acordo com Lista[64], isto se deve ao fato dos artistas terem participado da experiência da guerra de 1914: "a experiência concreta do vôo problematizou a fixação territorial do homem confundindo definitivamente a unidade do sistema perspectivo"[65]. Seguindo as idéias de Walter Frank, o vôo rompe a racionalização do espaço geométrico e perspectivo ao projetar o sujeito num meio dinâmico, gerando uma descontinuidade do espaço. A determinação do espaço não se dá mais através de uma posição fixa, mas constantemente móvel.

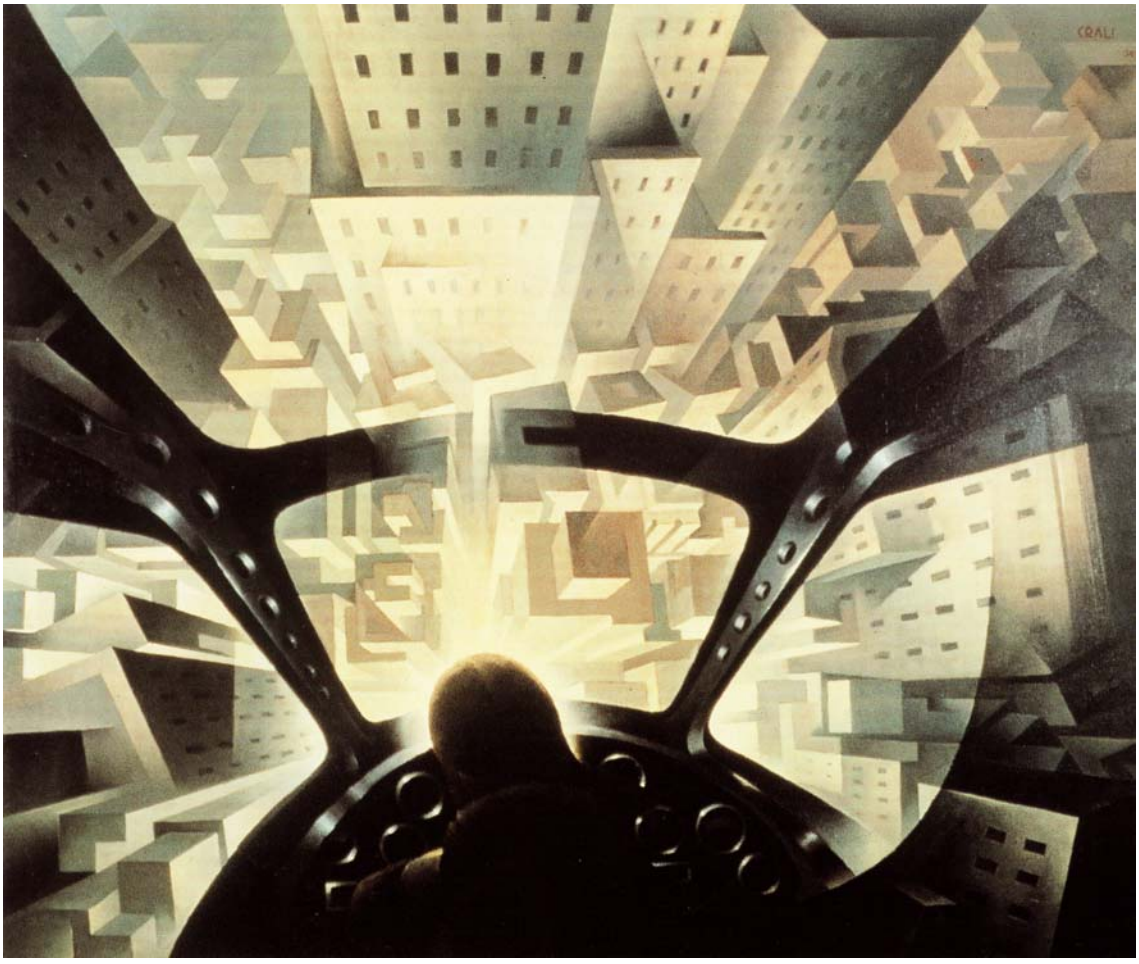
"As curvas amplas e deslizantes do deslocamento do avião se desdobram na atmosfera reduzindo os monumentos urbanos a miniaturas deslocadas pelas perspectivas que se modificam. A multiplicidade dos pontos de vistas reúnem assim fragmentos sintéticos da cidade que exalta a liberdade do movimento aéreo"[66].

Esta mudança do ponto de vista, do olhar de cima para baixo, assim como os efeitos provocados pela velocidade aérea, tornou-se uma característica das paisagens

[64] LISTA, op. cit.
[65] FRANK, Tentatives de vol: formes définitives d'une économie esthétique de l'aérien. In: *Exposé – revue d'esthetique et d'art contemporain*, 1995, p. 44.
[66] LISTA, op. cit., p. 308.

urbanas, apesar de, na pintura, a cidade já ter sido representada com o ponto de vista elevado do observador.[67]

O vôo foi tema recorrente em todas as vanguardas artísticas que exaltavam o futurismo. O avião era o modelo ideal de modernidade, símbolo máximo de criação e de dinamismo. No entanto, segundo Walter Frank, o vôo para os artistas não representava simplesmente uma experiência da tecnologia, mas "uma abertura das dimensões complexas que ligam os corpos à experiências, à práticas novas, que o projetam no espaço de uma arquitetura, onde o artista deve ultrapassar a idéia da máquina ainda concebida como uma prótese para pensar uma nova unidade do gesto artístico"[68] (fig. 14). A partir destas experiências surgem propostas onde a arte abandona o objeto para se tornar uma prática de observação direta com o espaço.



[67] No século XIV, quando o homem ainda não havia inventado um meio de transporte para deslocamento em altura, os pintores subiam as montanhas para retratar a cidade.
[68] FRANK, op. cit., p. 56.

Figura 14: Tullio Crali, *Caindo sobre a cidade*, 1939.

A fotografia, ao querer captar o movimento, não apresentava uma estética voltada unicamente para o espaço urbano, local onde se desencadeariam os processos de percepção de mobilidade e dinamismo relacionados com os deslocamentos. Isto porque a arquitetura, enquanto objeto, tem um caráter eminentemente estático. As primeiras imagens que exploraram o movimento foram de pessoas ou animais em movimento. O dinamismo também pode ser dado pelo deslocamento do observador em relação aos elementos que compõem o espaço, proporcionando opções variadas de pontos de vistas a partir do deslocamentos. A experiência do vôo irá introduzir um ponto de vista móvel em relação à cidade e uma nova forma de ver a cidade.

Com a "aero-estética" surge também a experiência sensível e física do vôo a qual se torna presente em todas as manifestações artísticas do futurismo, da literatura, da pintura, do teatro e inclusive da própria fotografia e da arquitetura. O ponto de vista mudou. Os artistas mostram a cidade vista do alto como um panorama urbano, alterando a percepção do sujeito em relação a paisagem. As imagens fotográficas não mostram o pássaro em movimento sob o ponto de vista fixo do observador conforme a fotografia *Pelicano em vôo* de Étienne-Jules Marey, mas sim o ponto de vista do próprio pássaro ou do aviador, como podemos ver na fotografia de Filippo Masoero, *De aeroplano sobre Roma*, que representa de forma subjetiva o movimento daquele que está em deslocamento sobre a cidade (fig. 15). O caráter dinâmico é dado através da percepção do fotógrafo suspenso e livre nos seus movimentos. Nesta última imagem, como se referiu Lista, a cidade aparece como "expansão virtual da forma arquitetônica no espaço produzido por composições rítmicas onde a arquitetura aparece como um jogo formal, um tipo de operação mental sobre a estrutura plástica da forma."[69]

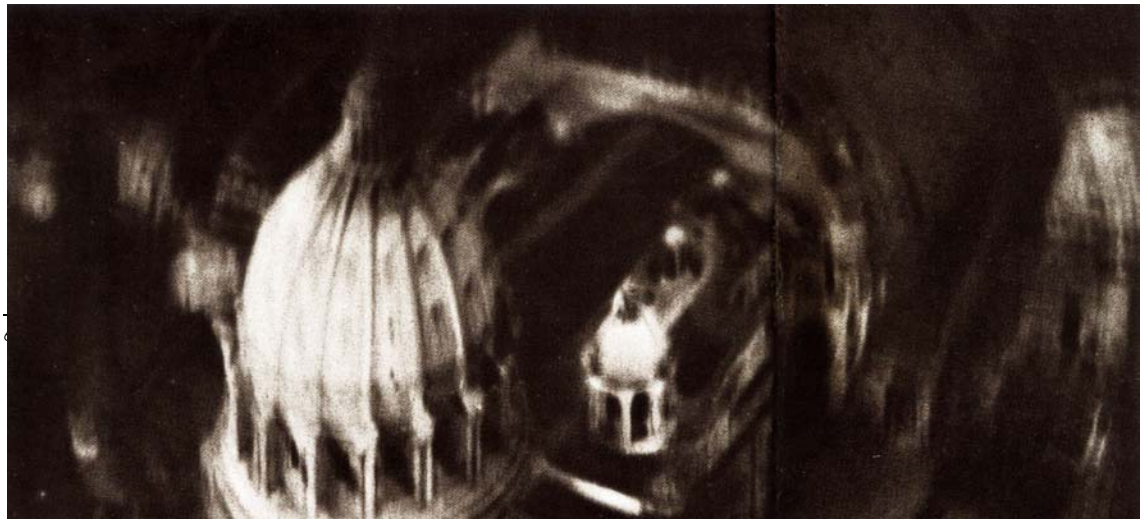


Figura 15: Filippo Masoero, *De aeroplano sobre Roma*, 1935.

Na relação entre a fotografia aérea e a cidade uma outra característica se estabelece a partir da iconografia fotográfica, que transforma os elementos arquitetônicos chegando até a abstração. Rosalind Krauss explica essa potencialidade da fotografia de transformar os signos terrestres habituais em sinais, códigos, índices que necessitam de uma interpretação. A fotografia aérea nos põe em face a uma realidade transformada em texto, em qualquer coisa que necessita de uma codificação. Essa transformação do real é também citado por Philippe Dubois[70] como um suprematismo ligado a concepção de um novo espaço. O ponto de vista suspenso imóvel e móvel é descrito por Dubois não como uma simples analogia, mas como um verdadeiro dispositivo teórico que coloca em jogo a relação entre sujeito e espaço da criação à percepção, da imersão do corpo ao redirecionamento do olhar.

De acordo com as próprias idéias de Lista, ao se referir às palavras de Marinetti, a pesquisa da velocidade aérea representava para os futuristas um olhar perpendicular ao espaço urbano. Olhar diferente daquele da velocidade terrestre que desencadeava uma visão de continuidade horizontal e paralela ao plano da superfície terrestre. Este olhar estava presente em várias linguagens: fotografia, pintura, arquitetura. Nos desenhos de Virgilio Marchi, de acordo com Pehnt[71], as linhas curvas e as formas

[70] DUBOIS, op. cit.
[71] PEHNT, op. cit.

livres são representativas da experiência do vôo, uma analogia ás curvas realizadas pelo avião.

Este ponto de vista também representa um olhar diferente daquele do olhar panorâmico. Conforme observou David Harris[72], a visão panorâmica amplia o campo de visão, mas mesmo seguida de seqüências fotográficas, apresenta uma posição única do espectador. É possível apreender uma grande área em um único plano fotográfico. O deslocamento do observador, na verdade, não existe. O que existe é um giro a 360° a partir de uma única posição. A imagem pode ser captada por uma seqüência fotográfica, e a ligação das imagens determinam uma organização e uma ordenação a partir de uma posição privilegiada.

As imagens produzidas pelos futuristas foram além da simples representação de um ponto de vista aéreo ou de uma visão panorâmica, mas buscaram um ponto de vista incomum, aquele que olha de cima para baixo como se o observador estivesse em queda livre ou sobrevoando a cidade, ou seja: em constante movimento. Esta característica está presente na forma como Virgilio Marchi apresentava seus projetos. Ele não elevava o ponto de vista para ter uma visão panorâmica, ou uma visão geral daquilo que estava propondo. Ele estava mostrando o ponto de vista móvel em queda livre, com uma sensação muito próxima daquela da pintura de Boccioni, *A cidade que sobe.* A sensação do observador em relação aos desenhos de Marchi é a de um observador em movimento. (fig. 16)

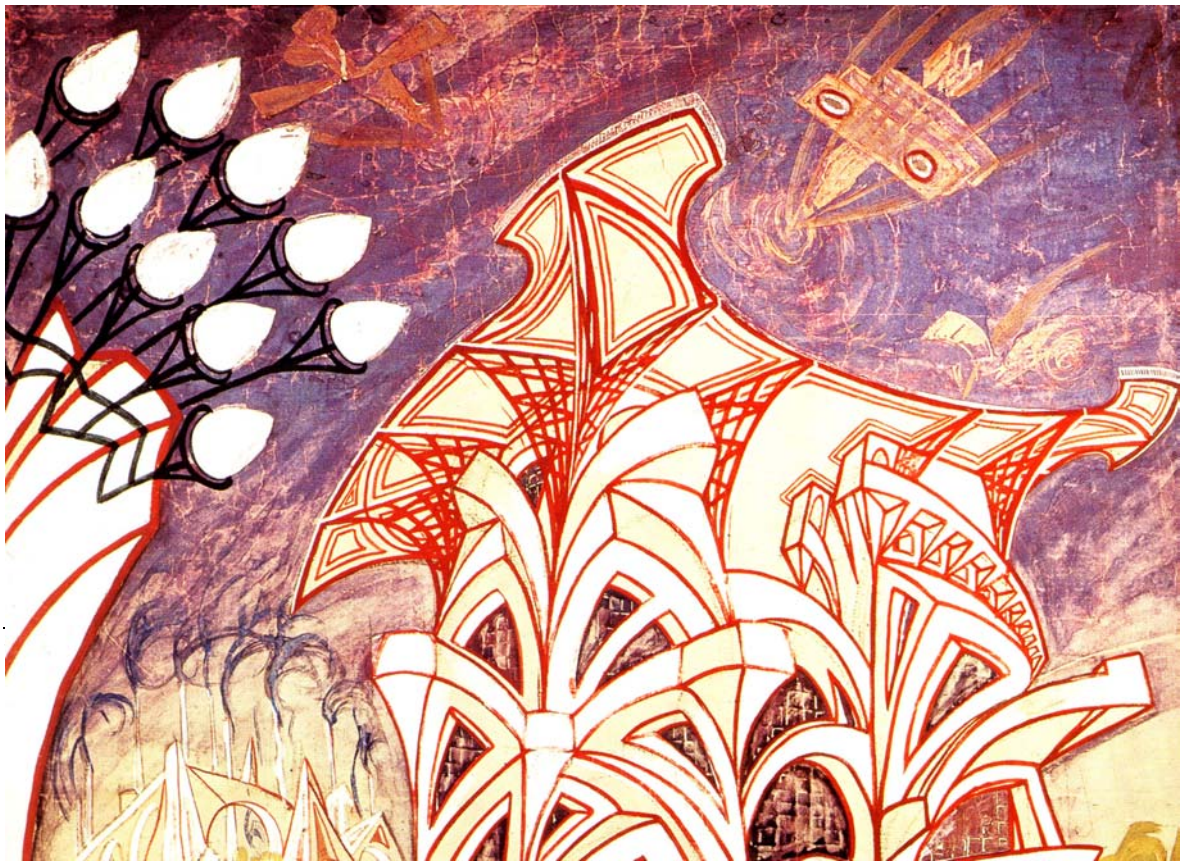


Figura 16: Virgilio Marchi, *Cidade futurista*, 1919.

Portanto, o que procuro evidenciar neste trabalho não é o distanciamento do observador em relação à cidade com a finalidade de aumentar o campo de visão ou de perspectivas e ângulos novos, mas a possibilidade da realização de uma experiência em movimento sobre a cidade e de restituir em uma imagem a sensação física e visual diretamente desta experiência. Esta imagem é a imagem fotográfica, que busca também ampliar o modo de ver, analisar e compreender a arquitetura e a cidade.

A variação do direcionamento do olhar, que foi explorado pela fotografia nos anos 20, já concentrava-se nesta reflexão, considerando o deslocamento do sujeito em relação à cidade, e também antecipando um novo mundo que começava a tomar forma. Mas é a articulação entre a inalterabilidade da imagem fotográfica e as múltiplas interpretações do negativo que nos traz esta nova estética de uma nova

visão, definida por Soulages[73] como a "fotograficidade", e que poderá ser perfeitamente relacionada com as diferentes formas de ver a cidade.

A PONTE COMO ELEMENTO DINÂMICO

De acordo com Fernando Fuão, a ponte, enquanto elemento inserido no contexto urbano, também "permite ao observador o mesmo efeito de ver a cidade de cima, perpendicularmente, e permite, de certa forma, caminhar no ar"[74].

Esta idéia está de acordo com os desenhos de Sant'Elia, Chiattone e Virgilio Marchi. Eles apresentavam a cidade como uma estrutura complexa interceptada por elementos que proporcionam o movimento contínuo. Os edifícios eram interligados por vias em diversos níveis e direções, seguindo a estética futurista da máquina e do dinamismo. Além dos elevadores e dos arcos que escalam as fachadas, as vias de deslocamento como pontes de ligação, assim como faziam parte da estrutura urbana interligando os diferentes níveis de ruas, também eram repetidas na estrutura dos edifícios. Esta vias suspensas tem o mesmo princípio da ponte e é um dos elementos característicos destes projetos e vai ao encontro das idéias de simultaneidade, velocidade e dinamismo, expressas nos manifestos futuristas. Os elementos formais estavam de acordo com aqueles da cidade industrial. Ao observar a fábrica da Ford, percebemos uma identidade com as propostas futuristas na complexa rede de linhas verticais, horizontais e inclinadas que se formam a partir dos elementos de passagens (fig. 17). As passagens são elevadas em pontes de ferros ou em construções longitudinais interligadas por escadas.

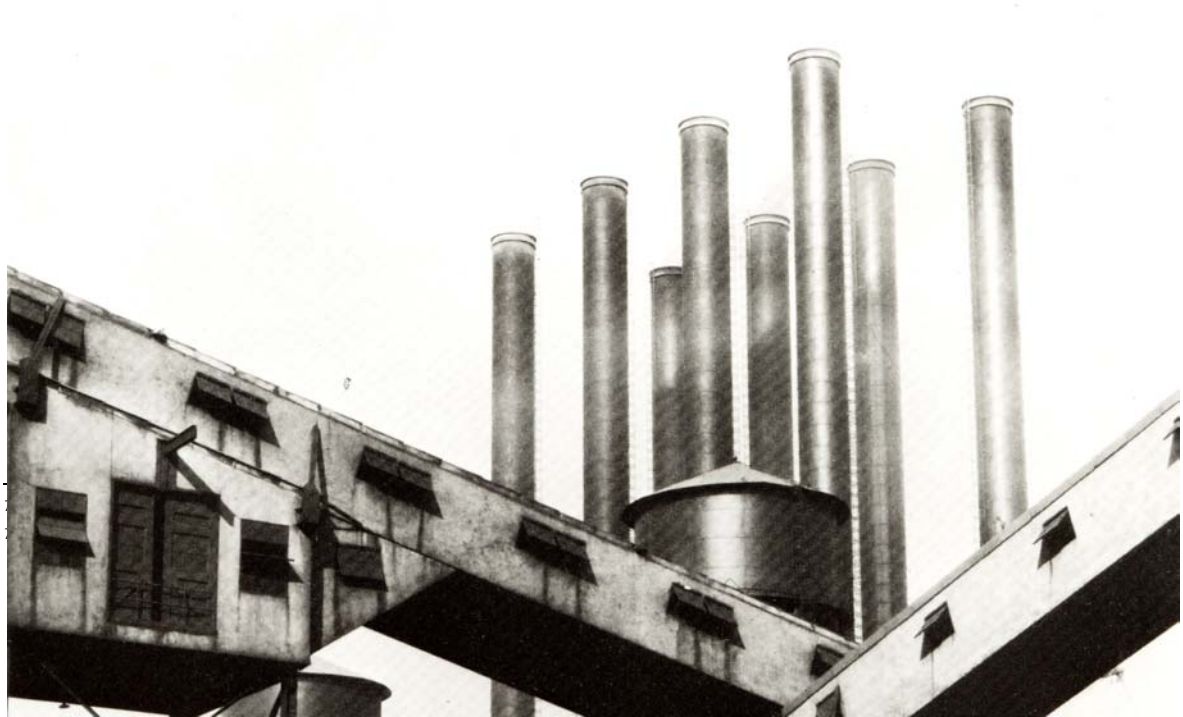


Figura 17: Charles Sheeler, *Fábrica da Ford, Detroit*, 1927.

A ponte como elemento de valor arquitetônico teve sua origem no período em que esta passou a representar um símbolo da evolução técnica na história da arquitetura. A imagem dinâmica do espaço passa a ser percebida através das novas tecnologias e dos novos materiais[75].

As idéias dos futuristas serão identificadas na arquitetura ao longo de todo o século XX. Os megaestruturalistas da década de 60 e 70, com a intenção de oferecerem oposição à "visão clássica do estilo internacional" também iriam retomar os elementos do futurismo e do expressionismo[76]. Os novos materiais e as novas tecnologias permitiram superar qualquer composição ou elemento arquitetônico

[75] A primeira ponte de ferro construída em Coalbrookdale em 1777, e no século XIX influenciou toda a construção arquitetônica no período em que a arquitetura dos engenheiros era valorizada pelo seu caráter útil. O ferro e o concreto passam a ser adotados na construção cada vez mais devido ao seu desenvolvimento tecnológico, aperfeiçoando as técnicas construtivas e criando formas mais rápidas de construção com o uso de peças pré-moldadas. Segundo Argan os novos materiais e técnicas definem novas relações estruturais e uma "nova imagem dinâmica do espaço". ARGAN. *Arte moderna*,1992.
[76]BANHAM. *Megaestructuras*, 1978.

tradicional desenvolvendo novas formas arquitetônicas e consequentemente novas relações entre o homem e o espaço construído. As estruturas criadas por eles são análogas àquelas das máquinas, e deveriam comportar todas as funções de uma cidade. E não seria por acaso, seguindo as idéias de Banham, que um de seus antecedentes aparece como sendo a Ponte Vecchio em Florença, que abriga em sua estrutura construções criando passagens em diferentes níveis, o que permite também múltiplas funções ou ocupações (fig. 18). Neste caso, a ponte não só aparece como suporte para todas estas atividades, mas como elemento de articulação entre a estática do espaço arquitetônico e o movimento dos transeuntes. Articulação esta que também acontece no fotografia.

Figura 18: *Ponte Vecchio*, Florença.

Muitas imagens das propostas dos megaestruturalistas estão diretamente relacionadas aos projetos de Sant'Elia e as idéias contidas em seu manifesto. Banham[77] compara o projeto para a estação central de Milão de 1914, de Sant'Elia, com uma das partes de um complexo multifuncional de Nova York de 1972, o Westyard, que é um edifício que se localiza sobreposto à vários trilhos de trem (fig. 19). Nestes e em outros projetos de megaestruturas a ponte é um elemento usado com freqüência, pois possibilita a ligação ou passagem entre as diversas atividades que esses complexos de edifícios comportam.

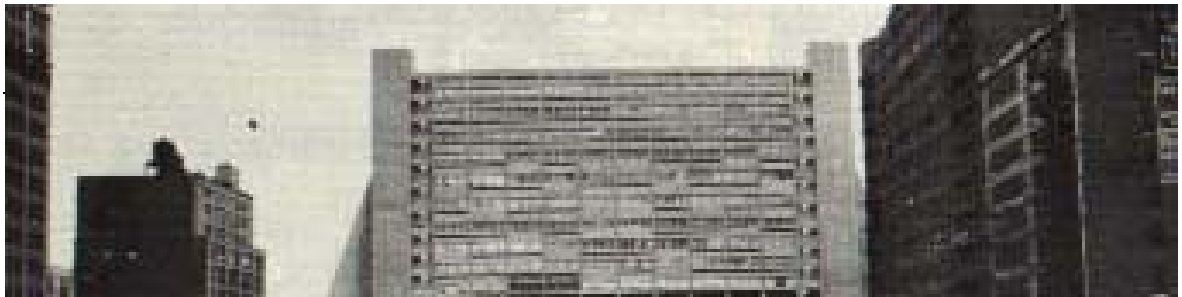
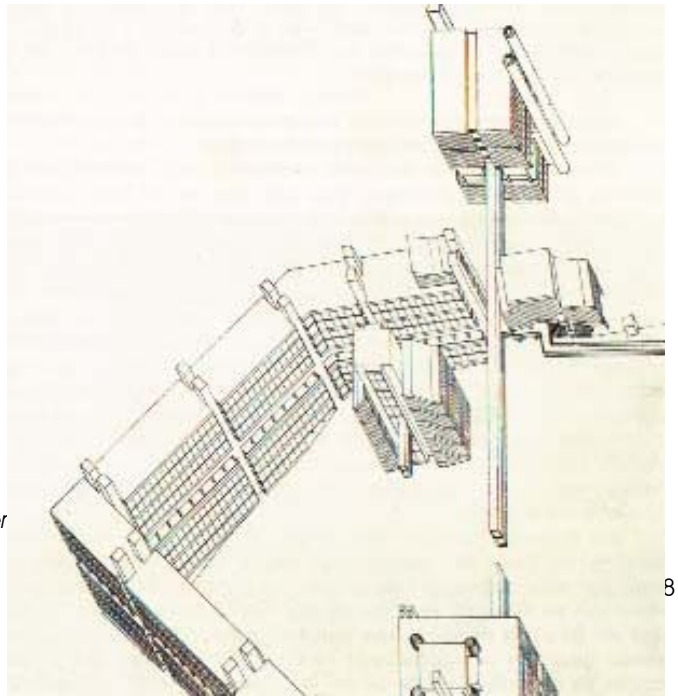


Figura 19: Davis, Brody and Associastes, *Westyard*, Neva York, 1972.

Esta idéia de incorporação de ruas nas edificações, assim como os rompimentos com conceitos urbanos tradicionais, podem ser encontradas também na arquitetura britânica do período do pós-guerra, a qual tinha em suas propostas o predomínio da tecnologia e de novos conceitos urbanos, os quais incluíam sempre a idéia de movimento e mobilidade. O projeto dos Smithson para a Universidade de Sheffield de 1953 (fig. 20), onde a rua aparece em altura com passarelas tanto no interior como no exterior do edifício, tinha como objetivo "enfatizar a idéia do edifício como artefato mecânico que está estruturado para o movimento interno de pessoas."[78]



[78] MONTANER. *Después del movimiento moder*

Figura 20: Alison e Peter Smithson, *Universidade de Sheffield*, 1953.

Para os Smithson[79] a mobilidade era uma característica da cidade contemporânea e deveria ser a chave para o planejamento urbano. Eles também falavam em elevar as ruas em diferentes níveis além das vias de grande velocidade. As novas formas de transporte, cada vez mais velozes geravam novas formas de estruturas urbanas. O sistema de deslocamento urbano, depois da invenção dos meios de transportes urbanos como metrô, deveriam ser repensados. Uma nova hierarquia do sistema viário deve ser concebido onde o tempo passa a ser otimizado por *roads speeds*.[80]

O grupo Archigram, segundo Montaner, ao retomar os ideais do movimento futurista nos anos sessenta, iriam desenvolver propostas baseadas no crescimento industrial. Sant'Elia dizia: "nós devemos inventar e refabricar a cidade futurista como se fosse um imenso estaleiro tumultuante, ágil, móvel, dinâmico em todas as suas partes[81]. A idéia do manifesto da arquitetura futurista de mobilidade e de renovação vai ser defendida por Warren Chalk, com a proposição de uma arquitetura tão efêmera como qualquer outro produto de consumo, ou por Ron Herron no projeto *Walking Cities* (fig. 21), que eram literalmente cidades móveis.

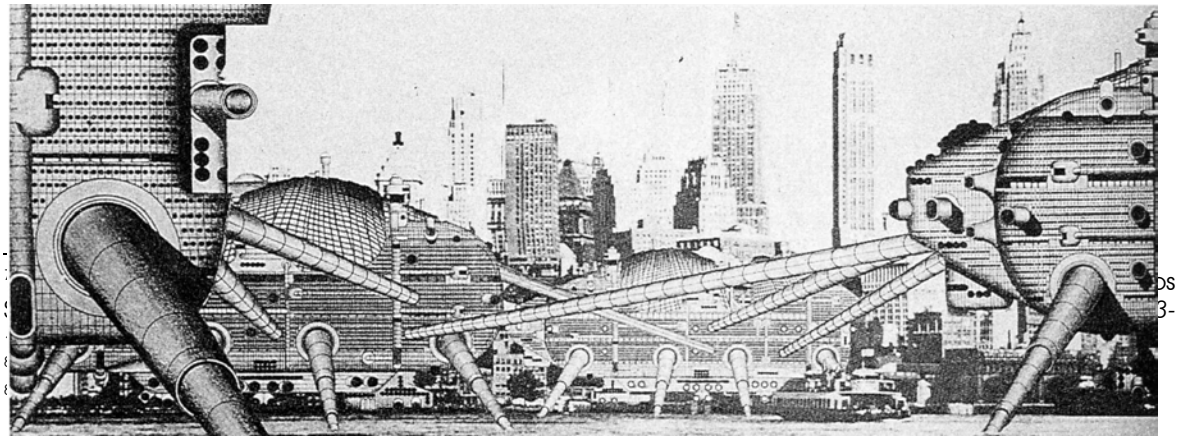


Figura 21: Ron Herron, *Walking Cities*, 1964.

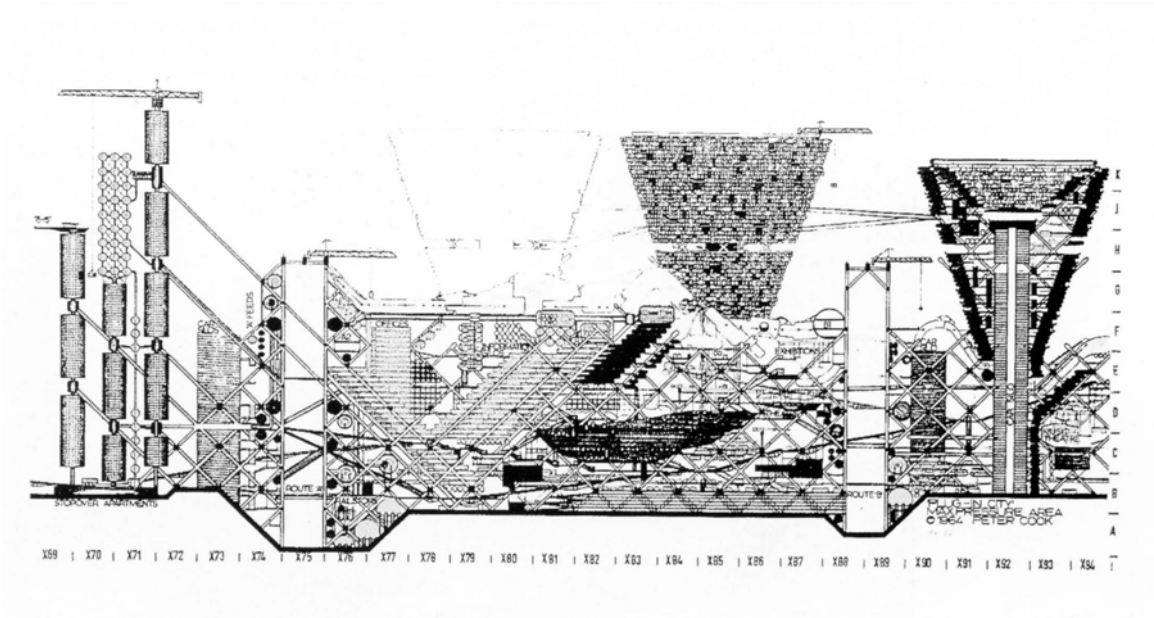


Figura 22: Peter Cook, *Plug-in City*, 1964.

A ponte, ou os elementos que exercem a função de ligação e articulação, também aparecem de alguma forma em outras propostas dos arquitetos deste grupo. *Plug-in City* (Fig. 22) projetada por Peter Cook é um como conjunto de cápsulas unidas entre elas por elementos que exercem a função de ligação das "megaunidades".

Se as propostas das megaestruturas permitiam viver de forma autônoma, estes elementos de ligação poderiam permitir uma outro tipo de relação espacial, como por exemplo exercer a função de contextualização ao inserir a sujeito em contato visual com o entorno. A ponte, desta forma, também pode ser relacionada como um elemento entre espaço fechado e espaço aberto.

No Centro Georges Pompidou, de Renzo Piano e Richard Rogers, a transparência dos percursos mecanizados - escadas rolantes - na verdade é um jogo sobre a tecnologia e também a maneira de integrar o edifício com o contexto. Quando nos encontramos sobre as escadas rolantes – pontes diagonais - estamos

dentro do edifício e estamos ao mesmo tempo fora dele (fig. 23 e 24). Esta ponte externa à edificação tem como função primordial fazer a ligação do Centro Georges Pompidou com a cidade. A contextualização do edifício com a cidade é realizada através do olhar. A escada rolante envidraçada permite um percurso externo à edificação onde a função não é somente a de permitir o deslocamento vertical, mas principalmente de realizar uma contextualização com o entorno e a cidade, colocando o sujeito em contato com a cidade através do olhar, ou seja, de forma indireta. Desta forma, a contextualização só é realizada para quem realiza este percurso, quando o sujeito faz parte do edifício, ou seja quando ele está no espaço fechado.

Figura 23 e 24: Renzo Piano e Richard Rogers, *Centro Georges Pompidou*, Paris, 1971. Vista das escadas rolantes da exterior e do interior.

A ponte como elemento de ligação, neste caso, representa esta condição de estar dentro e fora simultaneamente, fora do edifício e dentro da cidade, que só é possível através do afastamento em altura do sujeito possibilitando uma visão panorâmica, desta forma podemos dizer que este elemento possibilita também uma ampliação do olhar.

A ponte de cristal do Centro Georges Pompidou pode ser vista como uma metáfora do processo fotográfico. A ponte pode ser vista também com articulação entre o espaço interno da caixa onde se formam as imagens na câmara fotográfica e o exterior, de onde estas imagens são projetadas. A lente (objetiva) também é uma ponte entre o interior e o exterior. A articulação do imutável, que é a paisagem urbana, com as conseqüentes reinterpretações das imagens do exterior no interior do centro, lugar onde as modificações podem ser feitas eternamente.

O VIADUTO OTÁVIO ROCHA: ELEMENTO DO IMAGINÁRIO FUTURISTA

A ponte como elemento capaz de ampliar a visão, de proporcionar deslocamentos simultâneos dando um caráter dinâmico ao espaço e, principalmente, a presença deste elemento na imagem de paisagem urbana futurista presente nos manifestos futuristas e nos projetos de Sant'Elia assim como nos cenários das primeiras décadas do século XX, transformar-se-ão em elos de ligação entre este universo teórico e uma imagem prática presente no nosso cotidiano.

Se considerarmos a abertura da avenida Borges de Medeiros, iniciada em 1920, como a "rua que mergulha terra adentro" nos transportando para a imagem de um dos marcos de modernização de Porto Alegre e a construção do viaduto Otávio Rocha, é importante relevar aqui duas questões: a primeira diz respeito às referências do urbanismo naquele período, e a segunda, de grau mais importante para este trabalho, trata a avenida como reflexo da visão futurista de Sant'Elia e Chiattone.

No início do século XX, as referências para os planos urbanísticos, entre outras, vinham das reformulações realizadas pelo Barão Haussmann em Paris no século anterior. A fotografia, recém surgida, trazia a necessidade de ampliação dos espaços e da luminosidade, convergindo para as aspirações de uma nova era. Charles Marville foi um dos fotógrafos que já a anunciava nas suas imagens, devido à necessidade de um campo de visão amplo e a "limpeza" da subjetividade existente na pintura. Um novo conceito em urbanismo que tinha como um dos objetivos abrir grandes avenidas, grandes perspectivas.

Porto Alegre, no início do século XX, passava pelo mesmo processo de outras cidades do mundo, que necessitavam de transformações urbanísticas, seja para

adaptar-se à industrialização, seja para atender à necessidade de um crescimento demográfico acelerado. Além disto, a área central de Porto Alegre caracterizava-se por ruas estreitas muitas vezes sem pavimentação e com abastecimento de água e rede de esgoto bastante precários. O Plano Geral de Melhoramentos realizado em 1914 pelo arquiteto João Moreira Maciel, viria a encaminhar a cidade para a nova era de modernidade, traçando diretrizes gerais seguindo o modelo de Haussmann – urbanização, higienização e embelezamento. Naquele período, as referências em urbanismo vinham tanto das reformas executadas em Paris[82], como da visão estética lançada por Sitte[83]. Na proposta de Camillo Sitte a cidade era vista "como lugar ou diversidade de lugares, e não como um espaço liso, homogêneo, indiferenciado"[84]. Assim, as modificações em Porto Alegre, além da higienização e urbanização, no caso específico da Borges de Medeiros, acabariam configurando um espaço de caráter dinâmico refletindo os ideais de modernidade do início do século XX, superando os referencias do século anterior.

A abertura da Borges foi uma obra que alterou significativamente a fisionomia da cidade. Num gesto haussmanniano, Porto Alegre recebe uma avenida com linhas de bondes, iluminação pública, arborização e o elemento de maior interesse: o viaduto Otávio Rocha. O corte da avenida Borges de Medeiros dividiu uma de suas perpendiculares, a rua Duque de Caxias, sendo que o viaduto foi construído como elemento de ligação, dividindo o cruzamento em dois níveis, possibilitando deslocamentos simultâneos.

Mais do que este gesto haussmaniano, a abertura da avenida Borges de Medeiros, assim como a construção dos grandes edifícios que substituíram as antigas residências e a construção do viaduto Otávio Rocha, podem ser inseridos como um reflexo claro das idéias do futurismo. A abertura da Borges não está caracterizada apenas pelo aspecto panorâmico que tanto evidenciava as transformações urbanas do século XIX, mas por uma concepção mais ampla, futurista, onde movimento e

---

[82] As propostas de Haussmann para Paris consistiam na reforma urbana, na saúde e na segurança pública. Este fato se dava porque a formação dos profissionais, principalmente na área da saúde sanitária, era realizada em Paris. O modelo de saúde pública também seguia os moldes de Paris. Com o objetivo de criar acessos e visuais amplos aos grandes edifícios e palácios, permitir maior ventilação e iluminação, destruir os focos de epidemias nos becos infectados, facilitar o acesso às estações ferroviárias e circulação de tropas, as obras começaram pela abertura dos grandes bulevares. Mas, também uma outra obra de grande importância foi realizada nos subsolos da cidade criando um novo sistema de rede de água e esgoto. FRIEDRICH, *Olympia*, 1993, p.142-143.

[83] Ver FERRAZ, Os primórdios do urbanismo moderno: Porto Alegre na administração Otávio Rocha, In: PANIZZI, *Estudos Urbanos*, 1993.

[84] SITTE, *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*,1992,p.4.

deslocamento vão além de um somatório de pontos de vista seqüenciais buscando envolver o espectador num espaço simultâneo e dinâmico. (fig. 25)

Figura 25: *Viaduto Otávio Rocha*, 2001

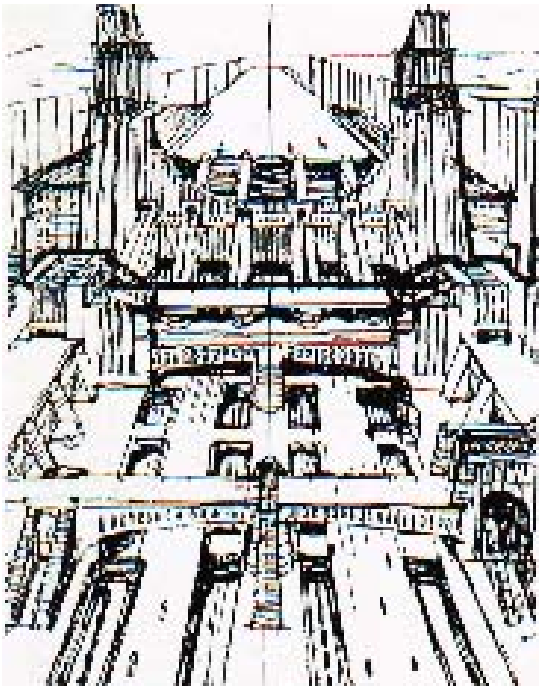


Figura 26: Antonio Sant'Elia, *Cidade Nova*, 1914.

A imagem da avenida Borges de Medeiros se aproxima aos cenários arquitetônicos do cinema no início do século, como *Metropolis* de Fritz Lange e *Just Imagine* de David Butler, que nos mostram uma cidade onde a rua, ao invés de direcionar o espectador ao longo da via, nos oferece variadas possibilidades de percursos físicos e visuais. Assim também se aproxima das propostas de cidade futurista onde a cidade é representada como lugar da mobilidade por excelência, de acordo com os desenhos de Sant'Elia, de Harvey Corbett ou de Ron Herron do Grupo Archigram. (fig. 25 a 28)

Figura 27: Eric Kettelhut, V*ersão 1, Metropolis,* 1927.

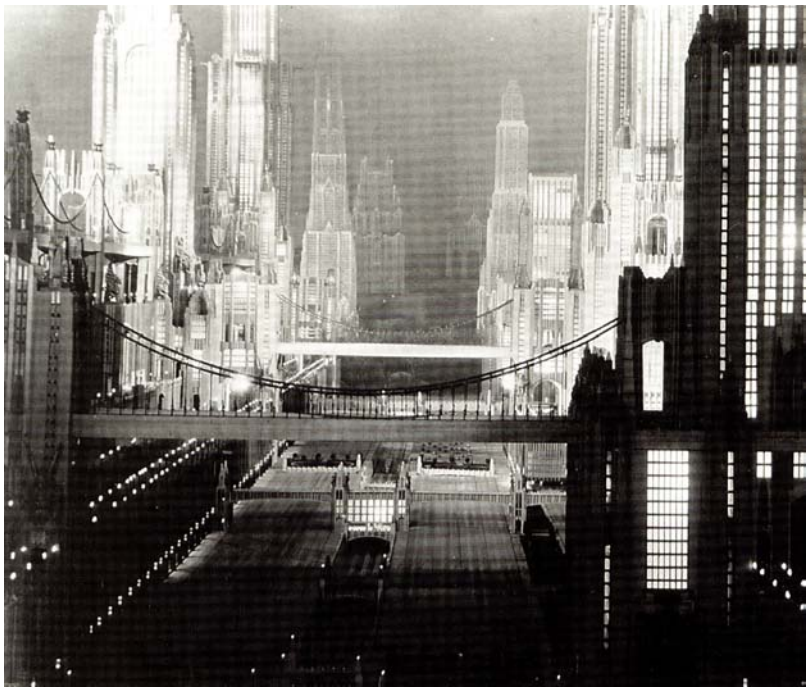


Figura 28: David Butler*, Just Imagine*, 1930.

A identidade entre a avenida Borges de Medeiros com este imaginário do cinema, foi identificado primeiramente por Fernando Fuão (fig. 29). Ele utilizou a linguagem fotográfica como instrumento de ligação entre dois universos e como forma de assimilação desta ligação.

Figura 29: Fernando Fuão, *Photocollage*, 1994.

O cinema surgiu no mesmo momento da cidade moderna impulsionada pelo progresso e aglomeração urbana. Ele nos dá noção de movimento e uma visão estética de acordo com o desejo de liberdade das vanguardas dos anos 20. Portanto, estas imagens cinematográficas, como *Metropolis* e *Just Imagine,* também estão de acordo com a ideologia urbana do futurismo e do expressionismo, que concebe a arquitetura não somente como algo inserido na cidade, mas como um produto dela.

A realidade urbana é concebida como espaço em expansão da cidade industrial. O espaço arquitetônico se abre para a velocidade e a simultaneidade de deslocamentos através das pontes, passagens e galerias em direções e níveis

diferentes. A rua torna-se um canal pelos edifícios de grande altura interceptada constantemente por pontes. A rua não é linear e nem aberta. Os planos sucessivos dos arranha-céus mais as passagens em alturas diferentes rompem o horizonte aberto.

Ao cortar a avenida Borges de Medeiros, a rua Duque de Caxias ficou dividida, e seria preciso assim construir um elemento de ligação. Este elemento também transforma-se em elemento de passagem, pois além de fazer a referida ligação, ele coloca o observador à um nível superior, porém simultâneo ao espaço inferior. No caso específico do viaduto da Borges, as rampas laterais possibilitam ainda ao transeunte a mudança de rumo de sua caminhada, mudando tanto o sentido como o nível, ou seja, eleva o olhar do observador. o caráter dinâmico deste espaço não está no fato da alteração do espaço, mas pela simultaneidade e opções de percursos. Com a construção do viaduto, o cruzamento continua existindo, porém em níveis diferentes. A cidade se desenvolve verticalmente, permitindo que os deslocamentos aconteçam sem interrupção. (fig. 30)

Figura 30: *Viaduto Otávio Rocha*, 2000.

Pensar a ponte ou o viaduto como elo de ligação ou elemento de passagem, é também pensá-lo como elemento desencadeador de um processo de simultaneidade. Se a ponte é algo que liga duas coisas opostas, ela está viabilizando uma ligação de acontecimentos simultâneos no mesmo espaço. No caso do viaduto Otávio Rocha a variedade de opções de percurso de dá somente através do ato de caminhar. O deslocamento de automóvel seria uma outra opção em termos perceptivos, mas limitada em termos de opção de percurso, porque as rampas laterais paralelas a avenida Borges de Medeiros que oferecem acesso direto à rua Duque de Caxias são restritas para pedestres. As rampas realizam a ligação direta entre a rua Duque de Caxias e a avenida Borges de Medeiros permitindo a acesso, também, às edificações ali construídas.

As sobreposição de atividades e circulações são elementos que cabem em uma comparação direta com o viaduto da Borges. A função da construção não é apenas a de circulação, mas também nos remete imediatamente ao conceito de espaço dinâmico dos manifestos futuristas, assim como nos projetos de Sant'Elia. Quando se caminha pela parte superior do viaduto, por exemplo, se ingressa em um contexto onde muitas outras possibilidades de percursos estão acontecendo simultaneamente. Outras pessoas, ao mesmo tempo, poderão ter um mesmo local convergente de chegada. Assim como acontece na estação central de Milão de Sant'Elia e o Westyard em Nova York, em que num sentido passam os trens, e em outro as pessoas, existem outros níveis com outras atividades às quais podem ocorrer também em outros sentidos, gerando o cruzamento de atividades simultâneas.

A percepção destes espaços é de sobreposição, pois ao me deslocar passando pelo "mesmo lugar" em posições diferentes, passo a percebe-lo a partir de pontos de vista diferentes. Esta questão vai além de possibilidades de percursos e da simultaneidade de deslocamentos, pois através destas características espaciais, o somatório dos diferentes pontos de vista permite um conhecimento do espaço. Outro fator importante é a simultaneidade que ocorre através do olhar do transeunte, pois estes espaços possibilitam sobreposições visuais. E estas imagens se formam da mesma maneira que se formam os reflexos das vitrines, com as suas sobreposições que provocam a simultaneidade de imagens. Desta forma, a ponte, como elemento que foi se desenvolvendo ao longo da história da arquitetura como símbolo da

modernidade e do avanço tecnológico, também estabelece relações entre arquitetura, paisagem e transeunte, trazendo um pouco da idéia de aventura presente nas propostas das vanguardas do início do século XX para os dias de hoje.

Um dos elementos de maior poder de identificação através de sua imagem relacionada com o centro de Porto Alegre é o viaduto Otávio Rocha. No processo de transformação e renovação da cidade, a paisagem adquiriu novos valores. Passados alguns anos ou décadas, o impacto do novo no processo de transformação de um determinado espaço nem sempre acontece, como desejava Sant'Elia ao dizer que a arquitetura deveria se renovar a cada geração[85]. Ele estava se referindo ao caracter efêmero que a cidade deveria adquirir através da renovação da arquitetura. Ao considerarmos o espaço da cidade como um todo no processo de construção, a arquitetura não se cria a cada geração, mas é certo que cada geração criará um novo significado para o espaço em que vive. Assim como a cidade que se renova no olhar diferenciado de cada observador.

DESLOCAMENTO DO OLHAR, OLHAR EM MOVIMENTO

Se o viaduto da Borges de Medeiros é um exemplo concreto do imaginário futurista, ou seja, um elemento eminentemente dinâmico, nele se permitiria uma experiência de simultaneidade entre espaços de diferentes níveis através do ponto de vista de um transeunte. A fotografia, por seu turno, pode ser considerada como a linguagem ideal para traduzir esta experiência pela sua capacidade de mudanças de pontos de vista e mobilidade. O desejo de Sant'Elia na renovação da cidade está diretamente relacionado com o desejo de movimento, de cidade dinâmica e efêmera. A fotografia é capaz de congelar uma ou várias cenas urbanas. As imagens fotográficas assim produzidas não significariam a paralisação de um espaço caracterizado como dinâmico, mas imagens provindas de um observador que se encontra inserido em um espaço dinâmico. Portanto, as imagens registram a

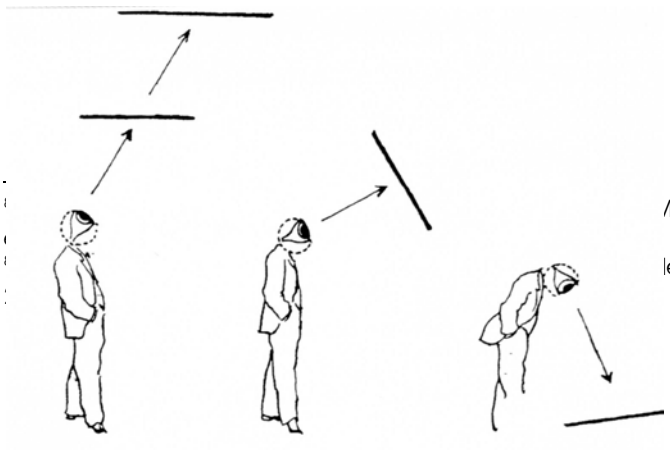
[85] "Os futuristas não viam a cidade somente como suporte para uma atividade, senão como um processo e um centro de movimento." PEHNT, op. cit. p.173. Este movimento não está apenas relacionado com os novos elementos que passam a fazer parte da paisagem urbana, como automóveis, multidão, mas em relação à própria arquitetura. Sant'Elia exigia a máxima flexibilidade dos edifícios e apresentava a cidade do futuro como um enorme canteiro de obras. A durabilidade não era uma virtude para arquitetura, e os futuristas consideravam que a orientação consumista era o critério fundamental da arquitetura moderna. A arquitetura deveria ser transitória para que cada geração pudesse conceber seu espaço urbano.

alternância de pontos de vista do sujeito que, em movimento, é estimulado por imagens de todos os lados.

Na representação do deslocamento do sujeito, que agora transforma-se no próprio fotógrafo, o movimento não está relacionado somente com o ato de percorrer um espaço, ou seja, com o movimento do observador em relação ao objeto, mas sobretudo com o basculamento proporcionado pelo aparelho fotográfico. Paul Virilio, ao criticar as relações entre homem e espaço urbano a partir da mecanização da visão que transforma o espaço público em imagem pública, diz que todos os meios criados pelo homem, desde os primeiros aparatos ópticos, teriam a função de prótese, ou seja: "ver mais e melhor". "O telescópio que projeta um mundo distante do nosso alcance, é sobretudo uma maneira de nos deslocarmos no mundo"[86]. O aparato mecânico ainda proporciona o movimento sem deslocamento físico, apenas visual. Além da transferência do olhar, alterando as referências naturais de próximo e distante, os aparatos mecânicos da visão criam um tipo de aceleração em relação àquilo que está distante.

Outra característica da visão fotográfica restrita à um espaço mais curto seria a possibilidade de aproximação que a lente permite ao isolar um ponto de vista retirando-o de seu contexto. Este enquadramento pode criar um detalhe da cidade, aproximando a atenção do observador a um determinado aspecto que não seria apercebido quando se tem uma visão mais geral de um contexto.

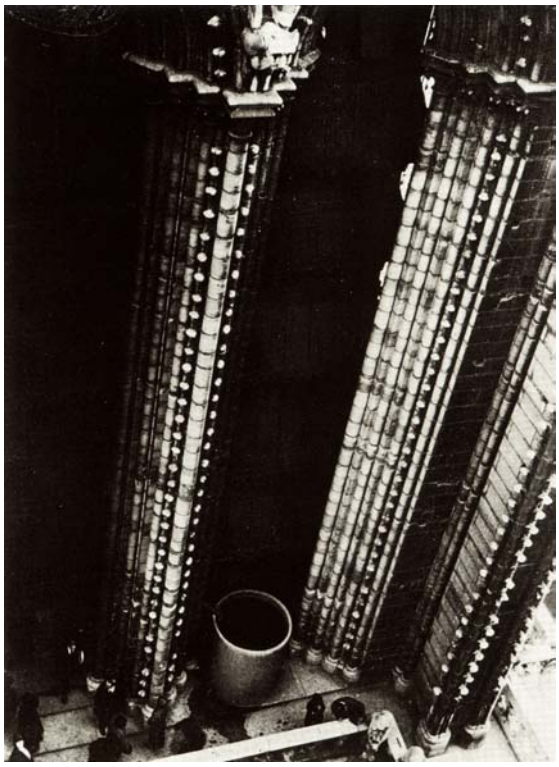
Tendo como referencial os fotógrafos das vanguardas artísticas do início do século XX, a mais importante característica da fotografia neste período, conforme nos observa Olivier Lugon, transforma-se naquela onde a "mobilidade do olhar é permitido e exaltado pela fotografia na constituição das imagens"[87]. O principal símbolo da Nova Visão é sintetizado na evidência dos enquadramentos e dos ângulos inéditos, como as tomadas para o alto e para baixo, que na verdade representam o caminho do olho, ou da "visão em movimento" citados por Moholy-Nagy. (fig. 31 a 35)



/cLUHAN, *Os meios de comunicação como*

les avant-gardes, In: *Études photographiques*,

Figura 31: H. Bayer, 1939.



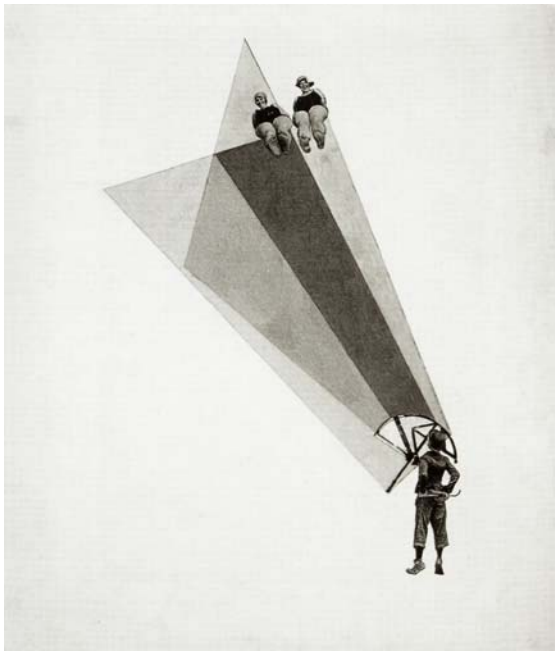


Figura 32: László Moholy-Nagy, *Ascona,* 1926.

Figura 33: László Moholy-Nagy, *Notre-Dame de Paris,* 1926.

Figura 34: László Moholy-Nagy, *Casa desmaterializada,* 1925.

Figura 35: László Moholy-Nagy, *Luzes da cidade,* 1926.

Moholy-Nagy e os fotógrafos da vanguarda, incluindo os da Bauhaus[88], abandonaram a perspectiva tradicional em busca de uma representação capaz de dar conta da realidade temporal, multidirecional e dinâmica do olhar. A fotografia com pontos de vistas e enquadramentos insólitos surge como a "fixação de um movimento real do corpo e do olhar no espaço, como um testemunho do engajamento físico do sujeito no mundo, como o produto de uma ação"[89]. Estas fotografias eram completamente opostas às primeiras imagens fotográficas do espaço urbano onde o sistema de representação ainda era baseado na perspectiva com ponto de vista central, e onde o olhar do observador está imóvel e o espaço apresenta-se estático. A fotografia, como um novo instrumento da visão, de acordo com o conceito de Moholy-Nagy de 1936, representa mais do que um instrumento de reprodução, "ela está prestes a trazer qualquer coisa do novo mundo óptico: os elementos da fotografia podem ser isolados das complicações que a ela são anexadas; não somente teoricamente, mas de uma maneira tangível nas suas manifestações reais"[90], afirmava ele.

Moholy-Nagy via também na câmara fotográfica um aparelho que iria substituir a caneta, ou seja: a imagem, a partir do século XX, torna-se uma linguagem mais veloz do que a escrita. Nagy possuía uma visão positiva em relação à fotografia naquele período, pois ele a considerava como um instrumento de conhecimento mais relacionado ao espaço. "Através da fotografia (e mais ainda do cinema), nós temos adquirido novas experiências do espaço, com sua ajuda e também das novas escolas de arquitetura nós temos prestado atenção a uma ampliação e sublimação da nossa apreciação do espaço. Pela compreensão da nova cultura do espaço graças aos fotógrafos, a humanidade conquistou o poder de perceber tudo o que há em volta e sua verdadeira existência com olhos novos"[91]. Desta forma a fotografia, assim como a

[88] Sobre a fotografia na Bauhaus ver: FRICKE, *Bauhaus fotografie*, 1982.
[89]LUGON , op. cit., p. 74.
[90] MOHOLY-NAGY. *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie,* 1993, p. 190.
[91] Ibid. p. 195.

literatura ou o cinema, passaria a ter a função de instrumento de descrição urbana, revelando a condição do homem contemporâneo, marcada pelo olhar múltiplo, móvel e fracionado.

No seu trabalho denominado *Canyons: avenida Borges de Medeiros e o Itaimbezinho,* Fernando Fuão[92] retoma esta idéia da ponte (o viaduto) como articulação entre interior e exterior, entre imutabilidade e dinamismo, entre imagem fixa e imutável e o interminável trabalho de interpretação do negativo. Ao utilizar o viaduto como elemento de ligação do imaginário, Fuão não está somente realizando a ligação de elementos mas, a articulação característica da estética fotográfica. O autor utiliza-se de diversas imagens, que apontam para o fator de reinterpretação, das infinitas possibilidades de utilização de uma imagem, na luta constante contra a imutabilidade do processo fotográfico. Paradoxo constante da fotografia, trata-se também da característica principal da estética da fotograficidade exposta por Soulages. União e articulação entre exterior (canyon) e o interior (urbano). Ou, ao contrário, interior (canyon) e o exterior (urbano). A fotografia aqui transforma-se em uma forma de pensar, de articular, de instrumento de conhecimento do espaço.

AS VIAS IMAGINÁRIAS OU OS MÚLTIPLOS PERCURSOS DA PRANCHA DE CONTATOS

O olhar múltiplo e móvel está diretamente associado aos deslocamentos, mecanizados ou não. A série fotográfica, por mim realiza e apresentada em pranchas de contato (fig. 36 a 38), foi o resultado de uma experiência direta com o espaço urbano a partir da investigação do espaço do viaduto Otávio Rocha. Os arcos, os contrastes de luz e sombra, as passagens em diversos níveis, a variedade de pontos de vista para a avenida Borges de Medeiros e para qualquer objeto encontrado neste espaço, se converteram em elementos de uma imagem que representa a prática itinerária do fotógrafo para explorar o espaço urbano.

Mais do que um simples reflexo da realidade, esta seqüência fotográfica mostra uma ordem espacial que é aquela do espaço dinâmico e labiríntico. É difícil perceber onde é o começo ou o fim deste percurso. O labirinto do viaduto Otávio Rocha apresenta vários pontos de partida e de chegada coincidindo com o conceito de

[92] FUÃO, *op.cit.*, 2001.

labirinto dinâmico estabelecido por Constante. Estas características do espaço são percebidas através das suas estruturas formais e dos elementos que compõe este espaço, formado pela avenida Borges de Medeiros entre as ruas Fernando Machado e Jerônimo Coelho, onde as opções de deslocamento se dividem entre o nível da rua e o nível das passarelas laterais que nos conduzem até a parte mais elevada do viaduto Otávio Rocha.

Esta série fotográfica obtida simultaneamente ao deslocamento deste trecho da avenida Borges de Medeiros, explora as diversas alternativas de percursos que o viaduto oferece. Os deslocamentos realizados ora no nível da rua, ora no nível superior apresentam, ainda, uma diversidade quando acrescida da intenção de representar o movimento do olhar

Figura 36: *Viaduto Otávio Rocha,* Prancha de contato, 2001.

em diversas direções. As imagens mostram, a partir do nível do leito da rua, imagens tanto de baixo para cima como de cima para baixo, mostrando ora um detalhe de piso, ora um plano geral. Olhando no sentido paralelo ao solo, as imagens podem apresentar o ponto de vista mais amplo ou um campo de visão mais fechado em um detalhe de parede ou de uma esquadria. As colunas podem ser apresentadas em seqüência acentuando a perspectiva com ponto de fuga único, ou ainda ignorando a perspectiva quando o sujeito está posicionado na parte onde o pé direito sob a passarela é menor, olhando na direção onde o pé direito é maior. Neste caso as convergentes da perspectiva quase se anulam, provocando uma representação em paralelo. As colunas ainda são apresentadas a partir de um ponto de vista frontal, onde os arcos e os contrastes de luz e sombra nos indicam uma outra opção de caminho, pois entre o objeto e a sua sombra existe um espaço de circulação.

Do nível superior os mesmos elementos se apresentam diferentes devido a mudança da posição do observador. Conduzida pelas passarelas do viaduto esta variação de alturas varia, sendo elevada gradativamente. O nível inferior, quando o ponto de vista é de cima para baixo, vai se distanciando, até atingir o ponto máximo junto à rua Duque de Caxias. Os elementos de composição do viaduto e as edificações do entorno se multiplicam através dos pontos de vista variados. Do viaduto se formam janelas que estabelecem uma relação interior/exterior entre o sujeito e a arquitetura presente ao longo da avenida Borges de Medeiros. Os balaústres do guarda-corpo nos protegem da vertigem, que é causada ao olhar para baixo, conforme percebe Fernando Fuão[93], e ainda nos acolhem como um espaço fechado.

[93] FUÃO, op. cit., 2001.

Assim como os edifícios são vistos formalmente, eles também são apresentados com uma convergência acentuada no sentido vertical em direção ao infinito. O olhar em diagonal, tanto de cima para baixo, como de baixo para cima, pode representar a simultaneidade através do cruzamento e sobreposição visual entre os dois níveis, o inferior e o superior.

Esta multiplicidade de pontos de vista que representa o deslocamento do sujeito na Borges de Medeiros, é aqui apresentada através de pranchas de contato fotográfico. Esta apresentação possibilita um contato visual quase simultâneo à todas as imagens devido ao próprio tamanho dos mesmos fotogramas. O campo de visão é reduzido e existe ao

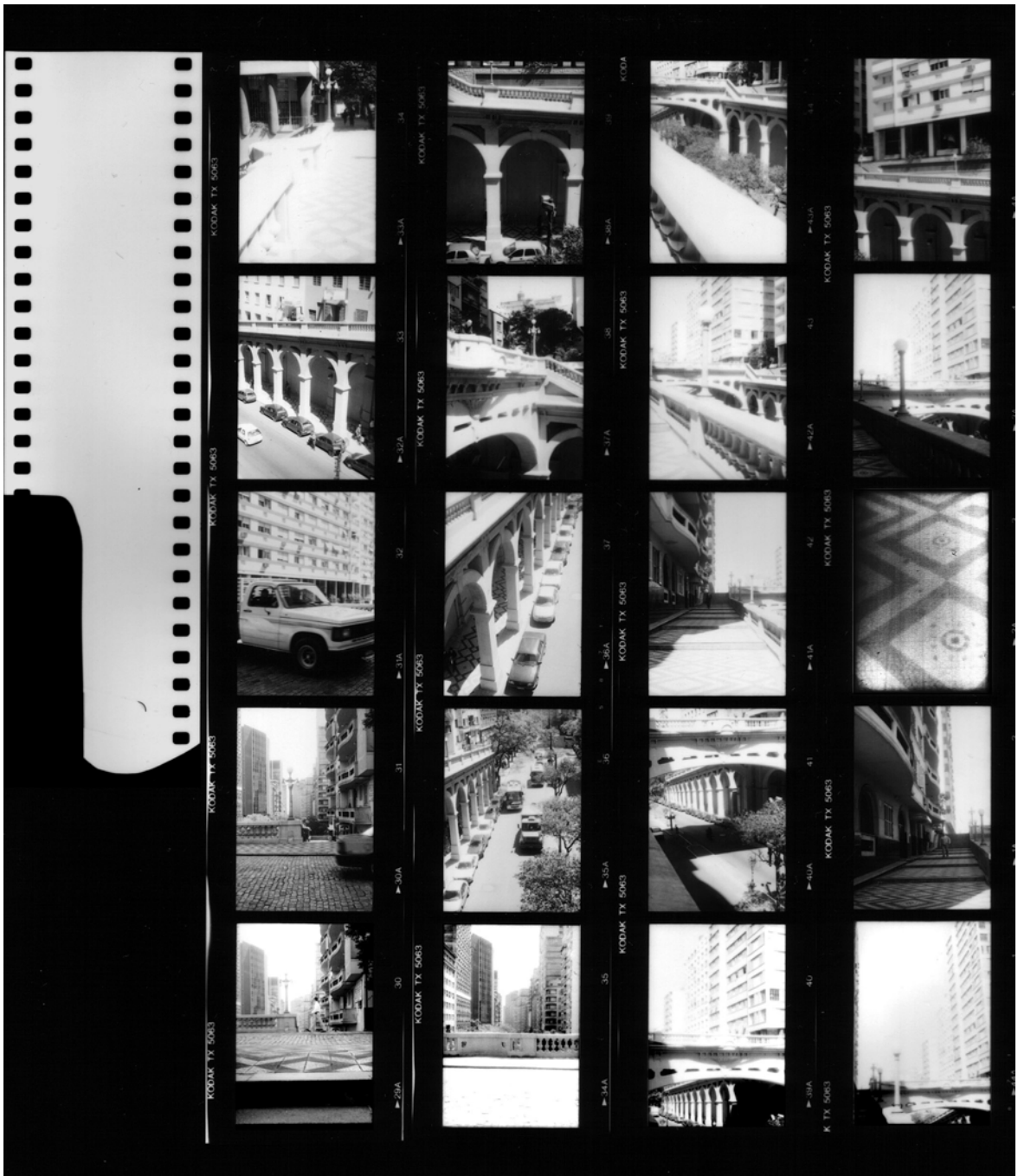


Figura 37: *Viaduto Otávio Rocha,* Prancha de contato, 2001.

mesmo tempo um jogo de aproximação e distância da imagem. As relações entre as imagens não acontecem de forma linear, mas multinacional, assim como o olhar quando no espaço real. Desta forma, as imagens se apresentam simultaneamente ao observador, sem se sobreporem, mas se interligando através dos vários fotogramas. Alguns fotogramas poderiam parecer abstratos se apresentados isoladamente. Nesta série fotográfica eles complementam a compreensão deste espaço. A prancha de contato nos proporciona uma posição de recuo que representa também uma tomada de posição do pesquisador. A distância se impõe como necessidade para a compreensão à distância do fenômeno.

A prancha de contato fotográfico representa um imenso reservatório de vias imaginárias cruzadas ou paralelas, que apontam no sentido do interminável. Mais que um diário íntimo, a prancha de contato trabalha e força a nossa memória. Como livros do extremo oriente que se lê de trás para frente. Além disso, a prancha de contato e atempar, pois qualquer pessoa, a qualquer tempo, pode fazer uma escolha, e realizar seu próprio percurso nela, escolhendo as imagens que mais lhe agradam independentemente da escolha inicial do fotógrafo.

A apresentação destas imagens estabelece uma relação entre percurso realizado através das pranchas de contato e o percurso vivificado nas vias possíveis deste espaço. Cada fotograma é um fragmento do espaço, que além de ser uma representação do movimento do transeunte, também mostra de forma sintética o espaço como um todo. As ligações entre fotogramas não são diretas. O espaço é apresentado em pedaços e aquilo que não aparece entre um fotograma e outro, aquele pequeno espaço em preto, representa o espaço e o tempo de deslocamento.

Entre as possibilidades de percurso realizadas pela prancha de contato estão as escolhas do sujeito. O movimento dinâmico está nestas escolhas que se somam as analogias que cada sujeito realizará, de acordo com as palavras de Marinetti: "para dar os movimentos sucessivos de um objeto, é necessário dar uma cadeia de analogias que ele evoca, cada uma delas condensada, recolhida numa palavra essencial."[94] Esta palavra essencial, em termos arquitetônicos, é a fotografia ou a prancha de contato. Se a velocidade, no sentido de aceleração da vida cotidiana ou abreviação do espaço quando nos referimos aos deslocamentos através de aparelhos ópticos, altera a percepção do sujeito fazendo que ele deixe de perceber o espaço como um todo. Este tipo

[94] MARINETTI, Manifesto técnico da literatura futurista, 1912. In: BERNARDINI, op.cit, p.83.

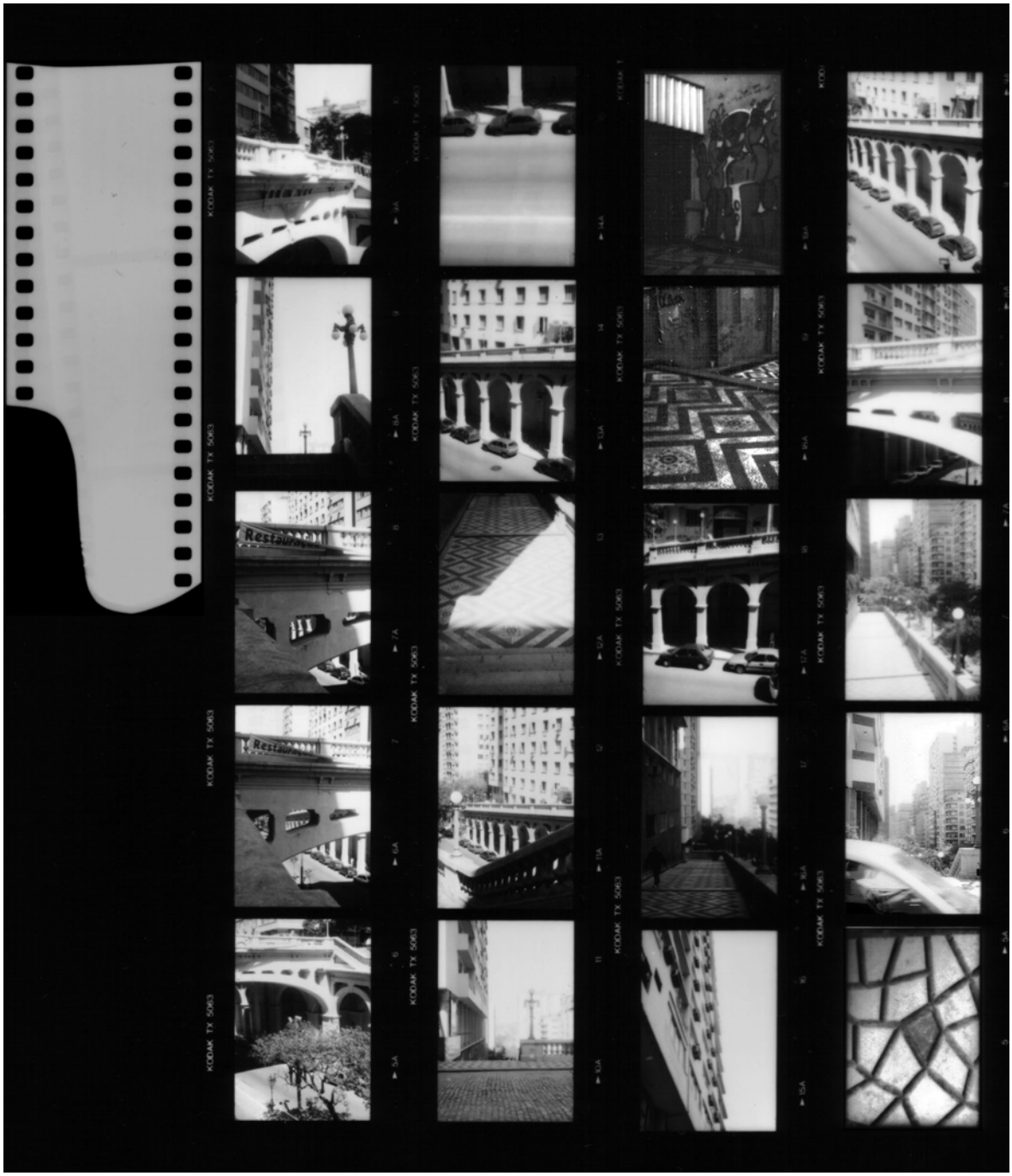


Figura 38: *Viaduto Otávio Rocha,* Prancha de contato, 2001.

de percepção está diretamente relacionada com aquilo que absorvemos de um espaço percorrido. O que retemos de um determinado espaço a partir dos deslocamentos é relacionado de forma analógica no nosso pensamento. Portanto, outra questão importante deve ser considerada: as relações analógicas que realizamos ao percorrer as ruas da cidade.

Fernando Fuão realiza em seu trabalho uma analogia entre a avenida Borges de Medeiros e os Canyons do Itaimbezinho. Na percepção do autor, a avenida Borges de Medeiros é um canyon artificial[95]. Entretanto, em seu livro, ele não deixa de nos mostrar colagens onde o universo futurista é evidente. As sobreposições de imagens de uma certa forma refletem as sobreposições dos caminhos que existem naquele lugar. As pranchas de contato seriam também uma outra forma de percepção da Borges e do viaduto que caminham no mesmo sentido, enaltecendo as possibilidades de percurso.

As pranchas de contato, assim como as colagens, são elementos visuais que nos colocam num espaço formado por acontecimentos de tempos diferentes, pois existe um distanciamento físico e temporal entre cada fotograma ou cada fragmento de uma colagem. As possibilidades de percurso das pranchas de contato, o jogo que se estabelece entre cada fotograma dentro de cada prancha correspondem às imagens variáveis do caleidoscópio e ao próprio espaço da cidade. O caleidoscópio surgiu no século XIX como um jogo cientifico e como um acessório de magia branca, dialética característica daquele século. A configuração visual do caleidoscópio que produz um ritmo variável de imagens, segundo Didi-Hubberman[96], está de acordo com as configurações visuais da atualidade, com a "poliritmia do tempo."

O movimento do sujeito e o espaço dinâmico nos conduzem a um tipo de conhecimento do espaço que é aquele que propicia variados pontos de vista de uma mesmo local. Tal é o caso do viaduto Otávio Rocha e da avenida Borges de Medeiros. Porém, antes disso, o entendimento do espaço se dá através das relações analógicas, conforme ressaltou Ginno Severini no manifesto as analogias plásticas do dinamismo. Ele nos diz o seguinte: "para a compreensão dos planos e com a simultaneidade do ambiente nós demos a influência recíproca dos objetos e a vitalidade-ambiente da matéria (intensidade e expansão de objeto + ambiente) com as analogias plásticas nós alargamos até o infinito o campo destas influências, continuidade, vontades e

[95] FUÃO, op. cit., 2001.

contrastes cuja forma única criada pela nossa sensibilidade é a expressão da vitalidade absoluta da matéria ou dinamismo universal (intensidade e expansão do objeto + ambiente, através de todo o universo, até a diferença específica)"[97]. Esta diferença específica é o olhar único do sujeito, que se traduz no olhar do artista sobre a cidade.

[96] DIDI-HUBERMAN, *Connaissance par le kaléidoscope*, 2000.
[97] SEVERINI, As analogias plásticas do dinamismo, 1913. In: BERNARDINI, op.cit, p,113.

Capítulo III

O ACASO FOTOGRÁFICO: O UNIVERSO SURREALISTA

A teoria do pensamento analógico lançada por Marinetti e Severini é o principal fio condutor deste percurso realizado em Paris, sob influência dos surrealistas, referencial básico deste capítulo. Esta troca de influências se deu de duas maneiras: uma através do tema principal desenvolvido neste referido percurso que são as relações analógicas e o *hasard* no processo de apreensão da arquitetura no contexto urbano; e a outra, pelo próprio espaço físico onde o percurso foi realizado que constituiu-se no mesmo onde os surrealistas costumavam perambular. Este percurso realizado em Paris se deu forma casual, assim como aconteceu todo o processo de captação das imagens através da fotografia: não houve a intenção de fotografar algo em específico, mas simplesmente fotografar ao *hasard.* O resultado do percurso foi uma série fotográfica apresentando a cidade através dos seus fragmentos. A analogia entre estes diversos fragmentos fotográficos pretende estabelecer a idéia de um todo, e abrir caminhos para a compreensão de outros percursos, aqueles que se realizam todos os dias, muito além da idéia de percurso físico, mas que não deixam de ser reais ou verdadeiros.

As edificações, as ruas, o mobiliário urbano, os desenhos das calçadas, os muros, as fachadas, seja qual for a escala do objeto mencionado constituem-se em elementos que formam um universo de fragmentos que configuram e caracterizam o espaço da cidade como um todo. A imagem de uma cidade é composta por este conjunto, que acaba integrando e estruturando o imaginário coletivo urbano. Entretanto, a imagem que cada indivíduo possui de uma determinada cidade é, acima de tudo, uma imagem formada por referências pessoais. Bem como observou Aldo Rossi em "A Arquitetura da Cidade"[98], os fatos urbanos também estão ligados às experiências individuais e às impressões que cada

[98] ROSSI, *Arquitetura da cidade*, 1995.

pessoa tem de uma cidade, seja a cidade onde vive ou a cidade à qual visita. Se no nosso imaginário estas imagens se apresentam de forma fragmentada, isto se deve ao fato de que as imagens que construímos mentalmente dos lugares em que passamos não correspondem à uma representação clássica renascentista, mas sim um conjunto de imagens fragmentadas, encadeadas uma à outra num tipo de organização mais próxima da representação de uma colagem ou de uma seqüência fotográfica.

Panerai[99] é um dos vários autores que desenvolveram teorias à partir da análise do espaço urbano, relacionado-o com o ponto de vista do sujeito que circula pelas ruas para formar um processo de compreensão da cidade. Para o estudo do urbano, uma de suas propostas é a análise pictórica, expressão dada por ele para a compreensão da cidade à partir de uma sucessão de imagens. A imagem visual, ainda segundo Panerai, constitui um aspecto privilegiado para reflexão sobre a cidade. À partir de um conjunto de elementos reconhecidos, reunidos e articulados, o espaço urbano pode ser compreendido como um todo. No entanto, sua pesquisa, assim como as demais, limita-se ao espaço físico e não às representações do espaço como meio de investigação. As imagens são pedaços da cidade que não somente estão relacionadas em analogia ao espaço físico, como podem estar presentes de forma indireta em diferentes meios como a pintura, a fotografia, a literatura.

Se considerarmos a relação do transeunte com o meio urbano, as seqüências de imagens, tanto as formuladas pelo observador após ter percorrido o espaço, quanto as por ele representadas, não apresentam uma lógica no sentido da organização. Os percursos dentro da cidade podem ser múltiplos e de diversas dimensões. Ao invés de estabelecer uma regra para captar e analisar imagens fotográficas num percurso predeterminado, proponho neste trabalho a contribuição do elemento *hasard*, a partir da ótica do surrealismo, como forma de demonstrar o mecanismo de formação e orientação do imaginário, baseado em um ponto de vista mais compatível com as imagens que elaboramos ao caminhar pela cidade.

[99] PANERAI, *Elementos de analisis urbano*, 1983.

O SURREALISMO

Em 1924 na França, André Breton publicou o primeiro manifesto do movimento surrealista que teve como propósito não tanto a produção de obras artísticas originais, mas pretendia construir uma "nova visão do mundo" onde, conforme as palavras de Breton, "vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixem de ser percebidos como contraditórios".[100] Desta forma, o surrealismo propõe uma nova maneira também de percepção da realidade onde todas as contradições são possíveis, assim como a desejada fusão entre sonho e realidade, inconsciente e consciente. A analogia é palavra de ordem para esta fusão. "O pensamento analógico tece uma trama simbólica entre os atos, os seres e as coisas mais diferentes. Se a analogia é total, ela desaparece por tornar-se uma identidade."[101]

Esta identidade aqui no caso do surrealismo, constitui-se na própria estética surrealista como referencial para a compreensão e leitura das imagens fotográficas da cidade. Se no futurismo o analogia é tomada como uma forma de movimento, no surrealismo ela é um elemento de articulação entre real e imaginário, entre o espaço que percorremos e o espaço do nosso imaginário.

A realidade é constantemente transformada pelo olhar do espectador. Assim, os surrealistas, numa atitude revolucionária, romperam com o valor absoluto da verdade em busca de uma experiência que se apresentava no mundo real, num tempo vivido pelo espectador. Conforme Ponge, "o objetivo do surrealismo é devolver ao homem a capacidade poética da qual foi despojado: que o homem redescubra, individual e coletivamente, os poderes de ver e de se ver, de ouvir e se ouvir, de expressar e de se deixar expressar – de criar!".[102]

Os surrealistas tiraram proveito do imaginário, do pensamento analógico e do desejo, para chegar à uma liberdade de expressão. A liberação espontânea do desejo foi chamado de automatismo. Breton, no início do movimento, procurou basear sua pesquisa a partir das teorias do inconsciente. E assim o surrealismo somou experimentações psíquicas sobre diversos tipos de suporte para abolir as contradições

[100] BRETON, *Manifestos do surrealismo*, 1985, p.98.
[101] SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique,* 1990, p.111.
[102] PONGE, Mais luz! In: *O surrealismo*, 1991 , p.22. Ver também: PONGE, *Surrealismo e o novo mundo*, 1999; LIMA, *A aventura surrealista*, 1995.

mutilantes da realidade. No primeiro manifesto Breton definiu a palavra surrealismo como "automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral."[103] E a fotografia será uma dessas formas de expressão, o que Rosalind Krauss[104], define como sendo o próprio automatismo, referindo-se à definição de Breton.

O pensamento inconsciente está diretamente relacionado à imagens, e as imagens formuladas pela arte são um dos meios utilizados para revelá-lo. Porém, conforme lembra Walter Benjamin, seria um erro supor que a experiência surrealista se limitou à esta questão. O surrealismo valorizou os objetos que começavam a extinguir-se, assim como os objetos deixados pela moda, e esta idéia está diretamente relacionada com a idéia de revolução. Antes dos surrealistas, segundo Benjamin, "ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário."[105]

O surrealismo também resgata o que há de mais banal no quotidiano urbano para revelar a cidade e instaurar uma nova forma de olhar para o cenário urbano, onde não existe somente uma interação entre o subjetivo e o objetivo, entre o belo e o feio, o bem e o mal, mas principalmente no sentido de tornar o mundo mais "habitável". Assim, o surrealismo, de uma forma não tão direta, irá desencadear uma série de atividades referentes ao espaço urbano, como se fosse uma política urbanística, onde a "beleza"[106], tem papel importante.

---

[103] BRETON, op. cit. 1985, p.58.
[104] KRAUSS, *Le photographique*, 1989.
[105] BENJAMIN, O surrealismo. O última instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p.25-26.
[106] O sentido de beleza é utilizado aqui conforme Sergio Lima a define de acordo com os fundamentos do surrealismo. "Beleza é a valoração de uma imagem, sua imanência. Ela resulta de um fascínio, de uma fascinação. É a memória excessiva de um transporte, de uma emoção, de uma sensação, de uma impressão, de uma visão ou de uma quimera ... A beleza é o conhecimento sensível/sensual da realidade" LIMA, op.cit., p. 329-330.

O *HASARD*

As formas indiretas desencadeadas pelos surrealistas para contato com qualquer objeto de davam através do *hasard.* Étienne Souriau define *hasard* como a "imprevisível relação de elementos sem ligação orgânica. Encontro de séries casuais independentes."[107] Todo o processo de percepção surrealista é realizado através do pensamento analógico, a partir do encontro casual de um e outro elementos.

Para André Breton, o *hasard* é um fator fundamental em toda a sua obra pois também faz parte de sua vida. Em Nadja ele enfatiza esta idéia: "eu não posso deixar de relatar, diante da narrativa que vou começar, que os episódios mais marcantes da minha vida, tal como eu posso concebê-los fora do plano orgânico, seja na mesma medida onde ela é deixada ao *hasard*, do mais simples como ao maior acontecimento, onde lutando contra a idéia comum que eu faço de mim, ela me introduz num mundo como aquele das súbitas aproximações, das petrificantes concidências, dos reflexos antes que qualquer outro impulso mental, dos acordes metálicos como os do piano, das luzes que farão ver, mas então ver, se eles não fossem ainda mais rápidos que os outros." [108]

Assim, os encontros e as relações casuais podem transformar qualquer elemento em um sinal para revelar o desconhecido, e desencadear assim idéias e projetos. Para Breton, "os objetos da realidade não existem apenas como tal: a observação dos traços constitutivos do mais banal de todos eles oferece-nos – num abrir e fechar de olhos – uma admirável imagem-adivinha, à qual, incorporada nesse mesmo objeto, nos fala, com toda veracidade, do único objeto real e atual, do nosso desejo"[109].

A colagem é uma forma de encontro casual entre um e outro elemento. A colagem ou a montagem tornam absurdas a coerência e a integridade das estruturas tradicionais da arte. A colagem oferece um outro meio de exprimir ao mesmo tempo as nossas múltiplas experiências instantâneas, sejam elas físicas ou psicológicas, visuais ou imaginárias. A colagem confunde, desconcerta. Mas através deste meio, ela leva a imaginação à agir e intensifica o poder da visão.

---

[107] SOURIAU, op. cit. p.819.
[108] BRETON, *Nadja*, 1998,p.19.
[109] BRETON, *O amor louco*, 1971, p.115.

Por meio de justaposições contraditórias e paradoxais, a colagem desafia os hábitos aos quais o olhar está acostumado a agir. A colagem revela um estado de espírito humano: é um estado de espírito que encontra o prazer da destruição indireta, mas que é capaz de reconstruir, fazendo assim a satisfação do ato criador. No plano espiritual, a montagem satisfaz a sede pelo maravilhoso. Ela obedece à regra surrealista que exige um procedimento de liberação que permite satisfazer os desejos inconscientes. Neste sentido, a fotografia cumpre um papel de persuasão, pois ela nos apresenta "verdades" visuais.

O poder da colagem reside no fato de que ela faz um apelo aos desejos psicológicos mais escondidos. Segundo Fernando Fuão, "o desejo revela de maneira singular a facilidade com que a alma penetra em cada objeto e se transforma instantaneamente nesse objeto. O elemento essencial do conhecimento poético da colagem é a identificação com o objeto, o diálogo entre sujeito e objeto."[110]

As colagens, assim como a hipnose, a escrita automática, os textos coletivos e os "cadáveres deliciosos" são processos onde o "acaso" costuma manifestar-se. Estes procedimentos foram adotados pelos surrealistas como um meio de conhecimento da realidade, do psiquismo e do desejo, da beleza que poderia resultar de uma atividade inconsciente ocultada pelo racionalismo. Aqui está presente uma das dialéticas do surrealismo. Para Breton, o fruto do "acaso" pode ser uma resposta a uma necessidade interna que surge através de uma causalidade externa, ou seja, algo que se objetiva através do subjetivo. Aí então o "acaso" pode ser chamado de "objetivo", principalmente quando o objeto encontrado vêm na direção de uma necessidade interna, atendendo a um desejo. Portanto, partindo do fato de não racionalizarmos aquilo que pretendemos, o resultado será muito superior ao esperado porque não conduzimos o nosso pensamento à idéias objetivamente fechadas. Assim, "a surpresa provocada por uma nova imagem ou por uma nova associação de imagens deve ser encarada como elemento primordial do progresso das ciências físicas, pois só o espanto consegue excitar a lógica, sempre tão fria, e obrigá-la a estabelecer novas associações."[111]

[110] FUÃO, *Arquitectura como collage,* 1992, p. 172.
[111] BRETON, op. cit. 1971, p.109.

A partir da descrição da relação entre espaço, tempo, bailarino e observador, Merce Cunningham vê também na dança o *hasard* como uma necessidade que é preexistente: "tal gênero de *hasard* pode nascer de uma organização do espaço, do tempo, do movimento do conjunto de bailarinos cujo comportamento para o espectador, parece aleatório. A idéia de *hasard* pode nascer do observador ou emergir da elaboração coletiva da coreografia."[112] Este conceito relacionado com a área da dança também é oportuno por que confornta diretamente a questão da organização espacial com espectador, e que está, por sua vez, diretamente relacionado com um dos objetivos deste trabalho, qual seja: a investigação da paisagem urbana à partir do deslocamento do observador diante de elementos que configuram e organizam o espaço da cidade.

O elemento *hasard*, de acordo com o surrealismo, insere uma grande contribuição para um estudo da cidade de forma mais subjetiva, ao se considerar o observador em relação ao espaço urbano, da mesma maneira que Breton também insere estas relações no meio urbano. "Eu espero, em todo caso, que a apresentação de uma série de observações desta ordem e daquela que vão se seguir será de natureza a precipitar alguns homens na rua, antes de faze-los ter consciência."[113]

A *FLÂNERIE* COMO PROCESSO DE PERCEPÇÃO DA CIDADE

A origem da palavra *flânerie* está diretamente relacionada com *hasard* – *au flan* significa ao acaso[114] – *flânerie* então, significa andar ao *hasard*. Marie-Claire Bancquart[115] coloca a vontade dos surrealistas de ficar disponível ao acaso objetivo como algo diretamente relacionado com os deslocamentos de caráter involuntário. Estes deslocamentos seriam a própria imagem da liberdade. André Breton, em *Nadja*, relaciona este ato involuntário - "mes pas me portent" - com a imagem da cidade, sugerindo que é o espaço ou os boulevares que conduzem o seu caminhar: "Ao me encontrar em Paris, não passo mais que três dias sem me ver ir e vir, desde o fim da tarde, na boulevard Bonne-Nouvelle entre a imprensa Matin e o boulevar Strasbourg. Eu não sei porque é lá, de fato,

---

[112] SOURIAU, op. cit. p.819.
[113] BRETON, op. cit., 1998,p.60.
[114] ROBERT: *Le petit Robert*, 1993, p.931
[115] BANCQUART, *Paris des surréalistes*, 1972.

que os meus passos me conduzem, que eu me coloco quase sempre sem meta determinada, sem nada de decidido além deste dado obscuro, à saber que é aqui que se passa isso."[116]

É o meio urbano, a rua, a arquitetura, que permite este ato involuntário e incessante. Ou melhor: na tentativa de explicar como este fenômeno ocorre, ele não deixa de citar os espaços por onde passa. A referência deste ato involuntário, da força que o impulsiona ou nos impulsiona ao nos deslocarmos, é sempre a arquitetura, no sentido de que arquitetura é todo o espaço da cidade.

Mas a *flânerie* não está limitada à esta idéia de andar sem destino, andar ao acaso. A *flânerie* implica em outras questões, que são determinantes no processo do olhar para a arquitetura na paisagem urbana. Uma delas está relacionada diretamente à uma teoria da visão. A figura do *flâneur* surgiu no século XIX, quando a relação entre observador e paisagem começavam a se transformar. Todo o olhar se volta para o meio urbano, assim como surge uma pluralidade de pontos de vista, pois não existe mais a contemplação, e a paisagem torna-se panorâmica. Segundo Benjamin, foram os parisienses que tornaram Paris o lugar do *flâneur,* que transformou a cidade em paisagem. Assim, nesta paisagem, o *flâneur* surge como aquele que investiga a cidade, e faz uma leitura particular através da sua configuração espacial, do encontro casual entre lugar, pessoas e objetos a partir de um fluxo não preestabelecido. Uma outra cidade passa então a ser revelada, resgatando o que é deixado à margem, como o processo de colagem, onde os objetos revelam os desejos inconscientes através do encontro de imagens. A segunda questão diz respeito ao caráter errante da *flânerie* indissociável do princípio de revelação. De acordo com Marie-Claire Bancquart[117], o ato involuntário de caminhar continuamente, como uma obsessão, mesmo que restrita aos mesmos percursos, revela as imagens que se escondem na cidade. Isto porque o mesmo lugar nunca se apresenta da mesma forma. Qualquer variante de horário, de luminosidade e até mesmo do próprio olhar que, distraído, se dirige à direções variadas, pode levar à revelação de algo inesperado. O fato de encontrar algo não representa um objetivo ou meta a ser alcançada, mas sim uma conseqüência, como se esta obsessão fosse conduzida por uma "força misteriosa". Esta idéia também está de acordo com o acaso objetivo de Breton.

[116] BRETON, op. cit., 1998, p. 34-36.
[117] BANCQUART, op. cit.

Nelson Brissac, a partir da leitura de Walter Benjamin[118], diz que a *flânerie* consiste em uma combinação do "olhar casual daquele que passeia com a observação atenta do detive, que vê a cidade ampla como uma paisagem e fechada como um quarto: instaura um modo complexo de visão, construído através de sobreposições ou seqüências de diferentes formas de espaço, de descrições, de imagens."[119] Brissac enfatiza a idéia de sobreposição de causalidade e objetividade, próximo e distante, passado e presente, num contexto contemporâneo, onde tudo é percebido simultaneamente. Segundo Fernando Fuão[120], é exatamente esse processo de distanciamento e aproximação que caracteriza a colagem e o pensamento analógico.

As sobreposições de imagens e idéias tem como precedente a obra de Apollinaire, entre outros escritores que influenciaram não somente Breton, como todo o grupo surrealista. Apollinaire sempre se mostrou sensível à renovação da escrita voltada para o movimento e para o espetáculo urbano. Apollinaire realizava nas ruas aproximações que sugeriam símbolos e imagens, e que terminavam por suscitar a loucura. Esta também é uma característica da poesia no final do século XIX: a de apresentar uma busca metafísica através das paisagens urbanas carregadas de símbolos. [121]

A cidade como espaço de sobreposições se revela nas obras dos surrealistas através dos seus percursos. Agindo e pensando deste modo, eles buscavam distinguir elementos que se relacionavam com outras imagens ou idéias, desencadeando um processo de percepção do espaço onde as relações analógicas entre objetos completamente distintos viriam a conduzir um conhecimento deste espaço, ou de qualquer outra coisa. Acredito que as relações analógicas que o leitor faz a partir de uma obra surrealista, seja ela um texto ou uma imagem, além de gerar uma justaposição de idéias ou elementos, também irão direcionar a temática desta obra. Este processo também acontece na analogia entre desenho e linguagem que aparece seguidamente nos jogos coletivos

[118] Sobre o tema da *flânerie* na obra de Walter Benjamin, ver também: BOLLE, *Fisionomia da metrópole moderna*, 1994.
[119] PEIXOTO, *Paisagens urbanas*, p.84.
[120] FUÂO, op. cit.
[121] BANCQUART, op. cit. 1972.

surrealistas. Clark Poling, ao se referir à interpretação dos *cadavres exquis*, situa na "liberdade semântica e no caracter contraditório de diferentes elementos contidos nas imagens a contribuição para criar um campo de interpretação aberta."[122]

Esta idéia está também contida em um trecho de *Amor Louco*, onde Breton descreve um encontro com uma personagem revelando um percurso descrito a partir dos elementos que ele percebe nas ruas de Paris e os relaciona de forma analógica com outras partes da cidade. Para o observador, que tem o olhar voltado para os aspectos do meio urbano, todas as relações analógicas estarão relacionadas com a cidade.

> "... pelas ruelas do *quartier des Halles*, muito doloroso me é o eclipse desse seio, exigido pelas dificuldades da circulação a dois por entre os caminhões, no meio de um rumor que cresce a cada passo, que sobe, qual maré, até ao imenso apetite de um novo dia.... Já que eu me exprimo na linguagem que me foi ensinada, gostaria de saber que sirene tocara, jamais, para me fazer ouvir a voz da desrazão, para me assegurar que o amanhã será outra coisa, algo misteriosa, mas totalmente despegada de ontem? Ai estava eu, minha bela vagabunda, de novo a vosso lado, e vos a apontardes-me, à passagem, a torre Saint-Jacques, sob o seu tênue véu de andaimes, que ha tantos anos já contribui a tornar, ainda mais, o grande monumento erguido pelo mundo ao irrevelado. Ainda que soubéssemos que eu gostava desta torre, parece-me a mim que, uma vez mais, toda uma violenta existência se delineava, nesse momento, em torno dela, para nos compreender a nós também, para abarcar o alucinante, no seu nebuloso golpe à nossa volta:
>
> Em Paris a Torre Saint-Jacques cambaleante
>
> Igual a um girassol
>
> Disse eu num poema, sem contudo lhe ter desvendado o sentido oculto, para só mais tarde vir a perceber que aquele oscilar da torre era, acima de tudo, o meu próprio oscilar entre os dois sentidos da palavra francesa *tournesol*, a qual designa, simultaneamente, essa espécie de helianto também conhecido por 'grande sol' e o reagente utilizado em química, na maior parte das vezes sobe a forma de papel azul que vira vermelho ao contato do acido. O certo é que a aproximação assim estabelecida consegue dar satisfação cabal à complexa idéia que eu tenho desta torre, tanto no que se refere à sua sombria magnificência, bastante semelhante à da flor que geralmente se ergue como ela, isolada, num recanto mais ou menos agreste, como às circunstâncias assaz confusas que presidiram à sua construção e às quais se sabe estar intimamente associado ao milenário sonho da transmutação dos metais. A própria viragem do azul ao encarnado, na qual reside a propriedade especifica do tornassol-reagente, lembra, por analogia, como é obvio, as cores distintas de Paris, cujo berço é, de resto, este bairro da *Cité*; de Paris, que expresso, de forma particularmente orgânica e essencial, pela sua câmara Municipal, que

[122] POLING, *Dessiner l'image surréaliste*, 1995, p.17

deixamos para traz, à nossa esquerda, ao caminharmo-nos agora para o *quartier latin*. Deixo-me arrastar pela sedutora vertigem que me inculcam estes sítios, ponto de partida de tudo quanto de melhor me foi dado conhecer. Sinto-me repentinamente quite de todas aquelas anteriores imagens que ainda há pouco ameaçavam diminuir-me, liberto daqueles laços que ainda me levavam a acreditar ser impossível despojar-me, no plano afetivo, da personagem que ainda na véspera era. Abra-se esta cortina de sombras, e deixe-me eu guiar, sem receio, rumo à luz! Gira, sol, e tu, noite imensa, afasta do meu coração tudo quanto não seja a fé na minha nova estrela!"[123]

A partir deste fragmento de texto, Breton demonstra o processo do acaso objetivo através de percursos onde ele desenvolve um processo de referenciação e analogias, não só de ruas e monumentos da cidade, como também de tempos diferentes. O poema "girassol", que Breton retoma ao passar pela torre Saint Jacques, é um fragmento de um poema automático onde ele descreve o mesmo percurso que seria realizado dez anos mais tarde, quando ele escreve *Amor Louco*. (fig. 1 e 2)

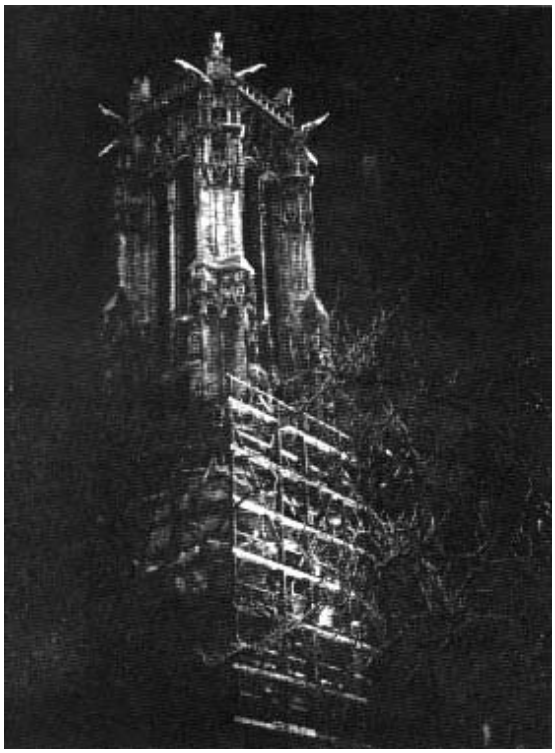


Figura 1: Man Ray, *Girassol com abelha*, 1925.

Figura 2: Brassaï, *Torre de Saint Jacques, s/d.*

[123] BRETON, op. cit.1971, p.61-67.

De acordo com a análise que Rosalind Krauss[124] realiza sobre este poema, as imagens surgiram no texto como um signo que designa o futuro sem determiná-lo. Não é o caráter premonitório que interessa aqui, mas a forma como pode acontecer uma sobreposição temporal de fragmentos. Estas associações dentro do texto de Breton não dizem respeito somente ao espaço do pensamento e do inconsciente, mas sobretudo ao espaço exterior e à realidade como status de índice num processo de contínua referenciação.

São estas características presentes no texto de Breton que estão de acordo com as particularidades da fotografia urbana contemporânea, onde a cidade aparece composta por uma diversidade de espaços, de tempos, de aspectos objetivos e subjetivos. Trata-se, pois, do próprio espaço urbano, com sua complexidade de elementos apresentados ao espectador, a partir dos percursos, que acaba gerando estas superposições de idéias e, consequentemente, uma interpretação deste espaço de forma analógica.

A *flânerie* surrealista, que era uma forma de interação com o espaço da cidade através do *hasard*, foi um dos precedentes da Teoria da deriva de Guy Debord, fundador do grupo Situacionista. Na deriva situacionista, segundo Mirella Bandini[125], a desorientação do sujeito no espaço urbano está ligado ao lúdico e a um processo mais sistemático, com o objetivo de observação analítica do espaço urbano. Neste sentido, apesar do surrealismo ter sido o referencial para os situacionistas, eles se opõem ao surrealismo, pois recusam o inconsciente à favor de uma conscientização do indivíduo sobre os aspectos da vida cotidiana urbana. Guy Debord reconhece o surrealismo enquanto experiência revolucionária para uma crítica da sociedade através da relação com o espaço da cidade, mas deseja ir mais longe. Ele deseja "uma sociedade pós industrial para uma nova humanidade, libertária, comunitária e socialista baseada na tecnologia cibernética, onde a existência cotidiana seja reconduzida para uma dimensão estética sob o signo da espontaneidade e da liberdade, em seu *status* bretoniano de revolução permanente."[126]

---

[124] KRAUSS, op. cit.
[125] BANDINI, Referentes surrealistas en las nociones de deriva y de psicogeografia del entorno urbano situacionista, In: ANDEOTTI, *Situacionistas, ate, política, urbanismo,* 1996.
[126] Ibid, p. 51.

O conceito de *devira* está associado ao conhecimento do espaço através da psicogeografia[127] e de um comportamento ludico-construtivo centrado nos efeitos do entorno urbano sobre os sentimentos e as emoções individuais. A cidade se constituía como um lugar de movimento e desorientação refletido nos mapas feitos por Debord, e nas investigações espaciais de Constat,. Em *The Naked City,* Bebord representa a cidade a partir de seus fragementos, e em *New Babylon,* Constant cria espaços lúdicos com variações de planos. Ambas as propostas apoiam-se em uma certa ociosidade do sujeito. Os situacionistas também criticavam o sistema econômico e social propondo estas novas formas de convívio social baseados na liberdade. A cidade se transforma em um labirinto para gerar novas emoções e estimular novas condutas. Como uma crítica à concepção estática do urbanismo moderno, a cidade foi idealizada pelos situacionistas como o lugar de luta contra a alienação, propondo um espaço de caráter dinâmico e com novas formas antiburgesas de habitar.[128]

A *flânerie* também está relacionada com a ociosidade social ou a boêmia parisiense à qual se refere Walter Benjamin. Transformar o *flâneur* em detetive não é somente uma forma de justificar a sua ociosidade, mas sobretudo de salientar que a errância do *flâneur* está diretamente relacionada com o processo de revelação. Para Marie-Claire Bancquart[129] o ir e vir pelas ruas da mesma forma que permite uma circulação livre, oferece um lugar de descoberta: "um microcosmo reunindo a estabilidade do costume/habito e a liberdade do *hasard*, como parece ser o boulevard de Bonne-Nouvelle por Breton lá onde ele flanava regularmente"[130].

O personagem do detetive, tal qual ele aparece na literatura ocidental, possui um certo número de características seguidamente associadas à fotografia. De acordo com esta associação, Mark Haworth-Booth diz que: "ela não possui emoções, é universal, ignora as classes sociais e se detém sempre à realidade dos fatos. Podemos considerar como significativo o fato que a fotografia coincide, no tempo, com o gênero policial, tanto no cinema quanto na televisão: tanto nos policiais, como na fotografia, nós atravessamos as divisões de classes sociais e os bairros das cidades, nós podemos agir de maneira anti-social ou associal (o fim justifica os meios), nós podemos

[127] "A psicogeografia poderia definir-se como o estudo das leis exatas e os efeitos específicos do entorno geográfico, seja organizado conscientemente ou não, sobre as emoções e o comportamento dos indivíduos." DEBORD, Introducción a una crítica de la geografía urbana, 1955. In: ANDEOTTI, *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, 1996, p. 18.
[128] ANDEOTTI, Introdución: la política urbana de la Internacional Situacionista. In: ANDEOTTI, *Situacionistas, ate, política, urbanismo,* 1996.
[129] BANCQUART, op. cit.
[130] Ibid.

ser invisíveis. E nós achamos o sentido no detalhe significativo, aquele detalhe que escapa aos olhos do ser comum."[131]

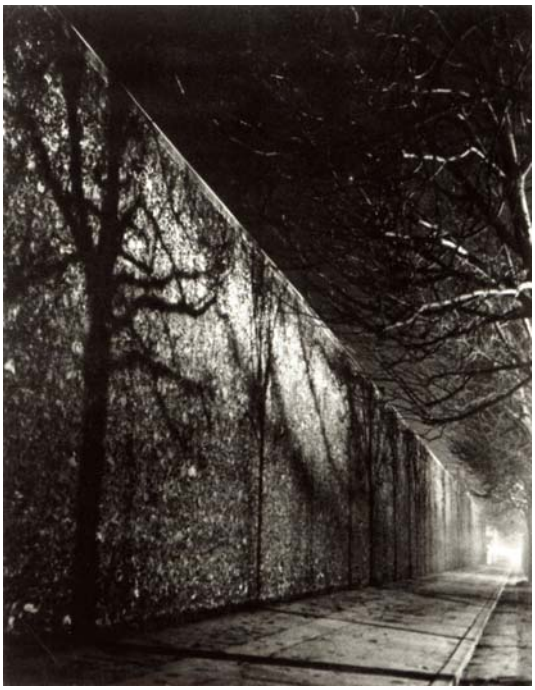


Figura 3: Brassaï, *O muro da prisão,* Paris, 1922.

Figura 4: Brassaï, *Gafite*, Paris, 1950.

Figura 5: Manuel Alvarez Bravo, Dois pares de pernas, 1928.

[131] HAWORTH-BOOTH, Dickens: les détectives et la photographie, In: *Les Multiples inventions de la photographie*, 1989, p. 146.

Esta idéia de que a *flânerie* combina dois pólos distantes, que o surrealismo torna possível através do acaso objetivo é a mesma que está diretamente relacionada com o olhar do artista em relação ao espaço urbano. Esta forma de olhar para a cidade também revela uma outra cidade, que diz mais respeito à cidade imaginária que existe em todos nós. Pois um mesmo percurso apresenta imagens diferentes para cada transeunte, assim como a imagem de Paris se apresentava de formas variadas entre os próprios representantes do movimento surrealista.

O SURREALISMO E A CIDADE

Os textos de Aragon e Breton deixaram passar todas as sensações experimentadas à partir de qualquer objeto, de qualquer experiência com o meio. A cidade, como lugar onde se concentram todas as atividades humanas, também é o lugar onde todos os encontros são possíveis. E foi na própria Paris, do início do século XX, onde o mundo sintetizou todas as suas experiências, que a cidade adquiriu o próprio sentido surrealista, assim como descreve Benjamin: "nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade. Nenhum quadro de De Chirico ou de Marx Ernst pode comparar-se aos fortes traços de suas fortalezas internas, que precisam primeiro ser conquistadas e ocupadas, antes que possamos controlar seu destino e, em seu destino, no destino das suas massas, o nosso próprio destino".[132]

Esta idéia ao mesmo tempo enfatiza a importância de uma relação direta com o meio. E será também em Paris o lugar e a hora do "hasard", que transformará qualquer elemento da paisagem em objeto de valor, através de analogias e entrecruzamentos de idéias. Existiam determinados lugares os quais os surrealistas costumavam, amiúde, freqüentar. Mas o percurso entre cada lugar de destino poderia ser variado. Os espaços públicos, onde os surrealistas circulavam, eram lugares de passagem entre dois compromissos, onde Aragon, Éluard e Breton visitavam os ateliers dos pintores ou onde os encontros do grupo eram realizados.

[132] BENJAMIN, op. cit. p.26.

Figura 6: Eugène Atget, *Boulevard Saint-Denis*, Paris, 1926.

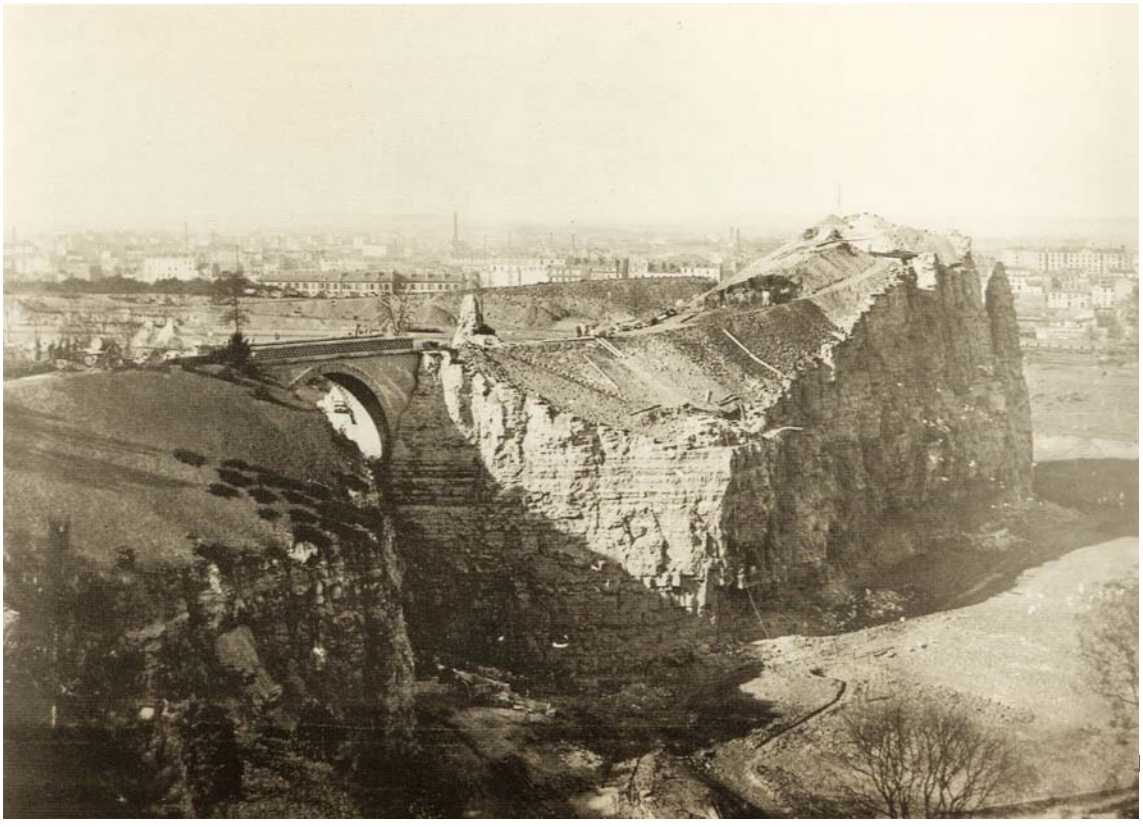


Figura 7: Charles Marville, *Parc Buttes-Chaumont, durante as trasfomações*, Paris, 1865.

Existiam lugares pelos quais os surrealistas mostravam preferência, como a torre de Saint Jacques, o parque Buttes-Chaumont (fig. 6), a porta de Saint-Denis (fig. 7) e o mercado de pulgas da porta de Saint-Ouen. Mas a rue Fontaine, assim como a rue du Château e a rue Blomet inicialmente eram os pontos geográficos de encontro mais conhecidos dos surrealistas.[133] A partir destes três pontos marcados no mapa formando um triângulo, as possibilidades de percursos eram múltiplas (fig. 28). Qualquer imagem dentro deste percurso podia e pode ser utilizada, mesmo que a paisagem real seja medíocre, o *flâneur* a transforma promovendo-a a um outro sentido.

Na cidade, os objetos estão à espera daquele que, num erro de percurso, desencadeará um encontro mútuo. A cidade, assim como a colagem, torna-se o lugar dos encontros casuais, que segundo Fuão[134], faz narrar outras histórias, distintas daquelas que representavam originalmente, passando a adquirir novos significados. O eterno percorrer na cidade possibilita todo o tipo de encontro. E é neste sentido que os surrealistas em Paris deixaram-se levar por caminhos não anteriormente estabelecidos. (fig. 8 e 9)

Figura 8: Manuel Alvarez Bravo, Parabola Optica, 1931.

[133] DUROZOI, Le Paris Surréaliste. In: *Historie du mouvement surréaliste*, 1997.

Figura 9: André Kertész, *Meudon*, Paris, 1928.

[134] FUÃO, op. cit.

As analogias contidas na obra dos surrealistas, segundo Marie-Claire Bancquart, vem à confirmar o fato de os surrealistas fazerem do espaço parisiense projeção de um espaço mental. O próprio Breton escreve sobre este tema: "não sou eu quem meditarei sobre o que advém da forma de uma cidade, mesmo que a verdadeira cidade distraia e abstraia daquele que a habita pela força de um elemento que será ao meu pensamento que o ar passe por ser toda a vida. Sem nenhum remorso, a esta hora eu a vejo transformar-se em outra. Ela escorrega, ela queima, ela se esconde no balançar das folhas loucas de seus quartos onde um homem e uma mulher continuam indiferentemente a se amar." [135]

Esta forma de descrever a cidade demonstra que os surrealistas não buscam uma reflexão formal sobre a cidade, mas sim descrever a cidade a partir de analogias e criar um espaço mental que represente uma imagem mais próxima possível do inconsciente. Portanto, o imaginário da cidade surrealista é uma percepção inconsciente, ou melhor, uma percepção automática. As relações com a cidade aparecerá na obra dos surrealistas de formas diferenciadas. Por exemplo, em *Le paysan de paris*, Aragon[136] realiza uma analogia entre a cidade do imaginário surrealista àquela da campanha no espirito romântico. É o espaço da cidade, e não outro qualquer, que permite tais analogias.

Ver a cidade à partir do imaginário faz parte do processo perceptivo, como descreve Merleau-Ponty: "A cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações. A cada instante também eu fantasio acerca de coisas, imagino objetos ou pessoas cuja presença aqui não é incompatível com o contexto, e todavia eles não se misturam ao mundo, eles estão adiante do mundo, no teatro do imaginário."[137] Assim, as imagens da cidade através do imaginário do artista transparecem o próprio processo perceptivo que, por sua vez, está diretamente relacionado com a pesquisa surrealista, onde o mundo do imaginário e o mundo das analogias estão diretamente relacionados ao *hasard*, com o ato

[135] BRETON, op. cit. 1998, p.155.
[136] ARAGON, *Le paysan de Paris*, 1926.
[137] MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, 1999, p.5-6.

involuntário, com a surpresa. O deslocamento representa o elemento catalisador de todo este processo.

FOTOGRAFIA E SURREALISMO

A estética da fotografia do inicio do século XX deixou de lado o caráter de representação objetiva da realidade para buscar um caminho mais próximo à abstração da imagem. Moholy-Nagy, entre outros fotógrafos, apresentava novas possibilidades visuais através do recurso de enquadramento fotográfico, utilizando a luz como meio de criação. O fotógrafo deixava de lado a tradicional perspectiva central para utilizar pontos de vista insólitos, voltando-se para a arquitetura, a máquina ou qualquer objeto banal do quotidiano.

Figura 10: László Moholy-Nagy*, 7 AM (New Year-s Morning)*, c.1930.

Figura 11: André Kertész*, Uma janela sobre o Quai Voltaire,* 1928.

Além desta "nova visão" proporcionada pelo enquadramento reduzido, a fotografia também passou ao mesmo tempo por um processo de experimentação da técnica e da linguagem. Franz Roh explica que a fotografia é "uma transposição por via mecânica de todos os valores luminosos incluindo a profundidade e a estrutura da forma no espaço"[138]. Este conceito apresenta a fotografia como um instrumento de

[138] ROH, *Mécanisme et expression, les caractères essentiels et la valuer de la photographie,* 1929, p.10.

organização espacial à partir da própria natureza do olhar. Isto porque naquele período a relação visual entre observador e espaço urbano foi transformada devido às transformações conseqüentes das inovações tecnológicas.

Como bem observa Fleig, "o espectador foi coagido à perceber sobre a imagem certas coisas, certos detalhes que habitualmente lhe escapavam ao olhar na vida quotidiana, guiado por jogos retóricos sutis e contraditórios."[139] Estas contradições encontraram sentido à partir do movimento surrealista. São as imagens que passam a fazer o elo de ligação entre espectador e espaço. Esta idéia, a princípio, também parece contraditória, pois a imagem não corresponde mais àquele padrão de representação da perspectiva clássica, ou seja, ela passa a ter um significado. Este significado não precisa mais ter correspondência direta com o objeto. A articulação entre os significados da imagem e do espaço físico real, segundo Hubert Damisch, consiste em uma operação de reflexão sobre a imagem e de uma "referência sem referente."[140]

Figura 12: László Moholy-Nagy, *Sacada dos ateliers*, c. 1930.

[139] FLEIG, *Photographie et surréalisme*, 1997, p. 22.
[140] DAMISCH. *L'origine de la perspective*, 1993, p. 282.

É importante mostrar também que a nova visão coincide de uma maneira espontânea com a estética surrealista. Examinando rapidamente os gêneros fotográficos explorados pelos artistas do movimento surrealista, podemos notar os seguintes: imagens banais; fotografias de registro de objetos escultóricos, que não tinham outra função senão a do registro; utilização de negativos fotográficos; recurso de múltipla exposição; diferentes manipulações, através da utilização de espelhos; solarização e fotomontagem (fig. 13 e 14). Trata-se da articulação entre a perda e o resto. A perda do momento, do objeto, do tempo, e a conseqüente demonstração de que esta perda não é irremediável. A fotografia surrealista é a arte de acomodar os restos, de transformá-los em forma de colagem. Trata-se de uma tentativa constante de demonstrar que tudo resta a ser feito diante de uma imagem fotográfica.

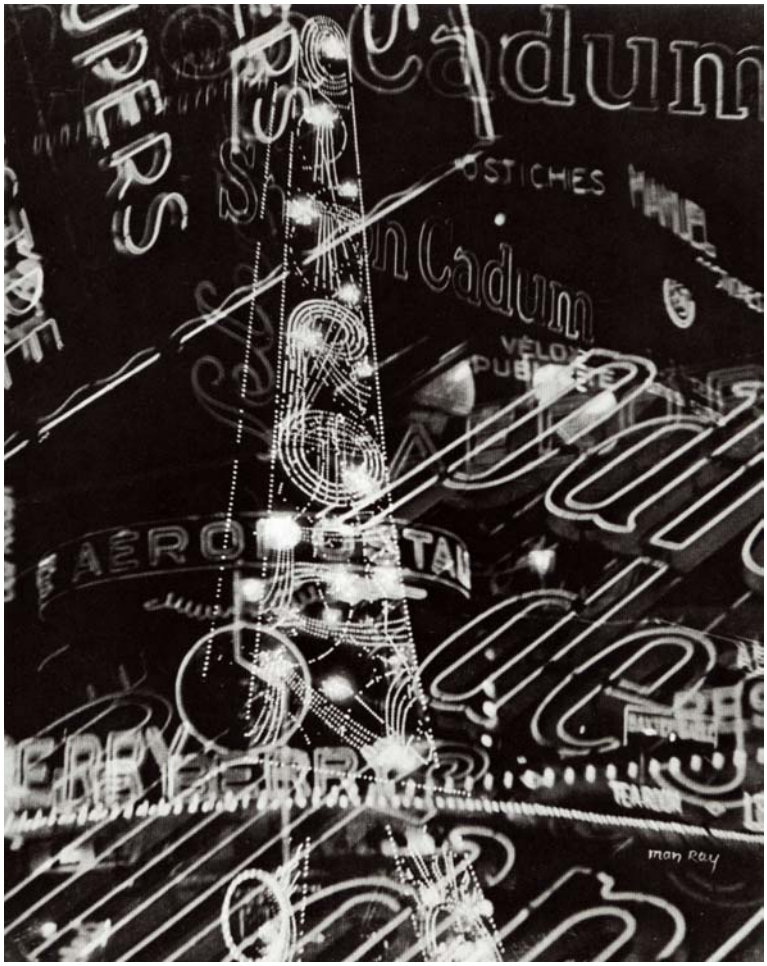


Figura 13: Man Ray, *A cidade*, 1931.

A fotografia surrealista nos coloca diante de um mistério, e não diante de uma certeza. No entanto, Edouard Jaguer[141], quando se refere à fotografia e ao surrealismo, afirma que a fotografia surrealista não consiste apenas na estranheza dos elementos fixados sobre o material sensível, assim como não diz respeito apenas à sua aparência, ao seu caráter mais ou menos insólito. A fotografia surrealista, para este autor, constitui-se sobretudo da sensibilidade subjetiva e do *hasard* objetivo. Esta característica, própria também do automatismo psíquico, é o fator que a diferencia da fotografia fantástica, o qual se caracteriza apenas por uma especulação sobre um efeito de sedução imediata.

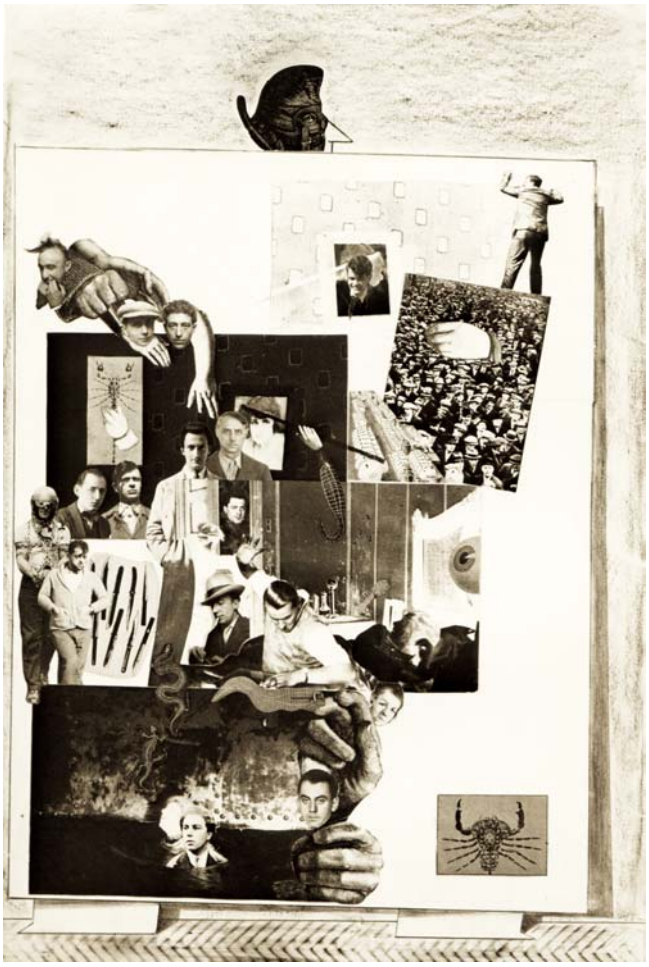


Figura 14: Max Ernst, *LopLop apresenta-se ao Grupo Surrealista*, 1930.

As colagens de Max Ernst foram as primeiras imagens que catalisaram as reflexões de Breton e Aragon sobre a imagem surrealista na arte (fig. 14). Mas foi através

[141] JAGUER, *Les Mysteres de la chambre noire: le surréalisme et la photographie*, 1982.

da imagem da fotografia que Breton encontrou uma relação de identidade com o seu pensamento. Ao escrever sobre a exposição de Max Ernst, em 1921, ele relacionou a imagem da arte com o surrealismo, e o automatismo com a fotografia: "A invenção da fotografia trouxe um golpe mortal para os velhos modos de expressão, tanto em pintura quanto em poesia onde a escrita automática seja uma verdadeira fotografia do pensamento."[142]

As metáforas deixavam de ser estritamente poéticas para adquirir uma força científica. Quando Breton definiu o surrealismo no primeiro manifesto em 1924, ele deixou evidente que o automatismo psíquico necessitava de mecanismos para demonstrar o funcionamento real do pensamento. Alguns anos mais tarde ele vê que a linguagem fotográfica é um meio onde é possível colocar em imagem a idéia que poderia parecer abstrata referente ao automatismo psíquico. Breton não somente a coloca em imagem como a transforma em objeto. A fotografia apresenta a característica mesma do objeto.[143]

Partindo deste enfoque Michel Poivert[144] vê nas *imagens L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique*, e *L'écriture automatique*, uma combinação metafórica entre fotografia e ciência, para representar a escritura automática e justificar o pensamento de Breton de uma maneira científica (fig. 15 e 16). A primeira imagem é a ilustração do artigo "La beauté sera convulsive", publicada em 1934. Breton encontra nesta fotografia uma identificação com a sua definição de imagem surrealista como imagem surgida sob a forma de um traço luminoso, como se fosse uma escrita da luz. Esta idéia já estava presente no primeiro manifesto em 1924 onde ele diz: "o valor da imagem depende da centelha da luz ... assim como a centelha aumenta quando produzida pelos raios rarefeitos, a atmosfera surrealista pela escritura automática presta-se à produção das mais belas imagens."[145] Na segunda imagem, uma fotomontagem de Breton realizada em 1938 para o dicionário surrealista, ele realiza uma paródia científica associada à idéia da escritura automática. Breton, nesta imagem, aparece como um cientista distraído, o microscópio com um dispositivo luminoso e a mulher como uma cobaia.[146]

---

[142] BRETON, Max Ernst, In: *Les pas perdu,* 1969, p. 8.
[143] POIVERT, Politique de l´eclair, In: *Études photographiques*, 2000.
[144] Ibid.
[145] BRETON, op. cit. 1985, p.70-71.
[146] POIVERT, op. cit.

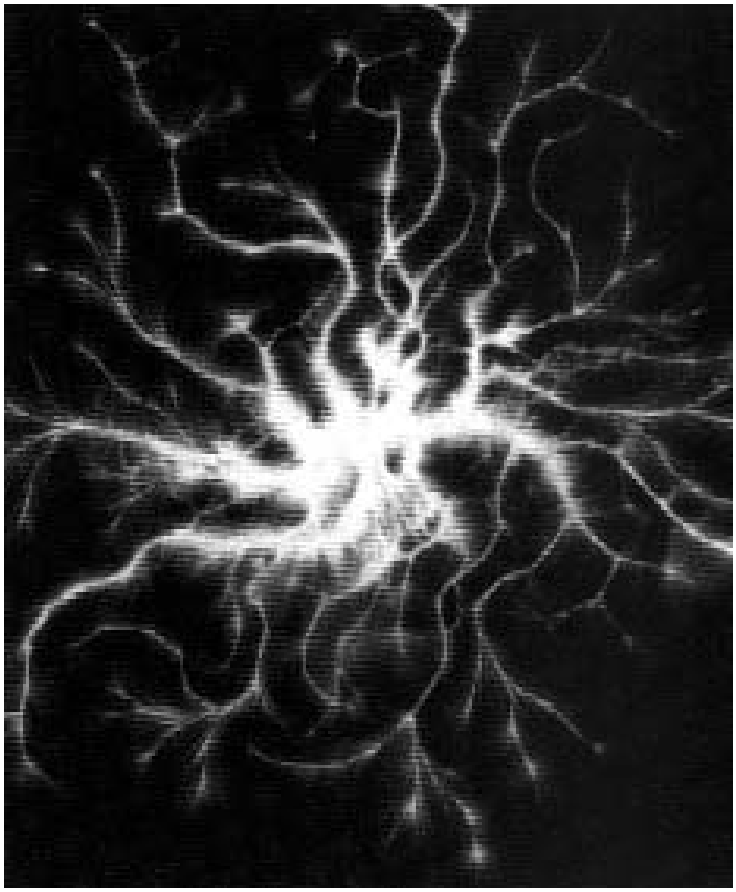


Figura 15: *L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique*, 1934.

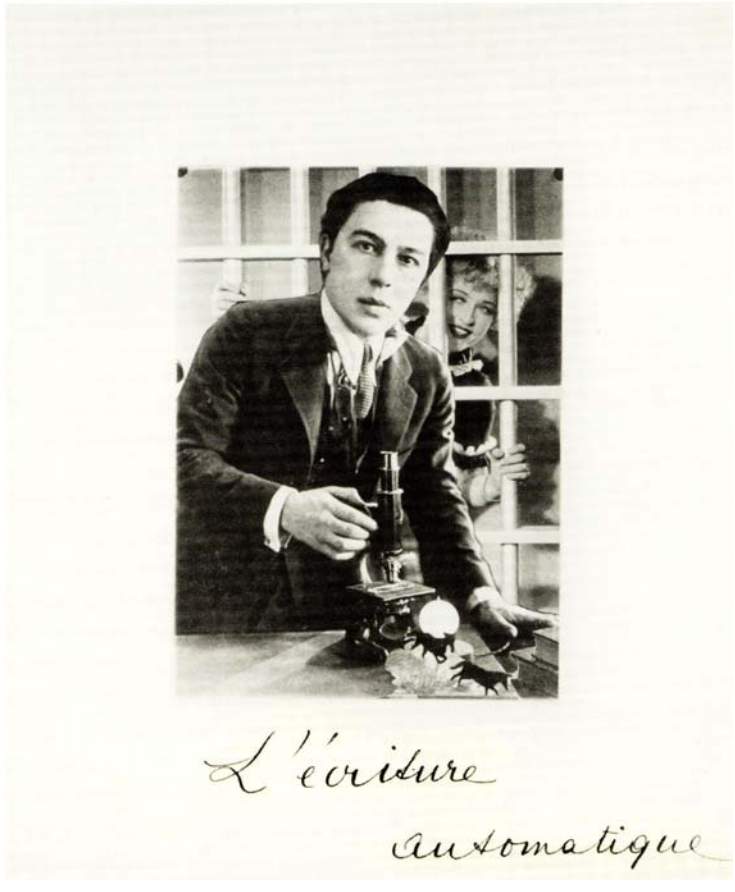


Figura 16: André Breton, *L'écriture automatique*, 1938

Conforme Jaguer[147], a descoberta da fotografia constitui nela mesmo um evento surrealista por realizar o desejo antigo da humanidade de "parar o curso do tempo", de fixar uma imagem fugitiva. Porém, o que a fotografia registra é algo que não existe mais. A pintura, após a invenção da fotografia, deixou de ser uma imitação pictórica do ambiente para apresentar o espaço inventado pelo pintor revelando um modelo interno sobreposto ao modelo externo. Assim como a pintura, a fotografia também acabaria transformando "as concepções de 'realismo' e 'verdade' para uma subjetivação crescente que irá afastar-se cada vez mais da 'objetividade' fiel à uma realidade exterior apresentada"[148]. Captar o fugaz e o efêmero exigia também uma nova linguagem de fotografia, embora a própria fotografia parecesse ser mais hábil na tarefa de captar o real e suas representações do que a pintura, ela não podia nos render inteiramente o objeto a ser fotografado, com todas as suas características reais.

A CIDADE SOB O OLHAR DO FOTÓGRAFO

A história da fotografia está diretamente relacionada com a cidade e os seus monumentos. Não foi somente a representação plástica que passou a ter alguma relação com a fotografia depois de 1839, data do anúncio da descoberta do "espelho com memória", mas também a arquitetura. Antes desta data já havia uma visão fotográfica influenciada pelo tipo de imagem captada pela câmara obscura. Nos primeiros anos da fotografia necessitava-se de um tempo longo de exposição, correspondente até alguns minutos para a fixação da imagem[149]. Por este motivo a arquitetura era um dos temas dos fotógrafos. Paradoxalmente as primeiras imagens urbanas mostravam a cidade sem o elemento que representaria um ícone do modernismo: o homem nas ruas.

A partir da metade do século XIX, Paris foi um lugar para onde convergiram as lentes dos fotógrafos. Em 1851, os monumentos históricos passam a ser fotografados para a Comissão dos Monumentos Históricos da França. Em paralelo com o trabalho de Haussmann, Charles Marville fotografa Paris criando quatro grandes séries que

[147] JAGUER, op. cit.
[148] MENEZES, *A trama das imagens*,1997,p.46.
[149] Ver sobre a história da fotografia: NEWHALL, *Historia de la fotografía*, 1983.

documentaram as transformações urbanas. A primeira delas foi as *promenades* e plantações criadas por Haussmann para o *Bois de Boulogne*; a segunda série foi constituída pela arquitetura como palácios, igrejas, escolas, o *Hotel de Ville* reconstruído; a terceira série foi chamada de *Album du Vieux Paris* que documentou a cidade antes das transformações urbanísticas com a demolição de certas ruas, e a última série foi o próprio canteiro das obras gigantescas abertas por Haussmann. (fig. 17)

Figura 17: Charles Marville, *Avenue de i'Opera*, Paris, s/d.

Destas séries, Buisine[150] faz uma comparação interessante entre fotografia e o meio urbano, relacionando um tipo de representação urbana com as ideologias no que diz respeito à transformação de Paris. Naquele período, a cidade caracterizava-se por ruas estreitas. A luz era insuficiente para a fotografia assim como não existiam iluminação e ventilação nas ruas e nas habitações. A qualidade de vida dos habitantes era cada vez mais precária, e havia necessidade de uma cidade mais arejada e menos densa. Como existia uma impossibilidade de registrar estes espaços densos através da fotografia, o fotógrafo buscava perspectivas amplas. Segundo Buisine, foram os daguereótipos, que de uma maneira inconsciente acabaram influenciando o

plano urbanístico do Barão Hassmann, pois já imaginavam e anteviam um futuro urbano com amplas possibilidades de abertura da cidade. (fig. 18)

A fotografia de Marville nos mostra de forma positiva e construtiva os trabalhos realizados para a abertura dos grandes boulevares. As fotografias das demolições representam a sombra nostálgica de uma prática que programa o futuro, sem jamais voltar ao passado. Busine coloca Marville entre outros fotógrafos que trabalharam à serviço do patrimônio Histórico e Arquitetônico como precedentes de Eugène Atget (1857-1927)[151]. Porém, a idéia da cidade com grandes perspectivas é oposta às imagens de Atget, que representavam uma visão pré-haussmaniana, ou melhor uma, imagem fantasmagórica.[152] Atget, ao contrário de Marville, acentua a impressão de abandono e deterioração. (fig. 19)

Figura 18: Charles Marville, *Boulevard Saint-Germain*, Paris, 1875.

[150] BUISINE. *Eugène Atget ou la mélancolie em photographie*, 1994.

[151] Atget, considerado o fundador da fotografia moderna, não via no seu trabalho valor artístico. Foi considerado por alguns críticos, artista naïf, assim como Rousseau. Robert Desnos, pertencente ao grupo dos surrealistas, foi o primeiro a reconhecer isto. No entanto, ele preferiu não pertencer de forma ativa à nenhum movimento artístico e só obteve reconhecimento após a sua morte. Atget participou do primeiro Salão de Fotografia Independente em 1929 como um referencial histórico de uma nova visão da fotografia

[152] Para Walter Benjamin é fantasmagórico "todo produto cultural que hesita ainda um pouco antes de se tornar mercadoria pura e simples. Cada inovação técnica que rivaliza com uma arte antiga assume durante algum tempo a forma ... da fantasmagoria: os métodos de construção modernos dão origem à fantasmagoria das galerias, a fotografia faz nascer a fantasmagoria dos panoramas, ... o urbanismo de Haussmann ... se opões à flânerie fantasmagórica". BENJAMIN, op. cit. p.62-63.

Figura 19: Eugène Atget, *Rue des Alglais*, Paris, 1902.

Naquele período eram os dioramas e panoramas que buscavam uma representação muito próxima da imagem "real" onde o observador tinha a ilusão de poder ver a paisagem ampla. A revelação do "real" na obra de Atget consiste na idéia de que mostrar é "suprimir uma boa parte daquilo que se pode ver dentro da

realidade"[153]. Buisine, quando analisa a obra fotográfica de Eugène Atget, fala de dois tipos de fotografias: aquelas que mostram e aquelas que escondem. Nestas últimas, acontece um processo de elucidação. A demonstração passa pelo ato de desvendar. É então que se estabelece uma súbita relação dialética entre o real e a fotografia, entre o movimento e o imóvel, entre o visível e o invisível.

[153] Ibid.

Buisine fala das últimas fotografias de Atget, quando o fotógrafo escolheu um dia de brumas que apagavam todos os detalhes da realidade, onde havia uma súbita transparência entre os edifícios e as pontes. Na foto, não havia nada além de um grande espelho formado pelo rio se dividindo em dois braços antes da Île de la Cité. Sintomaticamente, Atget fotografou as pontes no inicio e no fim de sua carreira de fotógrafo. Como se ele retornasse subitamente à origem de sua arte, que começou pela passagem e pela aprendizagem do vazio. (fig.20)

Figura 20: Eugène Atget, *Rue de la Montagne-Saint-Geneviève*, Paris, 1924.

O obra de Atget também está diretamente relacionada com a idéia de corte, de amputação, de autópsia. Atget realizou uma prática analítica ao fragmentar a cidade e transformá-la em um grande mosaico. Esta representação está mais próxima daquela do colecionador que classifica e ordena partes ou fragmentos de acordo com proximidades temáticas ou históricas. Assim como uma coleção que jamais se

completa, a obra de Atget será infinita.[154] E baseado nesta característica de coleção infinita de fragmentos fotográficos, que a cidade passa a adquirir valor (fig. 21 e 22). As alterações do meio urbano se refletem de forma indireta na imagem fotográfica.

Figura 21: Eugène Atget, *Pequena fonte,* Versailles, 1903.

Figura 22: Eugène Atget, *Antiga fonte Saint-Benoît,* Paris, 1901.

Uma outra característica da fotografia que também diz respeito a relação observador e espaço urbano são os ângulos e enquadramentos utilizados pelos fotógrafos da Nova Visão. O húngaro André Kertész foi outro fotógrafo que, assim como Atget, interessou aos surrealistas não só pelas fotografias de nus distorcidos, mas principalmente pela posição e direcionamento da sua lente em relação ao espaço urbano, onde o conceito surrealista de invasão do imaginário na realidade está presente. Ao chegar em Paris ele voltou o seu olhar para a arquitetura buscando imagens fugazes e únicas através do direcionamento variado do ponto de vista[155]. As imagens de Kertész demonstram a multiplicidade de cortes gerados pelo ponto de vista, o fracionamento do olhar e a riqueza da mobilidade das impressões visuais captados na rua e para a rua (fig. 23 e 24). Estas características não são valorizadas

[154] Ibid.

[155] No final do século XIX surgiu a câmara em miniatura. Este fato, Segundo Newhall, também possibilitou aos fotógrafos ângulos pouco habituais e registro de cenas do quotidiano devido à facilidade de manejo do equipamento. NEWHALL, op. cit.

enquanto imagens vistas no próprio espaço pois elas nos escapam à atenção ao percorrer um espaço. Elas também representam o olhar em movimento.

Figura 23: Maiofiss, *André Kèrtesz.*

Figura 24: André Kèrtesz, *Da minha janela em Paris*, 1925.

A fotografia nas primeiras décadas do século XX, ao contrário das imagens de Marville, por exemplo, deixa de lado a representação tradicional com ponto de vista fixo para buscar uma realidade temporal e multidirecional do olhar. Mesmo quando a fotografia nos mostra um fragmento da paisagem ela está nos indicando uma das múltiplas direções do olhar: para cima, para o lado, para baixo, em diagonal. O que estas imagens nos revelam é justamente estes pontos de vista que podem parecer insólitos quando fixados em imagem fotográfica (fig. 25 a 27). As imagens produzidas pelos fotógrafos, de acordo com Olivier Lugon ao analisar as características da fotografia da Nova Visão, tem como característica ainda, ao mostrar um enquadramento com um ponto de vista variável, indicar a posição real do objeto diante do fotógrafo. Assim a fotografia, como a dança e como o próprio ato de caminhar, passa a ser uma arte do tempo e do espaço. O fotógrafo é o homem da ação e do movimento. Para Lugon, o fotógrafo é um caminhante urbano como o flâneur.[156] Uma reflexão sobre o sujeito que fotografa é importante neste ponto. Mesmo que a foto seja feita de forma automática, há alguém que realiza o papel, a ação fotográfica. Conforme Soulages, fotografar é fotografar uma relação. Mesmo que esta relação seja entre o sujeito que fotografa e a cidade a qual ele percorre.

[156] LUGON, Le marcheur. Pietons et photographes au sein des avant-gardes. In: *Études Photographiques*, 2000.

Figura 25: Brassaï, *Ponte Neuf*, Paris, 1934-1935.

Figura 26: László Moholy-Nagy, *Da torre da rádio*, Berlim, 1928.

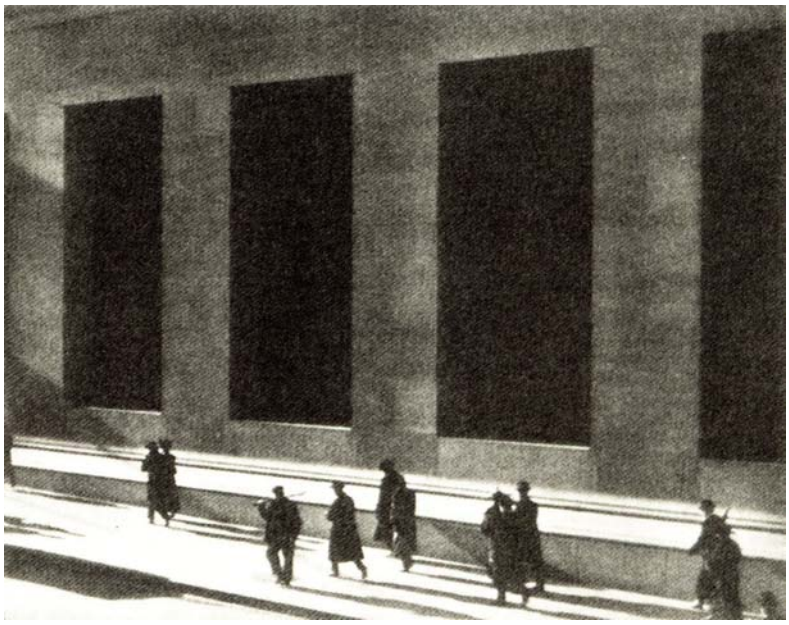


Figura 27: Paul Strand, *Wall Street*, 1915.

O ato fotográfico relaciona-se diretamente com os percursos e ainda mais com a experiência urbana. De acordo com Alain Mons, "o quotidiano real das cidades contemporâneas solicitam uma experiência fotográfica"[157]. Isto porque na cidade contemporânea, a planificação urbanística adquiriu as características da imagem da fotografia urbana, caracterizada pela opacidade e fragmentação em oposição à transparência do espaço e ao urbanismo totalitário[158] e nostálgico do século XIX.

Existe um cruzamento entre imagem e realidade urbana, e a cidade torna-se uma prática concebida em termos de ficção à partir da concepção visual durante os percursos. Assim, "a cidade moderna produz pontos cegos no espaço, em conseqüência ela desestabiliza a captação visual convencional, uma concepção equilibrada da imagem. De onde surgem as imagens cortadas, desfocadas,

[157] MONS. *L'ombre de la ville, essai sur la photographie contemporaine,* 1994, p. 7.
[158] Ver: CHOAY, *O Urbanismo*, 2000.

superexpostas, opacas, desestabilizadas, que parecem caracterizar a fotografia contemporânea sobre a cidade."[159]

A FOTOGRAFIA: INSTRUMENTO PARA DISSECAR A CIDADE

Os fotógrafos, ao longo da história da fotografia, muito nos revelaram sobre a cidade. A cidade e a arquitetura, devido ao seu caráter imóvel, foram temas presentes no início da fotografia, onde havia a impossibilidade de captar o movimento. Lembremos aqui que em fotografia, o tempo não é apenas congelado, como nós temos o hábito de admitir, mas ele simplesmente desaparece. Então, se uma fotografia é objetivamente vista como um fragmento do mundo, ou da cidade, esta é exatamente a prova que houve um processo de mistificação. Paradoxalmente a cidade se torna irrepresentável na totalidade de seus múltiplos aspectos. A fotografia, com sua mórbida propensão de tudo inverter, do positivo ao negativo, do movimento à imobilidade, de vida em morte, não consegue captá-la. Assim, o único jeito de representar a cidade é cortá-la em pedaços, estratificando-a, isolando-a.

Partindo destes pedaços paralisados pela fotografia, apresento a série fotográfica, numa tentativa de representar a cidade através de uma sucessão de imagens realizadas de forma casual, a partir de um percurso predeterminado. Essa proposta teve como referência inicial a experiência praticada pelos surrealistas em Paris. Este ensaio fotográfico tem como característica básica a fragmentação e a seqüência de imagens. A articulação se dá, neste exercício visual, por meio de analogias. Os valores contidos nas imagens podem estar relacionados com outros elementos, que nem sempre são tão visíveis e fáceis de compreender à primeira vista e nem sempre óbvias ao pensamento lógico e consciente. Portanto, este trabalho se propõe, na verdade, a uma meta-análise da cidade, pois terá como objeto uma imagem indireta do espaço urbano, ou seja, aquela que passa pelo filtro da fotografia ou do olhar do artista.

A série fotográfica, realizada em Paris, surgiu influenciada pela experiência dos surrealistas e das suas relações com aquela cidade. Trata-se, então, de fotografar uma relação. Dentro da mesma área onde eles costumavam perambular, um outro

[159] MONS, op. cit, p. 7.

percurso foi por mim realizado. Este percurso teve como ponto de partida a rue du Théâtre passando pela rue Blomet até a rue Fontaine. (fig. 28)

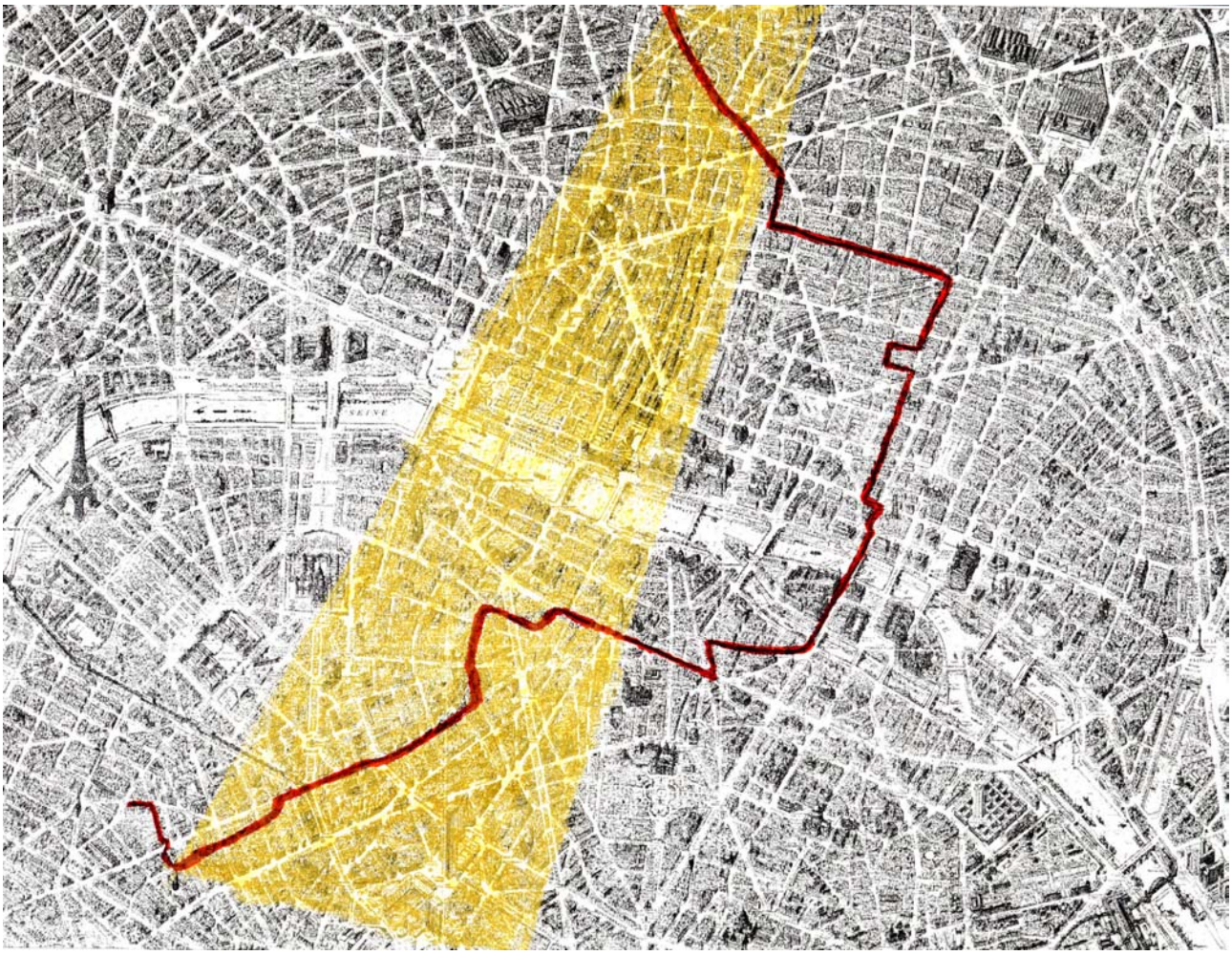


Figura 28: Percurso surrealista, mapa de Paris.

O resultado obtido a partir desta série de fotografias foi um conjunto de imagens que vão desde uma visão panorâmica de uma rua até um enquadramento mais restrito de uma área pavimentada ou de uma parede que configuram, no total, o percurso[160] (fig. 29). Lembremos aqui a imagem de Breton – *L'écriture automatique* – e a lente que se intercala entre o observador e o objeto observado (a cidade) para falar da necessidade de próteses (a fotografia) como meio de adquirir conhecimento. Poderíamos dizer que o aparelho fotográfico se intercala entre o observador e o objeto como uma unidade de medida se intercala entre o olho e a paisagem no ato de medir, satisfazendo um determinado ideal de conhecimento.

Este percurso tem como característica principal o corte das imagens. Cada foto é um fragmento, um pedaço da cidade que foi separado do seu contexto para ser investigado da mesma forma que um corpo quando é dissecado. Esta investigação não vê cada fotograma como uma parte dissociada do todo. Não se pode considerar cada foto como um detalhe, que segundo Anne Cauquelin a partir do pensmento de Aristóteles, mesmo sendo fonte de conhecimento ele não deixa de ser um registros de dados que desconsidera a totalidade. "O detalhe tira fora a totalidade de onde surge um certo cansaço mecânico da separação. Em luta contra a pretensão da totalidade, contra a ambição de um projeto, o detalhe leva a adesão daqueles que chamamos de pós-modernos. Ele funciona como uma crítica ao global."[161] Enquanto que o fragmento, "ao contrario não existe fora do todo que ele repete. Cada fragmento é uma totalidade porque ele esta ligado por uma organização intima das partes, semelhante a toda organização dos fragmentos entre eles. com certeza o fragmento é isolado mas, isto não é escolha dele mesmo. Ele esta assim por causa da sua cumplicidade com um conjunto complexo de elementos. Ele sugere um todo ao qual o liga à analogia que é o forma lógica onde ele toma vida."[162]

A fotografia, com o seu imenso poder de fragmentar ao infinito tudo o que ela capta torna-se um meio extremamente ligado ao corte, ao esquartejamento do corpo. No processo de trabalho dos artistas no século passado, como foi exibido na exposição "A

[160] Este percurso, representado na seqüência fotográfica, é composto por 28 fotogramas.
[161] CAUQUELIN, *Aristote*. 1994, p. 103.
[162] Ibid. p. 104.

Figura 29: Percurso surrealista, seqüência fotográfica, 28 fotogramas, 1999

fotografia do nú do século XIX",[163] mostra bem essa vocação. Os ateliers de desenho e de pintura utilizavam-se de fragmentos fotográficos do corpo como um verdadeiro elogio ao fragmento. Desta forma o fragmento na fotografia adquire um outro sentindo, passando a ter vida própria. Na arquitetura, como observa Fuão em *Arquitectura como Collage*[164], o fragmento também poderá ter este significado de elemento único. Por exemplo, um edifício, que faz parte do conjunto ao considerar o espaço da cidade como um todo, quando recortado do seu contexto torna-se um fragmento e ao mesmo tempo um objeto único em relação a si mesmo, mas sem deixar de lembrar o todo.

O ato de dissecar pode trazer em si a idéia do corte para o estudo da anatomia, como também pode significar uma análise minuciosamente realizada. Estes dois significados estão contidos nesta proposta de dissecação da cidade, onde o corte pode ser profundo, ir além da superficialidade fotográfica. A dissecação serve assim de metáfora para entender este processo de seleção de imagens realizadas por alguém que percorre a cidade e as imagens que dela são absorvidas.

Em relação ao corte fotográfico Dubois diz o seguinte: "A imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente, a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção da extensão."[165]

Estes fragmentos de tempo e de espaço, captados pela câmara fotográfica, estão relacionados com a percepção de quem fotografa a cidade. A reunião dos fragmentos nos mostra uma outra cidade, aquela que não coincide com a cidade real, mas que coincide com a que temos em nossa mente, no nosso inconsciente. O corte temporal detém o movimento. Este registro também não é aquele que faz parte da coletividade, mas de um registro individual, que pode conter elementos do coletivo. O corte espacial enquadra, recorta a paisagem, com o objetivo de mostrar aquilo que não se vê no dia a dia, mas que, mesmo assim, também faz parte da cidade. O que

[163] FOUCART, *L'art du nu au XIX siécle – le photographe et son modèle*, 1997.
[164] FUÃO, *op. cit.*

uma fotografia mostra é uma subtração da realidade, que ao mesmo tempo possibilita uma compreensão de um todo. O que está fora da fotografia, ou seja "o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela,"[166] passa a ter uma função importante na visão do todo.

A estética de mostrar aquilo que não se vê também tem suas especificidade, pois o ato de demonstração passa pelo ato de desvendar. Um dos fotógrafos referenciais para ilustrar esta idéia é Eugène Atget. Suas imagens mostravam o meio ambiente quotidiano sem embelezamento, e foram somente os surrealistas que passaram a olhar para o seu trabalho de uma forma diferente. Le Gall[167] analisa as expressões usadas para descrever a obra desse fotógrafo, e constata que são as mesmas do universo surrealista: "as mais alucinantes paisagens de Paris", "o maravilhoso do sonho e da surpresa", "as fachadas trágicas", "o teatro natural da morte violenta", "o continente misterioso". A atmosfera fantasmagórica das fotografias de Atget são também relacionadas com a obra de Aragon. As passagens de *Le paysan de Paris,* assim como as paisagens fantasmagóricas parisienses, revelam um dos mitos modernos: a ameaça da destruição através de uma aparência fantasmagórica.

Esta proposta presente na série fotográfica não tem a intenção de apreender a realidade, também não tem a mesma intenção do turista de tentar captar tudo o que ele vê de novo em uma espécie de caixa de memória para ser aberta mais tarde e tampouco tem a intenção de realizar um levantamento de simples caráter documental do espaço urbano. Neste caso, o ato fotográfico representa a marcação de um determinado personagem em uma cena, em um "teatro do crime". Sobre isso Walter Benjamin escreve nos seus textos sobre as imagens da "velha Paris" de Atget que começa, depois do momento das transformações urbanísticas, registrar metodicamente tudo o que vai "desaparecer": portas que se transformam em vitrines, etc.[168] A relação do fotográfico e da cidade com o "teatro do crime" é inevitável. Assim como a relação com a autópsia, com a conservação do corpo, com a investigação policial. Uma das pesquisas realizadas pela medicina no século XIX foi sobre a imagem registrada nas pupilas do morto.

---

[165] DUBOIS, *O ato fotográfico,* 1993, p.161.
[166] DUBOIS, *op. cit*. p.179.
[167] LE GALL, Atget, figure réfléchie du surrealisme, In: *Études photographiques*, 2000.
[168] ROUILLÉ, Versions de la ville. In: *La recherche photographique,* 1994.

Estas experiências foram apropriadas pelos surrealistas, que gostavam de as inserir nos seus textos. Valentin, surrealista belga, descreve em uma de suas obras uma cena em que o detetive levanta a pálpebra de um cadáver para ver nas pupilas o registro do crime. Baseado nestas idéias, Benjamin considera o fotógrafo como o sucessor do médico legista. Como alguém que procura em cada canto da cidade um crime a ser desvendado, onde a causa deste crime pode estar escondida em seu próprio inconsciente.

Benjamin, através das imagens de Atget, procura um cidadão estranho, comum, mas inquietante, que sabe desaparecer na multidão como um personagem de romance policial[169]. A ociosidade do *flâneur* se justifica pela função de detetive incógnito. Da mesma forma que acontece com o estrangeiro, que também apresenta duas características opostas: um andar errante, a liberação de uma conexão a um ponto determinado na cidade e outra ligada ao fato de estar fixado em um ponto, figura de mobilidade subjetiva ou de mobilidade sem deslocamento. As imagens tem o poder de distanciar aquilo que está próximo, de aproximar aquilo que está longe, causando um efeito de estranheza e de proximidade.

Neste contexto, onde as atividades humanas consistem em gerar proximidades e distâncias, é que as observações visuais tomam o lugar de todas as outras formas de sinais. E a cidade passa a ser entendida mais por uma proximidade espacial de distâncias simbólicas, culturais ou sociais que de uma distância de proximidade real, física.[170] Esse olhar fotográfico traz consigo o imaginário surrealista, uma nova subjetividade na busca de uma nova construção da imagem da cidade. A cidade da ruptura, do corte, a cidade como apuração da visão. A cidade da aventura e das aberturas, aquela das oníricas caminhadas dentro de um labirinto de acasos objetivos.

A INQUIETANTE ESTRANHEZA: A LIGAÇÃO ENTRE IMAGENS

A conexão entre as imagens da seqüência fotográfica em questão está colocada em paralelo com a relação estabelecida por Walter Benjamin entre a fotografia e o inconsciente. Para Benjamin, a fotografia realiza uma operação analítica do olhar, e através de uma forma mecânica é capaz de captar aquilo que não é

[169] Este tipo de cidadão, segundo Walter Benjamin é a figura do homem presente na obra de Baudelaire e Alan Poe. BENJAMIN, Op. cit.

percebido pelo observador, como o movimento acelerado ou retardado. A fotografia passa então a ser definida como um ato onde o inconsciente do sujeito está inscrito na aparente objetividade do real.

Isto também pode ser relacionado com a idéia de Moholy-Nagy de que o olho humano é simplesmente imperfeito, fraco, impreciso: "na ampliação do nosso campo visual, a própria objetiva já não está mais sujeita aos limites estreitos do nosso olho. Nenhum meio de criação manual é capaz de conservar na mesma medida os fragmentos do mundo que nós percebemos"[171]. O aparelho fotográfico complementa esta deficiência, transformando-se em uma prótese do olho. Uma prótese que aumenta a capacidade do corpo humano de perceber o cenário da cidade.

Esta percepção, levada ao extremo, pode ser aplicada à percepção e à representação da cidade. No projeto surrealista existem dois pólos de atração: o automatismo abstrato de um lado, e o academicismo ilusionista de outro. Estes dois pólos correspondem às duas colunas freudianas da teoria surrealista: o automatismo (a livre associação) e o sonho. A fotografia sempre foi uma das principais fontes de imagens dos surrealistas, em uma presença combinada com textos. Muitas técnicas para transformação e distorção da imagem foram exploradas pelos surrealistas através do recurso fotográfico. Entretanto, este trabalho se limita a explorar apenas as possibilidades do automatismo e do *hasard* utilizadas por eles. Ele procura buscar um lado do fotográfico que sempre esteve presente em todo o universo surrealista: o poder de restituir sobre uma superfície contínua a marca deixada pelo real, ou a impressão tirada como se fosse um decalque da realidade. E a possibilidade de articular esta marca com um inacabável trabalho de interpretação desta imagem de formas infinitas.

A fotografia é uma marca, uma decalcomania do real, obtida por um procedimento químico, ligado aos objetos concretos. Tecnicamente e semiologicamente, os desenhos e as pinturas são ícones, e as fotografias são como um índex ou um signo apontado para qualquer verdade que o espectador seja estimulado a produzir por ele mesmo. Conforme Lúcia Santaella, "assim como os espelhos, ao mesmo tempo que os signos refletem a realidade, também a refratam, quer dizer, ao refletir, transformam, transfiguram e, numa certa medida, até deforma o

[170] BELLAVANCHE. Mentalité urbaine, mentalité photographique. In: *La recherche photographique,* 1994.
[171] MOHOLY-NAGY, *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*, 2000.

que é por eles refletido."[172] E é exatamente esta qualidade da fotografia que se aproxima do surrealismo, no conceito de "beleza compulsiva"[173] utilizado por Breton: trata-se da realidade transformada em signos. A fotografia ocupa um lugar privilegiado neste conceito, pois ela representa a realidade com algo codificado, estruturado e escrito, que pode ser interpretado de inúmeras maneiras. E é exatamente esta percepção da natureza como representação, da matéria enquanto escrita, transcodificada, traduzida, que pode ser reexplorada, reelaborada, realçada, que eu procuro alcançar neste trabalho.

A ligação de cada imagem fotográfica nesta seqüência apresentada (fig. 29) não se faz através da continuidade dos elementos formais contidos nos fotogramas, como linha, forma, textura, luz, volume, nem tampouco através da representação dos elementos presentes no espaço urbano. O corte, e consequentemente a fragmentação, por si próprios não permitem a existência de uma ligação desta maneira. Na seqüência desenvolvida como representação de um percurso, apesar da imagem conter elementos que podem ser identificados com o espaço físico, mostra-se justamente esta aparente falta de ligação, produzindo-se uma sensação de inquietante estranheza. A ligação entre as imagens acontece justamente através de elementos formais e conceituais contidos nos fotogramas, que tecem uma ligação analógica. O elemento que chama a atenção e estabelece a relação de ligação em cada imagem são os pontos que mais chamam a atenção, como o *punctum*, descrito por Roland Barthes[174]. O punctum são pontos de interesse contido nas imagens que saltam aos olhos sem que o observador o procure, como algo que está ali por acaso.

Desta forma, a seqüência fotográfica nos revela um percurso simultâneo ao próprio espaço físico da cidade, mas fora das leis físicas. Pode-se, ainda, adicionar ao percurso representado um outro percurso, ou quantos forem necessários, que se realizam a partir do pensamento analógico. Entre as imagens, na linha do corte, no intervalo, que ao mesmo tempo é o encontro físico de cada imagem, ou através dos pontos de interesse – *punctum* - a intenção é a de que o observador construa um outro caminho, mais relacionado com aquilo que ele imagina. Um trajeto construído através

[172] SANTAELLA, *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, 1998.
[173] "uma beleza com esta (convulsiva) só pode desprender-se da pungente sensação da coisa revelada, da certeza intergral qu econfere o aparecimento brusco de uma solução á qual, dada a sua própria natureza, não poderíamos aceder pelas lógicas habituais". BRETON, op. cit., 1971, p.19.
[174] BARTHES, *A câmara clara*, 1980.

do imaginário e das analogias, para se aproximar do trajeto real. Portanto, o que está oculto em cada imagem é um silêncio, uma abertura implícita nas entrelinhas de cada elemento sugerido sob diferentes pontos de vista.

De acordo com as imagens da seqüência fotográfica, a maior parte dos fotogramas desta série nos remete à própria idéia de percurso, irreversível e inacabável, pois mesmo uma visual fechada, como por exemplo, o detalhe do piso, nos indica o sentido do caminhar. Na análise da seqüência esta idéia de percurso pode ser interrompida por alguns planos verticais, onde o olho para, ou seja, a câmara registra algum outro elemento que esteja relacionado com o próprio significado de interrupção, de barreira, como a grade, a janela fechada, o plano enquadrado pela lente. Estas paradas representam pontos de reflexão. O alinhamento das edificações nos insere num labirinto que nos conduz a possibilidades múltiplas de percurso. E é a própria arquitetura que nos conduz neste labirinto de imagens. As características que o espaço adquire em função do caráter da arquitetura provocarão a atenção ou não do observador. A *flânerie* permite que a cidade se torne um labirinto aumentando o conhecimento através da experiência com o espaço diferente de uma experiência planejada, coerente como um plano urbanístico.

De acordo com Philippe Dubois "a foto não é apenas uma imagem ... é, *uma imagem-ato*, estando compreendido que esse ato não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da 'tomada'), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. A fotografia, em suma, como inseparável de toda a sua enunciação, como experiência de uma imagem, como objeto totalmente pragmático. Vê-se com isso o quanto esse meio mecânico, ótico-químico, pretensamente objetivo, do qual se disse tantas vezes no plano filosófico que ele se efetua 'na ausência do homem', implica de fato ontologicamente a questão do *sujeito*, e mais especialmente do sujeito *em processo*"[175].

Ao refazer o percurso, agora através das imagens fotográficas (fotogramas 1 a28), o que procuro é salientar o jogo das analogias existentes entre as imagens. Elas irão conferir um outro tipo de itinerário, pois passa por um processo de leitura indireta. Este itinerário não é linear, ele se realiza mediante saltos descontínuos, não somente pelo caracter fragmentário dos fotogramas como um todo, mas porque dentro de

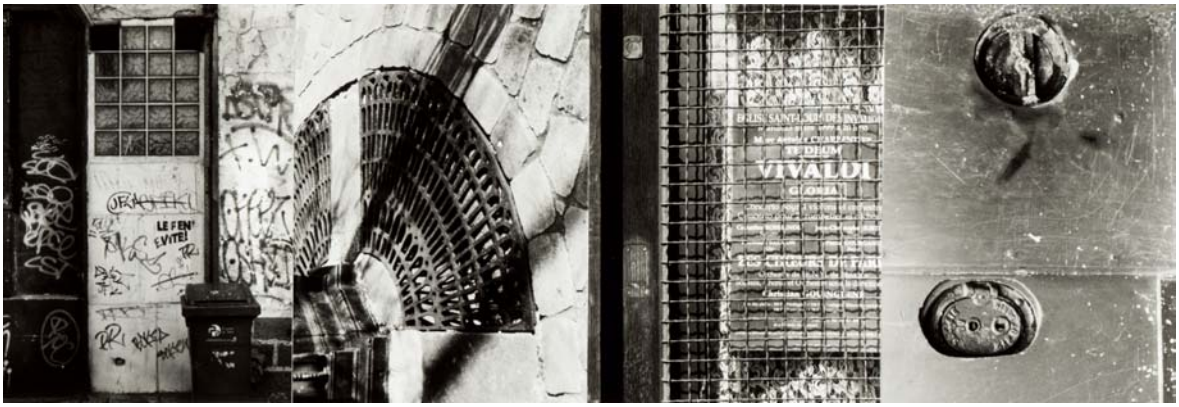
[175] DUBOIS, op. cit. p. 15.

cada fotograma existem pontos que se ligam analogicamente com as partes dos demais fotogramas.

1 2 3 4

O percurso se inicia com uma placa de atenção na *rue du Théâtre*, não importa o seu real significado como sinalização urbana, se é proibido estacionar ou parar. O que importa nesta primeira imagem é a palavra *rappel,* que para mim é o ponto de partida, o primeiro elemento com o sentido de "atenção, a rua está a sua espera" ou mesmo como um signo que tem a função de nos chamar a atenção para alguma coisa. É um sinal de parada e ao mesmo tempo de impulso para o caminhar. A rua abre-se em perspectiva e aponta ao sinal de início de percurso.

A seqüência se dá com a janela fechada, que corresponde à segunda imagem. A janela identifica-se à um plano que, se ultrapassado, vai nos inserir em um outro contexto, abrindo uma relação entre exterior e interior, espaço aberto e espaço fechado, como o próprio processo fotográfico. A janela é como a lente da câmara: no quarto fechado se projetam as imagens do exterior. No espaço escuro existe uma abertura para o conhecimento daquilo que está lá fora. Esta idéia de abertura segue-se de outra forma na imagem imediatamente posterior. Ela não nos coloca num "compartimento" fechado, e sim num "ponto de vista" fechado, ou seja, a convergência de um olhar mais próximo do elemento que foi fotografado. Aqui, a ligação se dá através do direcionamento do olhar. É o olhar que busca uma relação de aproximação deixando de fora o seu entorno como se os elementos estivessem isolados do seu contexto. É a própria imagem da fotografia que registra no interior da câmara a imagem captada pela lente isolando-a do contexto. É o conceito de abstração da imagem inerente ao ato fotográfico que se encontra aqui ressaltado. Esta terceira imagem apresenta ainda outra característica em relação ao corte fotográfico. A linha do corte é marcada dentro do próprio fotograma. Aqui, a referência do corte do fotograma se confunde no conjunto com as duas imagens seguintes, pois as próximas imagens também são marcadas por planos verticais, porém representando relações diferentes entre o plano fotografado e a distância do observador.



5 6 7 8

A seqüência destas três fotos, números 3, 4 e 5, cria um ritmo de linhas verticais que conduzem à própria ligação entre elas, e que será completamente rompido no sexto fotograma, quando muda a direção do olhar, que se dirige para o plano horizontal. Neste outro plano os elementos apresentam linhas curvam. Porém, dentro destas curvas, são compostas formas retangulares que vão acabar dialoganado com os planos das imagens anteriores e a malha de arame quadriculada presente na imagem seguinte. Vivaldi: uma analogia com a música. Música e imagem, ambas lidam com estrutura, ritmo e composição.

Ao analisarmos os fotogramas, a seqüência analógica não apresenta um sentido único, podendo cada imagem ser relacionada com a anterior ou a posterior, ou ainda, como a relação entre oitava imagem, que retorna para a sexta imagem na relação formal circular, como se a imagem existente entre elas estivesse flutuando. Por outro lado, o oitavo fotograma, que contém a imagem de um detalhe de piso com os tampões de entrada de gás, também representa um elemento de fechamento, assim como a porta gradeada presente no fotograma anterior a este, numa relação não formal mas funcional.

Na próxima imagem a ligação se estabelece primeiro por contraste. Enquanto a oitava imagem apresenta um plano fechado, a seguinte se abre para a rua em perspectiva. No entanto, no final desta perspectiva, a parede ao fundo traz novamente a idéia de fechamento. E a janela se relaciona com uma tampa de gás num processo de retorno à imagem anterior. Novamente, dois elementos diferentes com a mesma função. Em seguida, a janela retangular do fundo vai dar continuidade ao percurso, pois ela se relaciona formalmente com a vitrine que está expondo o sapato, no décimo fotograma. O sapato nos indica o caminhar que nos conduz neste percurso. A vitrine também funciona como um espaço de transição entre a rua – exterior - e a passagem – interior. Estamos do lado

9 10 11 12

externo, mas nos aproximamos para ver melhor os detalhes daquilo que está dentro da vitrine. O que a vitrine reserva é uma demonstração da construção de um sapato. De repente estamos dentro da caixa. Do interior desta caixa de vidro passamos para o interior da passagem (décimo primeiro fotograma). A passagem é um elemento de ligação entre exterior e interior, de um lugar para outro. A luz de fundo nos conduz para outro espaço que continua nos reflexos da imagem seguinte. Por trás de uma janela existe uma janela. E um espelho, que torna infinita a repetição da janela. O recorte iluminado deste fotograma (décimo segundo) se relaciona com o retângulo da vitrine do sapato - plano fechado - e com o arco da pssagem - plano aberto – agora o plano não é mais raso, ele apresenta uma certa profundidade pela sobreposição de planos, pelos mesmos reflexos, pelas mesmas sobreposições de planos internos e externos que irá se corresponder com os reflexos da imagem seguinte.

Recorte iluminado, arcada de acesso da passagem e espelho, todos se parecem num primeiro olhar como uma janela aberta, mas cada uma tem por traz desta janela uma profundidade e, portanto, uma relação espacial diferente. Na primeira destas últimas três fotos a janela é uma vitrine, onde a profundidade espacial é muito pequena, e o que a caracteriza como janela é o contraste claro e escuro. Na segunda a janela é o próprio elemento de passagem que dá continuidade visual para os objetos do outro lado da rua. E na terceira, a janela na verdade transforma-se em espelho. Porém aqui surge uma outra relação mais importante que é aquela que coloca o observador e o fotógrafo no mesmo plano. Nesta imagem surgem planos opacos com profundidades diferenciadas e um plano transparente de vidro onde se sobrepõem reflexos do lado oposto como um espelho, que por sua vez reflete uma janela que representa também um jogo

13 14 15 16

complexo de sobreposições e transparências. O recorte de maior evidência é o do próprio espelho, onde está enquadrado o próprio fotógrafo. A imagem auto-retrato, mais que uma fotografia é a apresentação do próprio processo da experiência em questão, e mostra que há um sujeito por trás da câmara fotográfica, ressaltando o aspecto humano da fotografia.

A janela seguinte se aproxima do observador, e os reflexos rebatem não aquilo que está do outro lado da rua, mas a imagem do próximo fotograma (décimo quarto). Os reflexos da janela parecem nos mostrar as janelas da passagem mais próximos do que o próprio espaço interno desta passagem. As janelas se distanciam e passam a fazer parte de um contexto fechado/aberto. As fachadas voltadas para dentro do quarteirão possibilitam ao *flâneur* ultrapassar a própria janela, que também é a mesma dos arcos de entrada e saída da passagem. Os elementos que antes apareciam sobrepostos através de espelhos e reflexos agora surgem sob um novo ponto de vista, aberto em perspectiva e em seguida, no décimo quinto fotograma, ofuscado pelo brilho e pela luz. O excesso de luz desmaterializa o espaço. A cobertura de vidro desaparece, assim como desaparece também o chão, e passamos a flutuar sobre o espaço, assim como flutuamos sobre as imagens.

O brilho do piso deste último fotograma desta passagem, marca o mesmo sentido do caminhar em perspectiva que vai se repetir nas três próximas imagens (da vigésima a vigésima segunda). No ângulo de visão e na proximidade do observador com o plano fotografado, as linhas em perspectiva revelam o espaço aberto. Estas mudanças de ponto de vista nos indicam o movimento do olhar, o distanciamento e a proximidade do fotógrafo em relação àquilo que ele está fotografando. De repente, o olhar do observador se volta

17 18 19 20

para o plano horizontal, mas o retângulo com texto nos faz voltar para o quarto fotograma – *fourrure*=cobertura, num deslocamento maior que também irá se interligar com os espaços fechados das passagens cobertas. *Fourrure* se aproxima pelo seu oposto, pois agora o observador está num espaço aberto. O olho encontra, no décimo oitavo fotograma, o que pode parecer como uma barreira pela grade e porque induz a uma abertura fechada pela escuridão. O espaço escuro não reflete nada, mas absorve tudo. A grade do piso tanto da décima oitava imagem como da vigésima tem o mesmo poder de absorção da atenção através do mistério, oposto à janela central da imagem intermediária entre elas, que tudo reflete. No espelho, reflexos da arquitetura, na sombra, mostram a absorção da arquitetura. O fotógrafo poderia se perder na escuridão, ou ver apenas a grade da janela ou buraco gradeado como passagens interrompidas. São estas passagens interrompidas que mudam a direção do *flâneur*.

O *flâneur*, mesmo que este esteja distraído, volta o olhar para o chão onde um elemento gravado no piso tem uma forma similar à forma do metal engastado na parede. As linhas brancas tem seqüência no próximo fotograma, mantendo o olhar para o chão, alterando, porém, o enquadramento fotográfico e retomando a relação de indução do caminhar para a passagem do fotograma seguinte. Agora a escuridão conduz o observador para um espaço público fechado. A sombra indica este espaço fechado, de transição entre os dois lados da rua. A luz ao fundo direciona para o espaço aberto que irá se repetir nas três próximas imagens, fotogramas 24, 25 e 26. Uma sucessão de arcos nos conduzem até o final do percurso. Porém, existe nestas três últimas seqüências uma relação formal com o interior das passagens através da convergência dos planos.

Nos fotogramas 25 e 26, a relação entre as duas imagens é de rebatimento. Porém a segunda apresenta uma relação formal maior com a passagem: o arco ao fundo. O arco

21 22 23 24

se repete na foto da *Porte de Saint Denis* como um elemento que faz a marcação da transição entre dois espaços, como acontece na entrada das passagens. Porém, este elemento não marca a transição entre espaço fechado e aberto, sendo muito mais um marco que delimita uma área de atividades diferentes. Após passar pela *Porte Saint Denis*, na penúltima imagem, o arco se repete novamente na entrada da *Passage Verdeau- conduissant aux grands boulevards.* O próprio letreiro no alto do portal de entrada indica a função desta passagem e das passagens em geral. A palavra v*erdeau* na vitrine da loja orienta novamente o *flâneur* distraído, situa-o na *passage verdeau*, assim como as palavras também nos orientam no espaço da cidade, seja nos letreiros das ruas, das lojas ou dos out-doors. A palavra *photo* devolve a função da fotografia neste processo de percepção da cidade.

As relações entre os fragmentos fotográficos são as mesmas presentes nos fragmentos dos jogos coletivos *cadavres exquis* dos surrealistas. O alinhamento de fragmentos é como uma colagem surrealista, onde a metáfora é que confere unidade à imagem obtida, passando a estabelecer uma correspondência analógica mágica entre os diferentes fragmentos. Ou, ainda, considerando-se a multiplicidade de combinações através das dobraduras das imagens, pode-se fazer uma leitura como a de um caleidoscópio que, a cada movimento do objeto, produz combinações variáveis.

A ligação entre uma imagem e outra, através do deslocamento, acontece por meio de fragmentos. É a fragmentação que abre espaço para a realização do percurso mental. O deslocamento nos faz perceber o espaço e estabelecer a conexão de um ponto a outro. Este movimento, caracterizado pelo ato de caminhar, que se apresenta pela convergência formada pela perspectiva da rua linear, nos indica um plano ao fundo. Este plano está

25 26 27 28

rebatido na imagem seguinte, composta por reflexos. Estes se caracterizam por apresentar uma profundidade sem volume. As imagens sobrepostas na transparência do vidro refletem uma representação simultânea de dois ou mais objetos opostos num mesmo plano. Esta imagem, seguida da imagem de outra passagem, também traz a idéia de conexão entre fotogramas. De elemento de ligação que ao mesmo tempo rompe com a continuidade do quarteirão. O corte de cada fotograma representa o lugar de parada para a reflexão, é a passagem para o entendimento de uma nova forma analógica de ligação que se estabelece com a imagem seguinte. O que liga uma imagem à outra é o próprio ato de refletir sobre este espaço, sobre a cidade, que é estimulado pela estranheza dos encontros das imagens dos fotogramas.

O elo de ligação destas imagens fotográficas é justamente o olhar que seleciona e relaciona, de uma forma plástica, o seu conteúdo ligando-o ao pensamento analógico e ao inconsciente. É o olhar do artista, o olhar representado pelos espaços discursivos da fotografia que permeia a ótica surrealista. Quando os surrealistas se referem ao "mundo moderno", querem evidentemente falar da cidade, porque é a cidade que torna possível este tipo de associação onde uma coisa pode ser lida como o signo da outra, onde o labirinto, que é a cidade de Paris, pode ser sobreposto ao labirinto do inconsciente do artista, e na articulação sempre presente na fotografia: irreversível obtenção da imagem e inacabável trabalho de interpretação da mesma imagem. Assim, podemos fazer neste trabalho uma analogia com a figura da flecha de duas pontas, onde cada elemento fotografado relaciona-se com o anterior. Um trajeto de permanente referenciação que se estabelece em constantes associações – este é o processo de percepção do artista.

A contribuição deste trabalho vai em direção à descoberta de um processo de compreensão da cidade à partir do que ela tem de único, que é aquilo construído pelo olhar de cada sujeito. Por mais que tentemos criar normas para compreender a cidade, sempre haverão as exceções, porque o espaço da cidade, assim como toda a sociedade, está em constante transformação. As teorias de Kevin Lynch ou de Gordon Cullen[176], entre outros

[176] CULLEN, El p*aisage urbano*, 1971.

anteriormente citados, estabelecem regras que se tornam rígidas demais para serem seguidas em qualquer lugar, em qualquer tempo.[177]

Estes autores reconhecem que a imagem de ima cidade é constituída de imagens individiuais, no entanto para o desenvolvimento de seus estudos o que prevalece é aquilo que se enquadra no coletivo e nos efeitos formais dos elementos que compõem a cidade. No entanto, o espaço da cidade e as referências visuais não se reduzem aos principais marcos ou avenidas, ou tipos de conformação formal entre a morfologia arquitetônica e a rua. Acredito que padronizar o meio urbano para compreendê-lo limita as diferentes formas de se compreender o espaço.

Neste sentido, a imagem da cidade através dos percursos não pode ser reduzida a esquemas para poder ser completamente absorvida. Os percursos devem sempre deixar espaço para um conhecimento mais profundo, mais aberto. Para ir além da superficialidade da imagem precisamos ir além daquilo que está diante dos nossos olhos. Precisamos seguir o fio condutor do *hasard.* Precisamos passar pela experiência da câmara escura: cega e sombria.

[177] LYNCH, *A imagem da Cidade*, 1997.

Capítulo IV

NA SOMBRA DA CIDADE: ATENÇÃO E CEGUEIRA

Um dos pontos de partida desta pesquisa foi o ato de pensar o contexto urbano como reflexo direto das transformação geradas pelo processo industrial e, consequentemente, pela velocidade da máquina – velocidade de captar uma imagem, velocidade de deslocamento, velocidade de comunicação. Todos estes fatores passaram a influenciar o cotidiano das pessoas e, consequentemente, a forma de perceber a arquitetura, e seus reflexos imediatos nas artes visuais.

Este capítulo tem como finalidade debruçar-se sobre o tema relacionado com o olhar e a atenção do sujeito. O olhar atento está diretamente ligado ao fazer artístico e, de uma certa forma, ao *hasard* e às analogias. Todos estes aspectos caminham por vias indiretas, onde o ponto de chegada é a arquitetura. Neste capítulo, a pesquisa parte de um princípio de dualidade do olhar para falar sobre a arquitetura: aqui pretende-se desenvolver um trabalho gráfico que represente um processo de tradução, enaltecendo o tema em questão: o olhar do sujeito sobre a arquitetura.

Se a velocidade, depois de ser exaltada, passa a adquirir à partir de um determinado momento histórico um sentido negativo, o que se propõe não seria a exaltação de seu oposto, ou seja, a valorização da lentidão, para lembrarmos Marinetti. Proponho aqui um outro processo de percepção, aquele que restaure o olhar para o contexto urbano, sem a perda de valores que a velocidade instaurou.

A atenção poderia ser uma forma de resgatar estas perdas, passando pelo processo artístico, ou seja, pelo processo de elaboração de imagens incluindo o processo fotográfico. Bosi descreve diferentes níveis de percepção para explicar a filosofia do olhar atento: "quem trabalha com as mãos e ao mesmo tempo reflete sobre a sua obra, do primeiro gesto à última demão, aprende que está lutando com forças em tensão, desafiando resistências no trato com a matéria. É a práxis conjugada

de corpo e consciência que produz a percepção do contraditório".[178] O artista trabalha com a projeção de imagens fugidias e as transforma em equivalentes visuais, ou seja, em uma obra.

Portanto, para retomar a análise da relação entre sujeito e arquitetura no contexto urbano, uma outra experiência foi realizada utilizando-se do processo fotográfico: a realização de um desenho a partir de imagens fotográficas e o processo de apreensão e atenção dos transeuntes diante de um fenômeno urbano: as sombras projetadas.

Nos percursos anteriores a leitura do espaço se deu diretamente sobre as imagens fotográficas, que, por sua vez, estão diretamente relacionadas com o olhar do sujeito e estes com a cidade. No último percurso, a fotografia foi apenas o processo inicial de captação das imagens, realizado ao se deslocar diante da arquitetura. A fotografia não é o fim, mas o meio de reflexão para a atenção, pois todo o processo fotográfico está diretamente relacionado com o processo de projeção das sombras e com o conhecimento da arquitetura (fig. 1). Portanto, a fotografia é um modo de pensar, de pensar sobre a arquitetura.

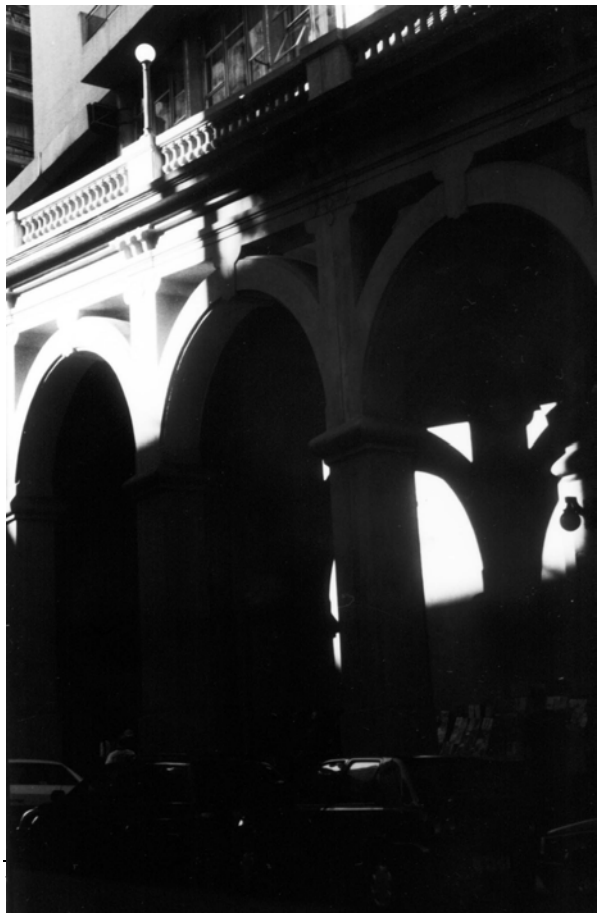


Figura 61: *Viaduto Otávio Rocha*, 2001.

ATENÇÃO E CEGUEIRA

A relação entre o habitante e a arquitetura não é mais a de contemplação no sentido clássico. Atualmente, perdeu-se o vínculo entre o espaço físico e o sujeito. A velocidade na qual se desloca o habitante, os diversos meios de comunicação e telecomunicação, não permitem mais estar diante da cidade. Paul Virilio[179] já falou sobre isto, quando abordou a questão do acesso à cidade. Segundo ele, a face se dá à tela do computador e à televisão e não mais à arquitetura propriamente dita no espaço. A imagem televisiva, assim como a velocidade do deslocamento, rompe com a linearidade do tempo e do espaço, mesmo quando o sujeito está inserido no espaço urbano.

Ao se deslocar em velocidades cada vez maiores, as imagens tornam-se múltiplas e a perspectiva clássica deixa de existir. Os pontos de fuga tornam-se múltiplos, e isto se reflete na percepção da arquitetura na paisagem. A cidade contemporânea exige do sujeito mais atenção nas referências visuais neste contexto de imagens variadas. Para Paul Virilio, as relações se tornam indiretas, pois existe uma ausência de deslocamento quando todas as relações, inclusive as interpessoiais, se dão através dos meios eletrônicos. Uma rede de ligações indiretas mantém as pessoas isoladas e ao mesmo tempo reunidas, assim como as mantém "ligadas" no meio em que vivem. , mesmo sem existir o contato direto, seja com o próprio homem, seja com o espaço da cidade. Esta idéia também é desenvolvida por Fernando Fuão[180] a partir de Vilém Flusser e Marshall McLuhan, como um dos fatores que alteraram a estrutura urbana transformando metaforicamente o espaço urbano em cidades fantasmas, como aquelas apresentadas pelos fotógrafos nos primeiros anos da fotografia, quando inexistia a presença do homem devido à incapacidade da máquina de registrar imagens em movimento, sem que parecessem um fantasma.

Guy Debord também vê os meios de comunicação, entre outros "bens do sistema espetacular", como um fator gerador do isolamento do homem. Segundo ele, "o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, e que ao mesmo tempo se faz reconhecer como o sensível por excelência ... o mundo presente e ausente que o espetáculo *faz ver* é o mundo da mercadoria dominando

[179] VIRILIO, *O espaço crítico*, 1993.
[180] FUÃO, *Cidades fantasmas*, 2001.

tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado *como ele é*, pois seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si em relação a tudo que produzem"[181].

Para Guy Debord[182] o acúmulo de imagens é a característica principal das sociedades modernas onde existe uma "imensa acumulação de espetáculos", pois a realidade passa a ser um objeto de mera contemplação, como um objeto à parte da realidade, pois "tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação". A relações mediadas por imagens, segundo Debord, representam o espetáculo.

A cidade espetáculo também se apresenta como um cenário sem profundidade. Para Nelson Brissac Peixoto[183] a velocidade, em oposição ao ato do caminhar lento, faz a arquitetura perder espessura. A seqüência de fachadas se tornam planas, como se a arquitetura representasse um cenário de imagens múltiplas em seqüência. Segundo ele, isto estaria relacionado ao fato da inversão gerada pela generalização das imagens, onde as imagens não são mais uma forma de representação da cidade, mas a própria realidade. Esta inversão também é decorrência do espaço urbano tornar-se denso de informação, e ao mesmo tempo, toda esta informação acaba mascarando a própria arquitetura. O habitante já se acostumou tanto com esta multiplicidade de imagens que deixa de prestar atenção nas formas urbanas, tornando-se cego diante da arquitetura.

Este processo de percepção da arquitetura pode ser comparado ao processo de formação da imagem na fotografia: o momento da captura da imagem, quando o obturador se abre em frações de segundo para deixar passar a luz que vai gravar sobre a película, corresponde à um momento cego. Todo o processo de revelação de uma imagem acontece em condições de ausência de luz. Portanto, neste exercício sobre o olhar voltado para o espaço da cidade, a experiência pode passar por um processo de elucidação através das sombras. Partindo-se da escuridão chega-se à iluminação no sentido metafórico do conhecimento. O olhar aqui se constrói através da vivência experimentada sob o signo da generalização e da banalização da imagem da experiência anterior, caracterizada pelo dinamismo e pela desatenção.

---

[181] DEBORD. *A sociedade do espetáculo*, 1994, p. 28.
[182] DEBORD, op. cit.
[183] PEIXOTO, O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, op. cit. p. 361-365.

Estar cego diante da cidade é olhar e não estabelecer nenhuma relação cognitiva com os elementos que nela estão presentes. A velocidade de deslocamento, ou a pressa para chegar ao lugar de destino geram um tipo de cegueira, deixando o sujeito alheio ao espaço por onde circula, e rompendo com a relação sujeito/arquitetura. Os elementos da cidade não se compõe apenas pela arquitetura, as ruas, os equipamentos urbanos. Mas pelo sujeito que a habita, pelo seu olhar e pela sua vivência. Ou seja: a cidade não se constitui apenas de construções concretas, mas também de construções realizadas à partir do olhar, entre outros sentidos, e pelas transformações realizadas para conhecer o espaço construído.

De acordo com as teorias da visão retomados por Alfredo Bosi, olhar não significa "apenas dirigir os olhos para perceber o 'real' fora de nós"[184]. Olhar significaria também reconhecer e interpretar. Sobretudo à partir da visão de Merleau-Ponty, o olhar é algo que se constrói na realidade, no quotidiano, e que por sua vez não está desvinculado do campo artístico. Ou seja, a representação do mundo vivido torna-se um meio de comunicação entre o que é visível - a cidade, e o sujeito. Para Merleau-Ponty[185] o mundo que o pintor transforma em pintura é fruto de um entrelaçamento entre visão e movimento. Movimento do olho e do corpo. O deslocamento proporciona a imersão do corpo neste campo visível.

Entre todos os sentidos humanos, o da visão é o que se manifesta em primeiro lugar no processo de percepção do espaço. Mas o sistema visual é capaz apenas de captar e interpretar apenas os raios luminosos que atingem o olho. A atenção e a busca visual de cada sujeito é que vai estabelecer a distinção do ponto de vista dado ao objeto que será observado[186]. Uma mesma paisagem é percebida e interpretada de formas diferentes, dependendo de quem observa e seus objetivos. Assim acontece com a percepção do espaço urbano em relação aos deslocamentos. De uma determinada forma trabalharia o olhar do arquiteto: voltado ao objetivo principal, que é a análise da arquitetura e seu contexto. O ponto de vista do arquiteto é capaz de entender os fenômenos arquitetônicos a partir de uma crítica, considerando, além dos aspectos formais, os aspectos utilitários e técnicos da arquitetura no contexto urbano. Consideremos desta maneira o olhar "objetivo" para o espaço urbano. Contudo, uma outra forma de olhar para a cidade pode também estar presente neste processo de percepção urbana: o olhar subjetivo, que também pode ser o olhar do artista, aquele

[184] BOSI, op. cit., p.78.
[185] MERLEAU-PONTY, O olho e o espírito, In: *Textos escolhidos*, 1984.

capaz de ressaltar o processo de percepção das formas urbanas a partir da imagem da arquitetura presente e projetada nas artes visuais.

O olhar do artista, consiste em um olhar diferenciado para a cidade, carregado de informações indiretas. Ele é, por exemplo, capaz de revelar a cidade a partir de suas contradições aparentes, como claro e escuro, visível e invisível, presença e ausência, como que projetado em uma tela ou placa sensível. E também de escolher como tema principal de sua projeção a banalidade da vida quotidiana.

Para exemplificar esta diferença entre o olhar do artista e aquele do arquiteto[187], faço um paralelo com a diferença entre dois tipos de fotografia de arquitetura de acordo com a relação estabelecida por François Soulages[188]. Um dos tipos de fotografia estaria relacionado com o ponto de vista do arquiteto e, portanto, mais objetivo. Este tipo de fotografia, seria aquele onde a fotografia tem como objetivo principal o registro da arquitetura ou de monumentos históricos, com a finalidade exclusiva de documentação e arquivo, sem pretensão estética, mesma que ela acabe existindo[189]. O outro tipo em questão estaria relacionado com o olhar do artista, onde o ato fotográfico não busca a precisão do detalhe arquitetônico, e onde o fotógrafo pode ter como pretexto uma arquitetura sem qualidade e sem reconhecimento. Como as fotos de Atget, por exemplo, ou como a fotografia contemporânea: a fotografia vai além da reprodução de uma forma, ela faz o espectador ver a arquitetura de uma outra maneira.

A banalidade quotidiana fotografada toma uma outra dimensão ao se confrontar com a arquitetura. Soulages, ao citar alguns fotógrafos contemporâneos que tem como tema comum a cidade, identificou por trás de suas imagens ora um caráter poético, ora uma mistura de ironia e de crítica, ora um mundo estranho revelado através da fantasia e do sonho. Mais ainda: identificou a fotografia como um processo desencadeador do imaginário e do inconsciente. Desta forma, então, "os fotógrafos transformam a nossa visão de arquitetura; ela não funciona mais no sentido da imediatez do olhar"[190]. Estas imagens refletem o próprio processo de percepção da

---

[186] AUMONT, *A imagem*, 1995.
[187]No entanto, não quer dizer que estas duas forma de ver a arquitetura ocorram de forma separada. Tanto o arquiteto, como o artista, no processo criativo, passam por momentos que exigem mais sensibilidade e outros que exigem uma atitude mais pragmática.
[188] SOULAGES, *Esthétique de la photographie: la perte et la reste*, 1998.
[189] Ver sobre fotografia de arquitetura: FUÃO. Papel do papel: as folhas da arquitetura e a arquitetura mesma. In: *Revista Projeto*, 1994.
[190] Ibid. p. 295.

arquitetura no espaço urbano. As imagens, assim como o próprio espaço, prescindem de um olhar diferenciado, o olhar do fotógrafo, o olhar do artista.

O olhar do artista ou o olhar subjetivo estaria carregado de uma atenção no sentido dado por Simone Weil. A autora vê a atenção como motor para criação. Segundo ela, atenção significa "recuar diante do objeto que perseguimos. Só o que é indireto (não imediato) é eficaz. Nada se faz se não se recuou primeiramente."[191] Portanto, aí estaria uma resposta à questão referente ao subjetivo, significando chegar de forma indireta ao valor da arquitetura, quando ela estiver relacionada com os deslocamentos.

Em Merleau-Ponty encontramos a questão da atenção relacionada com a criação, quando ele afirma que "a atenção supõe primeiramente uma transformação do campo mental, uma nova maneira , para a consciência, de estar presente aos seus objetos"[192] e ainda, "a atenção é a constituição ativa de um objeto que explicita e tematiza aquilo que até então só se oferecera como horizonte indeterminado."[193] O olhar atento é capaz de captar e relacionar elementos não percebidos pelo habitante, que realiza sempre o mesmo percurso, apenas com aquela preocupação de chegar ao lugar de destino. Vinculado à atenção estaria, então, a percepção da sombra, como uma outra forma indireta de olhar para a arquitetura.

O REGISTRO DAS SOMBRAS

Esta cegueira do sujeito resultante da excessiva solicitação da atenção ao cotidiano caracteriza-se por uma perda visual. O resgate desta perda se exemplificará, neste capítulo, através de uma experiência que utiliza a fotografia como instrumento de coleta de elementos e de assimilação da imagem. O processo fotográfico se caracteriza como um desejo de resgatar as perdas visuais, que resultará em uma coleção de imagens. Esta busca compulsiva se baseou em um dos fenômenos do quotidiano urbano – a projeção de sombras – que, como numa rede de interligações, está novamente relacionado ao processo fotográfico. Portanto, as analogias realizadas a partir do processo fotográfico surgirão de duas formas: uma relacionando-o com a

[191] WEIL, A condição operária e outros estudos sobre a opressão, In: BOSI, op. cit.
[192] MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, 1999, p.57.
[193] MERLEAU-PONTY, op. cit. 1999, p.59.

coleção outra, relacionando-o com as projeções da sombra. Ambas tem por objetivo a iluminação, o conhecimento.

Os textos antigos que tratam da origem da arte se referem à operação primitiva da pintura como uma escrita das sombras, como "adumbratio". Quando a pintura nasce ela já se inclui nesta discussão ausência/ presença (ausência do corpo/presença de sua projeção) a história da arte é marcada pela dialética desta relação que é retomada pela fotografia e, particularmente nesta pesquisa, ainda é relacionada com a arquitetura.

As analogias entre as superfície que retém as formas e o negativo fotográfico estão presentes no desenho panorâmico. Victor Stoichita[194] cita Hegel para falar desta ambiguidade da iluminação e da obscuridade. Segundo Hegel, sob a luz absoluta nós podemos ver tanto quanto sob a obscuridade absoluta. A luz pura e a sombra pura são duas coisas que representam a mesma coisa. Pode-se distinguir algo somente sob alguma luz ou sob alguma sombra (a luz é determinada pela sombra cujo resultado é uma luz sombria, e a obscuridade é determinada pela luz, tendo como resultado uma sombra iluminada. Por isto que não se pode ver a não ser sob variações entre luz e sombra.

A fotografia é um instrumento de assimilação psíquica do mundo, de acordo com Serge Tisseron[195]. Nós somos bombardeados de informações visuais e sonoras mas, como acontece com a relação entre o habitante e a arquitetura de uma forma mais restrita, não dispomos de tempo para "metabolizar" todas as imagens. Esta é a definição psicolanalítica do traumatismo. Alguma coisa é considerada traumática quando não é possível ser "metabolizada" sob a forma de uma elaboração psíquica, ou seja – simbolizada. A fotografia pode ser uma forma de lutar contra este traumatismo, ao mesmo tempo pela via das imagens como pela prática em si da própria fotografia – ou seja: pelo ato de fotografar.

Para digerir os alimentos, o tubo digestivo deve decompor e recompor certas moléculas assimiláveis pelo organismo. É o mesmo processo que ocorre em nosso psiquismo: partimos de experiências sensíveis para fabricar equivalentes psíquicos. É o trabalho de "introjeção". Para "introjetar", ou "metabolizar" uma imagem, é importante o processo de aceitação. Este trabalho de elaboração é em grande parte

[194] STOICHITA, *A short history of shadow*, 1997.
[195] TISSERON, *Le mystière de la chambre claire: photographie et inconscient,* 1996.

inconsciente. Ele liga o conjunto de elementos de cada experiência nova às marcas deixadas por experiências precedentes.

Quando o trabalho de assimilação psíquica de uma experiência, ou de uma imagem, não atinge os resultados de forma satisfatória, ele fica fechado dentro de um vácuo psíquico de experiências vivenciadas. Comparando com o processo fotográfico, este vácuo é uma espécie de "câmara obscura" onde as experiências ficam armazenadas no inconsciente, esperando por um momento próprio para serem elucidadas e assimiladas. A fotografia pode ser um meio de ajudar neste processo de elucidação.

Jacques-Henri Lartigue, por exemplo, fez do aparelho fotográfico, que ele recebeu quando tinha seis anos de idade[196], um instrumento de reconhecimento e aprendizagem do mundo. Ele começou utilizando-o para fotografar seu próprio corpo, depois seus familiares, até ao processo de descoberta do mundo inteiro. O fotógrafo cego Evgen Bavcar também utiliza-se da fotografia para introjetar em seu "eu" imagens, que não são somente de ordem de representação, mas de ordem afetiva das emoções sentidas, assim como experiências motoras. Para Evgen Bavcar os sentimentos são a subjetividade do olhar. A fotografia relaciona-se com a sua imaginação, diferente de outros fotógrafos que "tiram fotos" como um recorte do real. A sua relação com a imagem fotografada se dá através do real que está no seu pensamento, na sua imaginação.[197] (fig. 2 e 3)

In:

Figura 2: Evgen Bavcar, *Da série Trieste*, s/d.

O conjunto de gestos que acompanham o ato de fotografar – quando o fotógrafo se desloca, se aproxima do objeto a ser fotografado, quando ele aperta o botão, depois transporta o filme para apertar novamente, participa da operação de simbolização sob uma forma sensorial - afetiva - motora, que resulta em uma apropriação simbólica do mundo. Assim como acontece no processo de "aprisionamento" de uma imagem em uma "caixa preta" da câmara fotográfica, para um processo de introjeção e de elucidação através da "revelação", este trabalho pretende realizar um processo de introjeção de imagens da cidade que nos leve a realizar a assimilação, via um processo de elucidações que resultem no próprio processo de descoberta, e que passa pelo ato criador.

Figura 3: Evgen Bavcar, *Da série Eslovênia*, s/d.

Entre tantos outros fenômenos que ocorrem no espaço da cidade, coisas simples como variações da luz, na maioria das vezes, não são percebidas no quotidiano. Trata-se da perda. Muitas vezes é necessário, por meio do aumento de contraste, se aperceber de uma característica presente no dia a dia. Um exemplo é a comparação entre a luz tropical e a luz das cidades da Europa. Fenômeno semelhante acontece com as variações de luz e de sombra ao longo de um dia. O movimento do sol produz uma rica variedade de sensações em função do irradiação de calor, e também de variações formais percebidas através da visão. Estas variações visuais acontecem tanto pela intensidade de luz de acordo com a hora do dia, como pela ausência da luz direta. E a maior variação representa aquela que a maior parte das pessoas não prestam atenção: o desenho das sombras projetadas.

A percepção ambiental, como interpretação de uma realidade, segundo Vicente del Rio[198], é composta também por um conjunto de realidades subjetivas, e por isso um elemento importante deve ser considerado: a questão da atenção. Para Simone Weil, "a atenção deve enfrentar e vencer a angústia da pressa. A atenção mora e demora no tempo, por isso é lenta e pausada como o respirar da ioga. Só na medida em que o olho se detém e permanece junto ao objeto, é que ele pode descobrir os seus múltiplos perfis e, ao longo do mesmo processo, recuperar a sua unidade em um nível mais complexo de percepção."[199]

Consideremos que a pressa impede o transeunte de perceber os efeitos das variações da sombra durante as horas do dia. Assim como a sombra é o negativo, o olho humano registraria as imagens, como acontece no processo fotográfico. Ele está tão acostumado com as formas fotográficas, com essas projeções nos prédios, que já se habituou com essa imagem, e registra as variações de luz como um acontecimento quotidiano. Assim, ele não perceberia o real significado dessas projeções. Só o olhar atento, aquele capaz de destacar este fator do cotidiano, seria capaz de desenvolver um trabalho de percepção. O trabalho do artista é o de resgatar esse olhar, que é diferente do olhar do quotidiano, para mostrar aquilo que vai além de uma aparência da realidade partindo da atenção. Algo que procura ter um conhecimento maior daquilo que nos é mostrado com um simples olhar – algo que compensa a perda, através do resgate de uma realidade anterior. O trabalho do artista é o da fixação destas imagens projetadas, transformando-as de momentâneas e efêmeras à imagens fixas e imutáveis.

A COLEÇÃO FOTOGRÁFICA COMO RESGATE DA PERDA VISUAL

O processo de elaboração das perdas sempre esteve vinculado ao fazer artístico: trata-se de um resgate de situações vividas anteriormente que são reelaboradas sob uma nova perspectiva, no sentido de preencher lacunas e estabelecer conexões. Este é o mesmo princípio presente nos álbuns fotográficos e nas

[198]DEL RIO e OLIVEIRA, *Percepção ambiental: a experiência brasileira*, 1996.
[199]WEIL, op. cit. p.84.

coleções de fotografias. Este conceito converge à busca incessante de um acúmulo de imagens fotografadas nos percursos urbanos desta pesquisa.

O processo fotográfico está diretamente relacionado com a idéia de perda. A fotografia, segundo François Soulages, é "a articulação da perda e do resto: perda do objeto a fotografar, do momento que envolve o ato fotográfico e do processo da obtenção generalizada irreversível do negativo, do tempo e do ser e estar passados; resto constituído por este número infinito de fotos que se pode fazer a partir de um negativo, em resumo, por estas imagens rebeldes enigmáticas."[200]

O processo das perdas visuais acontece em três etapas: a primeira no que se refere à falta de atenção do sujeito ao se deslocar pela cidade. O aparelho fotográfico surge então para resgatar estas perdas. Aí então, passa-se à segunda etapa das perdas visuais, que está relacionada também com as fases do processo fotográfico, desde o ato fotográfico propriamente dito, passando pelo trabalho de laboratório até a finalização da cópia da imagem. A terceira etapa seria então o resgate da perda através da coleção de imagens, ou das inúmeras cópias produzidas a partir de um negativo, que seguindo o conceito de Soulages representa o "resto". Caracteriza-se então a articulação entre a perda e o resto. Perdas infinitas, restos infinitos.

A busca visual se transforma numa obsessão, numa acumulação de imagens que é a mesma presente naquele que tem o desejo de inventário, de colecionar. Qualquer objeto submetido à fotografia pode vir a ser uma coleção apresentando características diversas. Conforme Philippe Le Roux[201], podem ser tanto as fotografias de um elemento arquitetônico em série presente em um edifício, onde cada imagem remete a um elemento ou a um exemplar, quanto fotografias de uma cidade, que tem como objetivo a representação contínua do espaço. Mesmo possuindo caráter panorâmico, a fotografia não deixa de ser um corte, um congelamento de uma fração de segundo, que se constitui num mosaico de fragmentos. Estes fragmentos acabam, assim, por constituir uma coleção. (fig. 4)

Philippe Le Roux diz que "Uma coleção de foto, entretanto, não é uma acumulação qualquer, sem inventário, sem documentação ... a coleção difere da propriedade, pois, dentro de uma coleção, há sempre um olhar particular que faz a escolha. Não existe coleção sem escolha, e sobretudo não existe coleção de

[200] SOULAGES, op. cit. p. 305.
[201] LE ROUX, Les vies parallèles des photographes. In: *La recherche photographique.*,1991.

fotografia sem um olhar. Este olhar pode depender de um gosto arbitrário ou de um projeto definido do particular ou de uma orientação"[202]. Walter Benjamin[203] vai na mesma direção da idéia de Bergson segundo

[202]Ibid. p.28.
[203] BENJAMIN, Le collectionneur, In: *Paris, capitale du XIX siecle,* 1989.

Figura 4: H. C. Godefroy, *Sala das Tuileriies*, Paris, 1971.

a qual a percepção seria uma função do tempo - idéia que também influenciou os futuristas. Benjamin afirma que este novo ritmo que se torna cada vez mais rápido não terá mais nada de permanente para nós, tudo que aparecerá diante dos nossos olhos nos tocará. Para Benjamin este é o processo do colecionador diante da sua coleção, quando um objeto novo inserido na coleção produzirá nas outras peças uma modificação, provocando um processo de mudança constante.

A fotografia desde o seu início, segundo André Rouillé[204], aproxima-se da ilusão de realizar a utopia enciclopédica do século XVIII ao proceder um inventário exaustivo do mundo visível, reduzi-lo em sua totalidade ao formato de um álbum consultável nas casas das pessoas. Reputado como algo exato e fácil de se manusear, a fotografia foi acolhida como um meio para seguir e organizar a grande extensão do horizonte do olhar: responder à vertigem resultante da súbita consciência de sua amplidão. Para atender à vontade de transpor as novas dimensões do mundo visível, a fotografia passou a embalsamar todos os campos da visão. André Rouillé ainda observa que à medida que a fotografia foi se aperfeiçoando, ela foi entrando no domínio prático, para servir diretamente à atividade dos engenheiros, arquitetos, médicos, arqueólogos, etc. As imagens passaram, então do domínio da curiosidade ao da utilidade ou da informação de acordo com Susan Sontag. Elas não eram mais contempladas, mas sim consultadas. "A fotografia é valorizada porque nos fornece informações. Dá-nos conta do que existe – e forma um inventário."[205] Muitos das fotos de Atget, por exemplo, eram compradas e utilizadas por pintores, ilustradores e decoradores e eram mesmo feitas em série ou coleções para atender às suas necessidades.

Conforme o ritmo e a necessidade das atividades produtivas, a fotografia começou a representar um processo de sedimentação lenta e infinita de imagens acumuladas. A fotografia começou a entrar no reino da coleção, não de um momento para outro, mas por etapas. Quando na véspera de sua morte Atget tentou vender inúmeras fotos suas ao estado francês, por exemplo, ele insistia sobre o seu interesse documentarista e sobre o seu conteúdo: "eu tenho tudo sobre o *quartier* Saint-Séverin, inclusive as demolições". É então que ele usa o termo coleção de imagens. Logo que foram adquiridas pelo museu, quer dizer retiradas do campo da sua produção e da economia de seus usos práticos, é que estas imagens passarão a formar uma coleção documentária. Alguns anos mais tarde, depois que a coleção

[204] ROUILLÉ, Vertige du nombre. In: *La recherche photographique.*,1991, n.10.
[205] SONTAG, *Ensaios sobre fotografia*, 1981, p.21-22.

despertou a atenção dos colecionadores e que sua qualidade estética ultrapassou as suas funções meramente documentárias, é que este conjunto passou à seção artística dos museus e do mercado de arte.

Partindo das fotografias de Paris de Atget, pode-se se classificar também a coleção como o desejo de conservar aquilo que irá desaparecer. A partir do século XIX, a fotografia passa a compensar o trabalho de desaparição da velha Paris, como um testemunho do passado (fig. 5 a 10). "E não é sem razão que a diferença de seus predecessores, suas fotos não se contentam apenas em concertar as marcas daquilo que risca desaparecer logo, não é somente a sempre possível extinção referencial do modelo que faz que elas trabalhem na imaginação das pessoas dentro da economia da perda, mas fundamentalmente elas inscrevem a própria perda naquilo que não risca jamais de desaparecer. Aqui a perda torna-se o próprio gesto fotográfico." [206]

Figura 5: Eugène Atget, *La Bieve, ruelle des Gobelins*, Paris, c. 1900.

Figura 6: Eugène Atget, *Rue Routaud*, Paris, 1909

Figura 7: Eugène Atget, *Rue Lhomond*, Paris, 1909.

Figura 8: Eugène Atget, *Passage des Eaux,* Passi, 1901.

Figura 9: Eugène Atget, *Rue Quicampoix*, Paris, 1908.

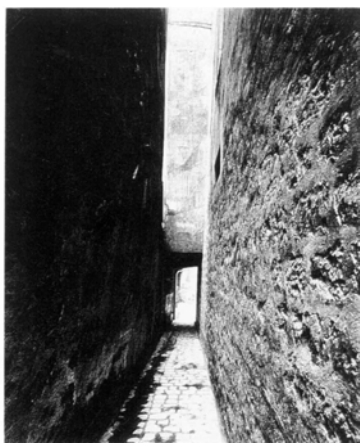


Figura 10: Eugène Atget, *Rue Thomin*, Paris, 1910.

[206] BUSINE, *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, 1994.

Desta mesma forma podemos classificar um conjunto de fotografias da cidade contemporânea. As transformações ao longo do século XX não se caracterizaram por serem equivalentes às ocorridas em Paris no tempo de Haussmann e Atget. As transformações de maior impacto no que se refere às relações entre sujeito e espaço se caracterizam por uma modificação do olhar. As perdas visuais podem ser decorrentes dos deslocamentos rápidos, da pressa, da falta de atenção, conseqüências da agitação contemporânea. O fotógrafo, ao tornar-se um *flâneur* visual, pode se tornar alguém obsessivo em tentar registrar aquilo que passa desapercebido no dia a dia. A velocidade e a falta de atenção do espectador para o espaço urbano produz uma descontinuidade na percepção espacial. Esta descontinuidade tem como característica a dispersão e a fragmentação. A fotografia, com o seu caráter de coleção, transforma-se em uma das maneiras de resgatar este olhar fragmentado no espaço e, ao mesmo tempo, de representar através das características da própria linguagem da fotografia o espaço da cidade.

O NEGATIVO DE UMA POSITIVIDADE PURA

O negativo fotográfico é sempre associado à sombra porque assim como ela, ele pode ser considerado não como ausência de algo, mas como a própria fonte do conhecimento. Para Anne Moeglin-Delcroix[207], o divino devora os signos, mas graças à sombra e através dos traços da passagem de Deus, ele descende aos homens. Assim é nas sombras que tudo passa, e que o divino pode se manifestar aos homens.

Na mitologia clássica há uma história que exemplifica bem isto: a historia de Jonas e a baleia. Ao enfrentar uma tempestade e ao achar-se longe de Deus o profeta Jonas é engolido pela baleia. No ventre escuro do animal, ou seja, na negatividade mais profunda é que Jonas consegue chegar à luz Divina, que é a metáfora do conhecimento. Assim, a iluminação ou o conhecimento, como acontece na câmara obscura, só se define a partir da escuridão total - o negativo de uma positividade pura. A luz pura produz a sombra total no negativo e vice-versa. É através da negatividade que se alcança a luz ou o conhecimento. O fenômeno fotográfico pode ser explicado também por este princípio. Chega-se à luz através das sombras.

[207]MOEGLIN-DELCROIX, *L'ombre*, 1976.

Uma longa tradição nos inscreve o visível sob um signo negativo, no império das sombras e dos reflexos. Deste não lugar onde as imagens nos enganam e nos escapam, nosso pensamento passa a se interrogar sobre os enigmas da imagem, e surge então o espaço de reflexão, um lugar de interrogação sobre a atividade da criação e da construção.

As sombras nos levam à claridade, que torna possível a visão do dia. As zonas obscuras despertam para uma visão mais precisa das coisas, e uma interrogação logo surge. A imagem torna-se então um lugar de reflexão. Assim, partindo das sombras do viaduto da avenida Borges de Medeiros, eu começaria este tema pensando no conselho que Leonardo da Vinci deu ao pintor aprendiz: "tu farás tua sombra mais escura perto de seu sujeito; e, ao fim, ela se converterá em luz, de tal maneira que ela parecerá infinita."[208]

A imagem das pequenas lojas nas laterais do viaduto não pode deixar de me lembrar também a imagem de um espelho que, em múltiplas vitrines, atende ao desejo de reproduzir um mundo, oferecendo a visão concentrada de todas as suas dimensões. Espelho que é uma metáfora da criação, e que surge a partir das sombras para chegar à claridade e à inteligência das coisas. Foi a partir destas sombras e destes reflexos que comecei a perceber o viaduto.

No labirinto formado pelas ruas da cidade, onde está incluída a avenida Borges de Medeiros nota-se um fenômeno análogo ao fotográfico: a projeção de imagens em negativo sobre um determinado plano focal[209]. O olhar desatento e apressado dos

[208]DA VINCI, *Les carnets de Leonardo da Vinci*, 1942, p. 206.

[209] A avenida Borges de Medeiros, por ser uma via de sentido Norte/Sul caracteriza-se pela sombra projetada sobre as fachadas, com exceção do horário próximo ao meio dia, onde o sol penetra na avenida com um ângulo acentuado. Depois de vários percursos realizados no local para observar os efeitos da sombra em diferentes horários do dia, a escolha aconteceu de forma subjetiva. Foi o próprio desenho das projeções de sombra, num momento em que a variação entre luz e sombra poderia ser captada, que determinou a face da avenida e consequentemente o horário em que o trabalho fosse realizado. Nas observações realizadas em horários onde o sol estava muito elevado, próximo ao meio dia, assim como, nas primeiras horas da manhã e do meio para o final da tarde, foi percebida a predominância de áreas com muita luz ou muita sombra sobre as fachadas. Este tipo de iluminação não me interessava, porque os contrastes numa mesma fachada não são evidentes ou mesmo nem ocorrem. Os horários intermediários foram os que melhor apresentaram um desenho que pudesse ser captado e que revelasse o lado oposto da avenida. Prevaleceram os períodos das 10 da manhã e das 3 da tarde.

A fachada oeste foi escolhida para o estudo por ser mais interessante pela composição arquitetônica e pelas variações de luz e sombra. Também foi definido os limites entre as ruas Demétrio Ribeiro e José Montauri, entre os horários de 14:30 e 15:30 para realizar o trabalho fotográfico. A escolha do percurso se deu em função da tipologia arquitetônica. Entre estas ruas a característica predominante da avenida Borges de Medeiros é a de edifícios construídos no alinhamento com altura média entre 10 e 20 pavimentos. A continuidade das fachadas formam um canal, deixando bem definido o plano de projeção. Alem destes limites a tipologia começa a variar, permitindo uma incidência maior de luz, descaracterizando o objetivo inicial desta experiência.

transeuntes não percebe estas variações de projeção de sombras durante as horas do dia. As imagens formadas por projeção são imagens latentes que não são percebidas em toda a sua riqueza e formas. Mesmo em uma série de fotografias tomadas isoladamente se encontra uma certa dificuldade na apreensão desses valores formais. Partindo, então de uma coleção de fotografias, recorri a um processo de tradução do fotográfico para poder melhor demonstrar posteriormente, através do desenho panorâmico, este fenômeno da câmara obscura sobre o plano configurado pela seqüência de fachadas.

O tema específico da sombra será adotado aqui como um exercício relativo à questão do olhar e das perdas visuais no processo de projeção e de deslocamento, considerando as relações indiretas geradas pelo fator velocidade e falta de atenção. Na sombra da cidade se instala o esclarecimento das relações no contexto urbano. Assim como o olhar é um dos elementos que configuram o espaço da cidade tornando-se em um fator importante no processo de construção deste espaço, a sombra também é um elemento importante no processo de projeção e de construção da imagem e de entendimento espacial das formas arquitetônicas, seja no espaço real, seja na representação.

Os objetos são definidos, ou apresentam uma maior e mais imediata compreensão, à medida em que existam os contrastes entre luz e sombra sobre os diferentes planos que configuram o objeto. A sombra dá profundidade ao espaço. Apenas a luz ou apenas a sua ausência não são elementos suficientes para que haja uma compreensão total da forma. São as variações de tonalidades sobre os diferentes planos que acabam por constituir as formas tridimensionais. Aqui a sombra representa um lugar de reflexão tanto para a imagem quanto para a visão. A sombra também representa o ponto de partida para o conhecimento. Dos dois tipos de sombra, a sombra própria e a sombra projetada, neste caso particular, minha atenção estará centrada no segundo tipo, pois esta característica irá proporcionar processo de sobreposição de informação. Sobre o objeto iluminado se projeta a sombra de outro objeto, que poderá estar oculto - em negativo.

A sombra foi constatada como um elemento sempre presente no percurso realizado na avenida Borges de Medeiros entre as ruas José Montauri e Demétrio Ribeiro (fig. 11). Por ser uma via de sentido norte-sul, ele tem como característica uma

projeção notadamente acentuada de sombras sobre as fachadas. A projeção da sombra, que varia conforme a hora do dia e a estação do ano, decorrente também da relação entre a altura dos edifícios e a largura da avenida, no entanto, nem sempre é percebida pelo olhar desatento do sujeito que percorre o espaço.

Figura 11: *Borges de Medeiros*, 2000, vista do Hotel Everest.

Partindo da idéia de que a arquitetura se interrelaciona com o meio em que está inserida, a sombra, que muda conforme os horários do dia, transformou-se em um ponto de partida para o desenvolvimento desta experiência. Segundo Lúcia Mascaró, "a relação biunívoca que se estabelece entre o edifício e o espaço livre, entre a arquitetura e a cidade nem sempre é esquematizável. Fatores econômicos, normativos, sociais, culturais, geográficos e ideológicos intervém nessa relação, resultando simplista sintetizá-la desde uma exclusivamente espacial-ambiental. O fenômeno não é apenas complexo, mas instável e dinâmico."[210] Partindo desta constatação, este trabalho teve como ponto inicial o estudo de um dos efeitos da incidência do sol sobre o espaço urbano, com enfoque especial na relação entre transeunte e arquitetura. O objetivo é analisar, através dos efeitos da sombra, o resgate de uma perda visual através do olhar atento daquele que percorre o espaço, ou seja, através de um meio indireto como o processo realizado nas artes visuais. O fenômeno da projeção das sombras acaba nos oferecendo uma possibilidade ilimitada de interpretações, como ocorre com o negativo fotográfico, especificidade da fotografia.

A projeção das sombras revela os edifícios situados do lado oposto deste plano de projeção. Portanto, existe uma sobreposição de informação e simultaneidade na apresentação da arquitetura, pois num mesmo plano estão presentes dois lados opostos de uma mesma rua, um em positivo – a seqüência de fachadas propriamente dita, e outro em negativo – a sombra (fig. 12 e 13). Quando o sujeito observa a sombra, ele está olhando para dois objetos ao mesmo tempo. Isto porque a sombra revela o objeto que está sendo projetado e o plano de projeção, que é na verdade um outro objeto – as fachadas em seqüência. A presença dos dois planos opostos, neste caso a fachada oeste e a fachada leste, é identificada pelo observador que é capaz de interpretá-lo. Esta capacidade de interpretação também está relacionada com a atenção.

A FOTOGRAFIA COMO PROJEÇÃO DE UMA REALIDADE

Para revelar as nuanças das variações de luz e sombra, e os efeitos do sombreamento no meio urbano, busquei uma experiência pessoal com o espaço urbano em todas as etapas de desenvolvimento deste trabalho, desde a observação

[210]MASCARÓ, *Ambiência urbana*, 1996, p.15.

no local, passando pelo processo fotográfico até a reflexão do resultado final na expressão gráfica e na própria articulação de perda e resto presente no processo fotográfico. Todo o processo

Figura 12: *Edifício Missões*, 1999.

de percepção da sombra, através das projeções, resultando a sobreposição de duas faces da avenida num único plano, está diretamente relacionado com esta articulação própria do processo fotográfico e com o resgate de uma perda de algum nível de percepção.

O desenho panorâmico foi realizado à partir de uma experiência que utilizou-se de mais de uma linguagem para chegar a um resultado que melhor expressasse estas questões. Seguindo uma constatação de Christopher Phillips, que afirma que: "no espaço urbano onde as máquinas e os procedimentos mecânicos impõem cada vez mais o seu ritmo, onde um mobilidade e uma velocidade desconcertantes romperam com as referências tradicionais, a extensão do sentido de vista que oferece o aparelho fotográfico é aceito como uma adaptação necessária e útil" - foi que as fotografias adquiriram o status de elementos referenciais para a elaboração do trabalho. O objetivo é a busca de um olhar mais reflexivo, que será revelado pela representação deste espaço através de um desenho, o qual teve como referencia a fotografia. O processo fotográfico foi imprescindível para a realização do desenho, tanto como referência formal, como conceitual.

A primeira etapa do exercício resultou em certo número de fotografias que não significaram uma pura repetição do ato fotográfico num percurso situado ao longo da Borges de Medeiros. As fotografias acabaram representando uma coleção pela variação apresentada em cada fotograma diferenciando-se da série (fig. 12 e 13). A diferença entre série e coleção consiste, segundo André Gunthert[211], exatamente na capacidade de reunião dos exemplos mais variados possíveis existentes em um mesmo "tipo". Neste sentido também existe uma diferença entre as pranchas de contato, do primeiro percurso e as imagens deste último. O primeiro poderíamos dizer que consiste uma coleção de imagens da Borges onde o tipo fotografado são os pontos de vista variados sobre um mesmo espaço. As fotografias do último percurso também são caracterizadas pelos pontos de vista variáveis, mas o que se repete e o que caracteriza a coleção, é o desenho da sombra.

Na representação da Borges fica caracterizado a reunião de vários pontos de vista como fragmentos de um todo reunidos no plano do desenho. O desenho da sombra é uma constante (fig. 14). Entretanto, nunca tudo apresentado da mesma forma. Existe sempre uma variação decorrente do deslocamento do observador, assim

como a variação da fachada e da própria sombra. Se fossem feitos vários registros sobre a mesma fachada em horários diferentes, se teria uma coleção oriunda da variação da sombra sobre um mesmo

[211] GUNTHERT, L'objet sans qualité, In: *La recherche photographique.*,1991.

Figura 13: *Edifício Sulacap*, 1999.

plano. O desenho que varia de acordo com o movimento do tempo seria a variável de um mesmo tipo. No caso deste desenho panorâmico o tempo da variação de horário é a mesma do tempo de deslocamento do observador. Cada movimento do observador gera um elemento, que representa um ponto de vista captado primeiramente pela câmara fotográfica, e passará a integrar a coleção. As fachadas se apresentam sucessivamente de acordo com o deslocamento do observador, tanto no sentido horizontal quanto vertical, mantendo uma imagem sequencial, apesar de distorcida em relação à uma representação "real".

No processo de captação de imagens, ao me deslocar pela avenida, procurei realizar as fotografias com a mesma abertura e velocidade para manter os mesmos níveis de exposição e grau de intensidade dos contrastes de luz e sombra. Este mesmo critério, o de manter constante as variáveis do aparelho fotográfico, não pode ser utilizado na ampliação das fotografias, pela natureza própria do processo fotográfico que permite múltiplas interpretações do negativo, como vimos anteriormente. O trabalho manual de ampliação de um negativo, além do tempo de exposição, depende da temperatura ambiente, da diluição dos químicos, da manipulação do cone de luz projetado pelo ampliador. Trata-se da articulação da imagem fixa, imutável, com o trabalho interminável de interpretação do negativo, que vimos anteriormente como especificação da fotografia conforme foi demonstrado por Françõis Soulages. Aprofundarei aqui este trabalho do negativo.

O processo fotográfico foi utilizado inicialmente através de uma montagem fotográfica cujo propósito era de uma etapa final do trabalho visual. Porém, o resultado obtido não correspondeu à expectativa inicial, que era o de evidenciar o desenho das sombras projetadas. As fotografias revelaram um fenômeno "real" - a demarcação do espaço onde a altura dos edifícios é elevada - nos últimos andares há uma incidência maior de luz. Já no nível do observador o que predomina é o escuro, a sombra. A câmara fotográfica capta a luz intensa do céu provocando uma área de muita luz nos fotogramas, que mesmo a mais radical das manipulações em laboratório não resolveria na busca de apresentar um resultado uniforme. E as áreas de sombra caracterizam-se pelo escuro, ou seja: a arquitetura passa desapercebida em ambos os limites máximos, ou de muita luz ou de muita sombra.

No caso da Borges, se o contraste entre luz e sombra fosse evidente, marcando o desenho da sombra projetada, mesmo que não mostrasse os detalhes dos

elementos arquitetônicos, o objetivo do trabalho estaria alcançado. Porém, os "problemas" das fotos acabaram revelando o que acontece com a percepção do transeunte do quotidiano - ele, ao penetrar neste canal que se caracteriza pela sombra onde ele próprio está inserido, percebe o espaço apenas pela sensação de sombreamento deixando de perceber as variações de projeções dos edifícios sobre os próprios edifícios. Neste ponto há uma identidade com o pensamento de Lévi-Strauss[212], quando considera a fotografia uma arte menor. Para ele a fotografia é um mero registro da realidade. Ela conseguiria, segundo ele, paralisar um momento, mas não seria mais do que uma prova existencial incapaz de revelar a real imagem de um lugar, que é aquela capaz de evocar o tempo vivido, que não existe mais. O mesmo também foi percebido por Le Corbusier, quando descartava a câmara fotográfica, substituindo-a pelos croquis. Somente a arte seria capaz de revelar muito mais do que a própria imagem gravada na película sensível.

Porém, a fotografia como imagem intermediária revela muitos outros significados ao apreender o objeto fotografado. Resgatar a imagem da cidade neste contexto onde a velocidade dos deslocamentos impera poderá tornar-se possível a partir do momento em que uma nova linguagem seja capaz de articular toda a multiplicidade de pontos de vista. Esta nova maneira de perceber as coisas terá um reflexo na produção de imagens. As imagens com as quais trabalhamos tiveram como origem não só os efeitos da revolução industrial sobre o dia a dia urbano, mas também os efeitos visuais alterados pelo uso de aparelhos ópticos, começando pela câmara obscura, passando pela fotografia e cinema e chegando nos dias de hoje ao computador e os espaços virtuais. Virilio[213] (1989) nos fala hoje da "industrialização da visão" onde o processo de percepção passa a ser automatizado. Desta forma deixa a percepção do sujeito vivo e animado passa para o objeto, o inanimado, a "máquina da visão".

Jean Baudrillard[214] nos diz que a fotografia, ao arrancar o objeto de seu contexto, faz com que a velocidade seja trocada pela imobilidade e pelo silêncio da imagem. "Em plena cidade, em plena turbulência , em pleno estresse visual, ela refaz o vazio, recria o deserto, o equivalente do deserto - o equivalente ... de uma imobilização fenomenológica das aparências". Se a característica da imagem é

[212]LEVI-STRAUSS, *Saudades do Brasil*,1988.
[213] VIRLIO, *La máquina de visión,* 1989.
[214] BAUDRILLARD, *A arte da desaparição*, 1997.

justamente tirar o movimento, a profundidade, segundo Baudrillard, devolver a ela essas dimensões representa ir contra a sua própria natureza. Busco, então, um lapso no senso freudiano, um ato falho que permite inscrever no inconsciente a aparente subjetividade da realidade. E par tanto, utilizo-me de uma característica própria do fotográfico: a possibilidade infinita de manipulação do negativo. Projetando os negativos em uma superfície não-sensível, que é o papel do desenho, a mão toma o lugar do processo fotossensível radicalizando a etapa de intervenção do negativo.

TRADUÇÃO DO PROCESSO FOTOGRÁFICO: O DESENHO

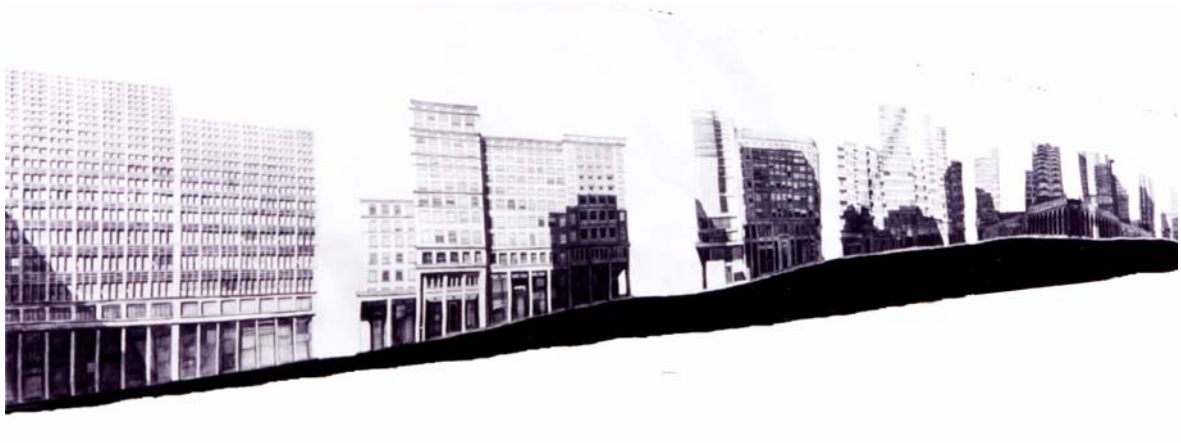


Figura 14: *Avenida Borges de Medeiros*, desenho panorâmico, 64x755 cm2001.

O desenho foi, então, escolhido por esta capacidade de manipulação direta, ou seja, a expressão da mão do artista capaz não somente de transformar a realidade como também revelá-la através da representação, nunca deixando de negar a presença da fotograficidade no processo.

O resultado desta articulação de projeção e manipulação, o desenho panorâmico apresenta, num primeiro momento, uma característica de representação em vista pela continuidade das fachadas, mas na verdade representa um somatório de pontos de vista a partir do deslocamento do observador gerando uma imagem panorâmica (fig. 14 e 15). Um panorama pode ter por objetivo a representação clássica das formas no espaço ao tentar reproduzir o mundo de acordo com a nossa visão através da perspectiva. Desta forma a articulação entre o desenho e a fotografia, pode transformar as uniões entre cada imagem dando continuidade ao panorama. Assim, seria representado o ponto de vista daquilo que o observador vê fazendo um giro de até 360°. Paradoxalmente, ele permanece fixo em um ponto. Existe um

movimento do olhar, mas não um deslocamento do corpo no espaço. Trata-se do mesmo princípio da projeção das imagens, onde o espectador vê tudo permanentemente imóvel.

Figura 15: *Avenida Borges de Medeiros*, desenho panorâmico, 64x755 cm, 2001.

O desenho panorâmico das fachadas em seqüência da Borges de Medeiros representa mais do que uma ampliação do olhar, ele se caracteriza principalmente por uma representação que faz referência o tempo todo à própria condição do sujeito em movimento. Ele reflete diretamente sobre a relatividade do deslocamento do sujeito. Desta forma a desenho apresenta várias perspectivas, com vários pontos de fuga, demonstrando este deslocamento. No entanto ele transmite uma estranha sensação ao ignorar as convergentes verticais.

O desenho, passa então, a se caracterizar mais do que um somatório de pontos de vista. Ele é como uma coleção de pontos de vista colocados lado a lado, projetados em uma superfície contínua. Ele é caracterizado pela variedade que exclui a repetição do objeto, com uma aparente continuidade. Mas a continuidade é ilusória. A característica panorâmica é uma dissimulação da coleção, conforme afirma Philippe le Roux[215], ao se referir às paisagens obtidas pela colagem de fotos tomadas uma após a outra. Na verdade a imagem panorâmica constitui uma coleção "maquiada" ao tentar dissimular a seqüência de pontos de vista como se fosse um ponto de vista único. Uma coleção de projeções isoladas, que compõe um todo.

Cada fragmento que compõem o desenho representa a projeção de um negativo, e que "traduzido" passa a funcionar como uma parte de um objeto que foi retirado do seu contexto para compor uma coleção. De acordo com Walter Benjamin[216], é a nova configuração que provoca um olhar diferente, e que faz ver melhor assim, transformando a imagem de uma forma mais precisa do que quando inserida no seu contexto original. Para o colecionador, o mundo é apresentado e organizado em cada um dos objetos de sua coleção. A idéia de dar um novo significado ou de ressaltar uma idéia à partir do deslocamento do objeto do seu meio é a mesma existente nas colagens surrealistas. As colagens surrealistas também poderiam ser vistas como integrantes de uma coleção, pois elas também tem como uma das suas características a reunião de vários objetos projetados para configurar uma única coisa. (fig. 16 e 17)

[215] LE ROUX, op. cit.
[216] BENJAMIN, op. cit.

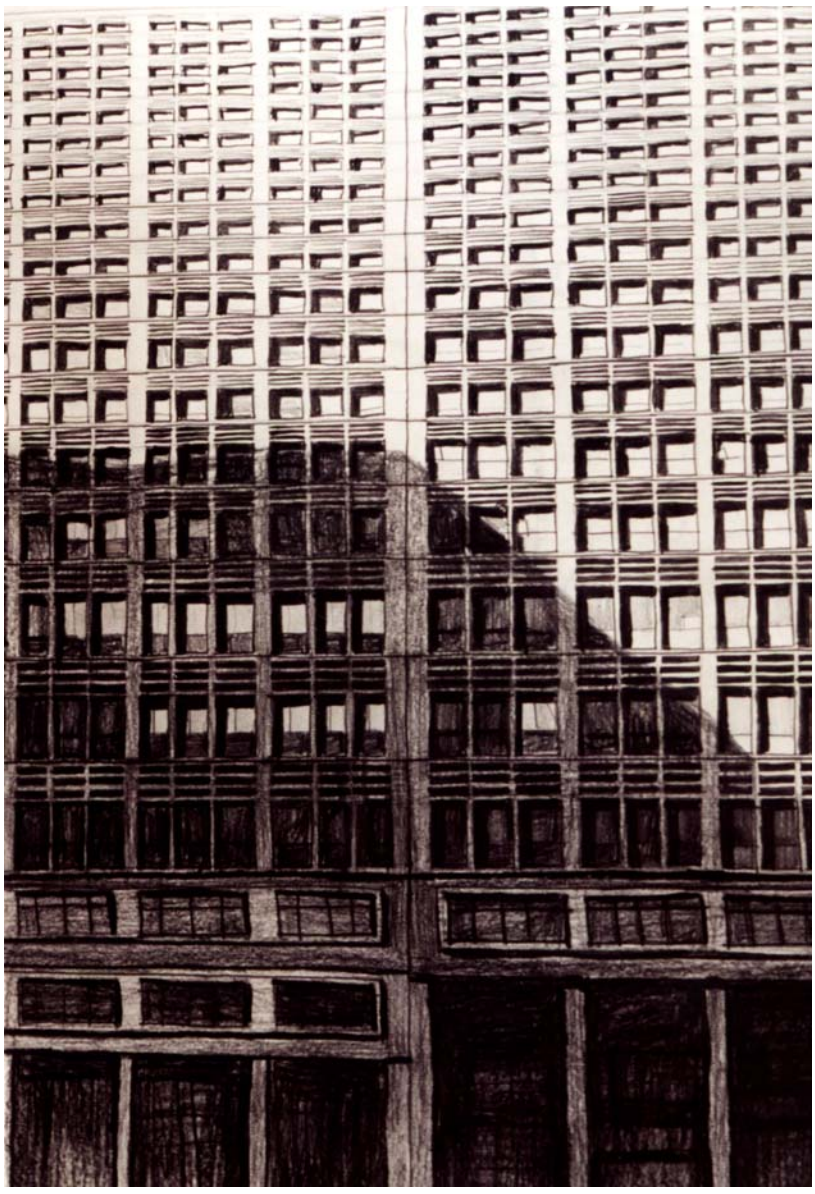


Figura 16: *Avenida Borges de Medeiros*, desenho panorâmico, detalhe.

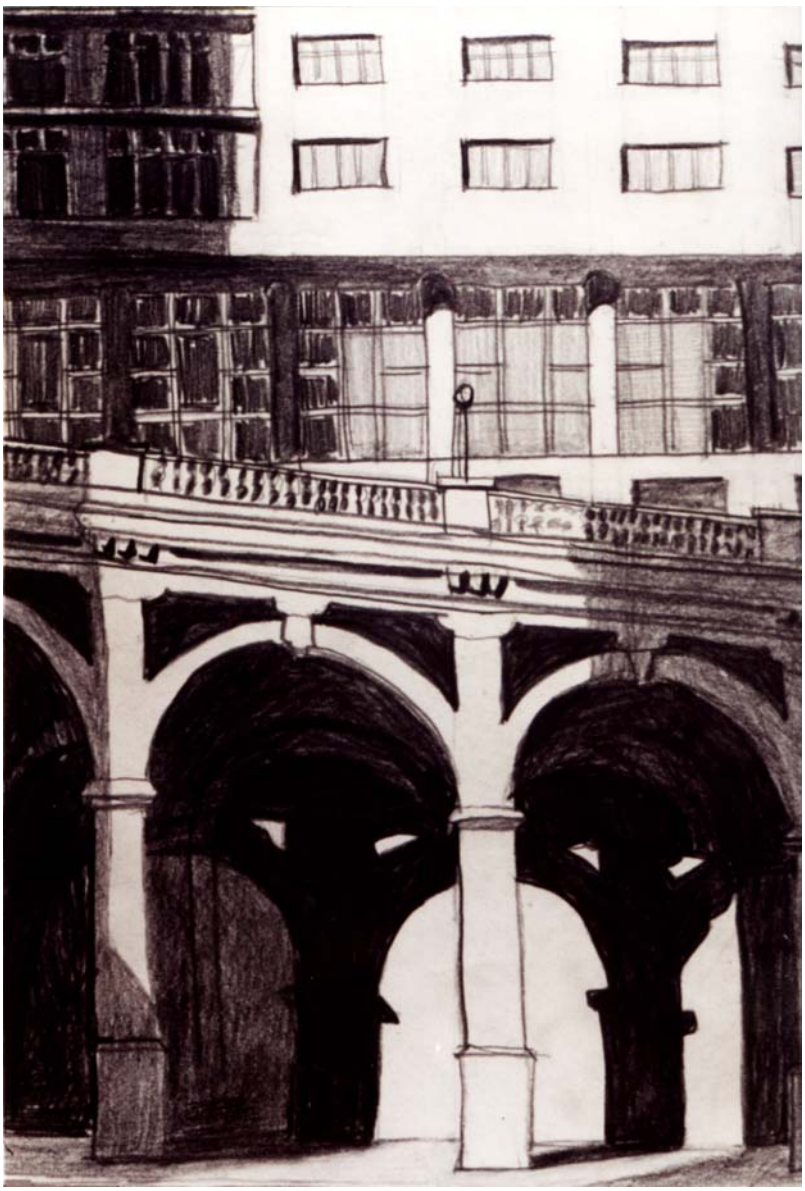


Figura 17: *Avenida Borges de Medeiros*, desenho panorâmico, detalhe.

Este desenho, portanto, tem a função de mostrar aquilo que vai além de um simples olhar do transeunte. Ele evidencia o mesmo fenômeno que aconteceria nas fotografias de Atget de Paris. Este "olhar atento" traduz as sutilezas das variações de luz que ocorrem neste percurso realizado na Borges de Medeiros, para revelar um maior conhecimento deste espaço através da projeção do olhar do artista. Se a fotografia tem como característica a desaparição da imagem, uma desaparição que deixa vestígios, conforme Baudrillard, faço um paralelo com a percepção do sujeito que, diante da arquitetura e motivado pela falta de atenção e velocidade de deslocamento, realiza um processo de percepção análogo ao fotográfico. Assim, a simultaneidade gerada pela sobreposição de acontecimentos físicos ou de linguagens promove a velocidade, pois é gerado um veículo que é capaz de conduzi-la. Ao mesmo tempo, esta simultaneidade gera um distanciamento entre os olhares e o meio urbano. A primeira fase da fotografia, caracterizada como a obtenção de uma imagem imutável, em vez de revelar os elementos da paisagem, passa a confundir estes elementos. Por conseguinte, através da manipulação do negativo no desenho, acontece um processo de elucidação da paisagem. A demonstração passa pelo ato de desvendar, que tem como meio o desenho. Articula-se então a fotograficiadde: a perda (imagem imutável) com o resto (a interpretação do negativo).

O LUGAR COMO UM OBJETO INSTÁVEL

O desenho panorâmico da Borges de Medeiros é um somatório de pontos de vista que direciona um deslocamento ao longo da Borges passando pelos arcos do viaduto, cortando a rua Duque de Caxias até chegar num ponto onde a avenida se abre novamente. A sensação, ao se deslocar por este espaço, é de "mergulhar por terra a dentro" como uma escavadeira. Esta sensação ainda é acentuada pela altura das edificações que reforçam a idéia de canal, ou como percebe Fernando Fuão[217], de um canyon artifical, interceptado pelo viaduto. O viaduto é a metáfora da articulação que também acontece no processo fotográfico, entre o imutável e o infinitamente manipulável.

Sobre a percepção dos transeuntes na Borges de Medeiros Fernando Fuão escreve: "A maioria das pessoas que caminham no seu leito, em suas profundezas, se

[217] FUÃO, *Canyons*,1994.

movem de acordo com o fluxo das águas comerciais, que enturvam a visão. Olham admirados para as poucas vitrines que tem, olham atentos aos ônibus, esquecendo de erguerem seus olhos para o alto. Um autêntico passeio pela Borges, deveria incluir o ir e vir, subir e baixar; desfrutando as panorâmicas bastante distintas desta pequena e magnífica paisagem urbana, onde o olhar descansa ao entardecer no horizonte do Guaíba."[218]

Esta imagem descrita por Fuão traz a mesma idéia que encontramos nos manifestos futuristas. No processo fotográfico o percurso pela Borges nos proporciona, "ir e vir, subir e baixar". A multiplicidade de opções geradas pela velocidade e avanço tecnológico é uma das características do período atual em que vivemos, e que foi tão valorizado pelo futurismo. Porém, ao mesmo tempo nos lembra que o transeunte não está atento a todas as possibilidades de perspectivas que o espaço oferece, levanta a questão da articulação das projeções de sombra com a arquitetura, deixando o transeunte limitado a uma visão de consumo ou de preocupação com o deslocamento rápido e fácil. Isto torna a avenida Borges de Medeiros um lugar transitório, lugar de passagem ou "o não-lugar do deslocamento"[219]. Segundo Brissac Peixoto[220] a aceleração dos deslocamentos provoca um empobrecimento dos lugares formado por vazios, pois a cidade se caracteriza por uma trama de vetores, de deslocamentos. Desta forma a avenida deixa de ter valor como lugar no sentido dado por Tuan: "lugar é qualquer objeto (estável) que capta nossa atenção"[221]. Segundo ele, ao olharmos para uma cena panorâmica, os olhos se fixam em pontos de interesse pois é impossível captarmos tudo o que existe ao redor. Desta forma, existem lugares que são criados à partir de pontos de interesse. Este conceito permite um paralelo com o processo fotográfico: uma certa ilusão de encontros marca a filosofia da fotografia. Porque as pessoas fotografam tanto, e porque simplesmente guardam estes filmes sem serem revelados, no interior das gavetas ou na geladeira? Trata-se do ato fotográfico incompleto, pois prescinde da assimilação. Mas a assimilação não acontece somente quando o negativo é revelado. A verdadeira assimilação passa pelo processo de interpretação do negativo, quando se exercita as infinitas possibilidades de

[218] Ibid.
[219] O conceito de não-lugar é definido por Marc Augé ao diferenciá-lo de lugar: "o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reincreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação ... o não lugar é reprersentado pelos espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, e pelos meios de transporte." AUGÉ, *Não-lugares: introdução a uma antroplogia da supermodernidade,* 1994, p. 74.
[220] PEIXOTO, *Paisagens urbanas*,1996.
[221] TUAN, *Espaço e lugar*, 1983,p.179.

interpretação do negativo. Poderíamos dizer que o transeunte, paralelamente, só assimila a cidade quando percorre com seu olhar as infinitas possibilidades de perspectiva que o espaço lhe oferece.

Uma das características da vida contemporânea são os deslocamentos, cada vez mais acelerados. A partir do conceito de Tuan pode-se dizer que um dos pontos de interesse da Borges de Medeiros é o viaduto Otávio Rocha. Mas a pressa e a falta de atenção do transeunte não permitem a sua contemplação à partir de um ponto fixo e sim à partir dos deslocamentos. Através do movimento de deslocamento, com a percepção da infinita sucessão dos arcos rompida pelos contrastes de luz e sombra, este elemento poderá ser assimilado e passará integrar o imaginário dos seus habitantes. A sombra passa então a ser um objeto de estudo importante relacionado ao viaduto e à avenida Borges de Medeiros, principalmente quando tratamos da percepção do espaço urbano à partir dos deslocamentos. Eles trazem intrinsecamente em seu interior a velocidade e a capacidade de assimilação.

A sombra, tão variável e móvel quanto o espaço ao se fixar sobre a imagem, transforma-se em um objeto capaz de restaurar a assimilação de uma experiência visual perdida. Serge Tisseron[222] diz que a fotografia e, neste caso específico, também o desenho, constitui-se em uma representação imaginada de um lugar ou de um acontecimento totalmente separado das participações efetivas e motrizes quando acompanham a percepção no espaço físico. Por isso a imagem nos parece estranha. O lugar não é reconhecido da mesma forma que o vemos quando estamos inseridos no próprio espaço físico. Esta estranheza gerada pelo desenho, ao mostrar aquilo que não vemos enquanto nos deslocamos pela avenida Borges de Medeiros, é também uma forma de assimilação do mundo através do negativo, da ordem inversa. Pois o que existe, não vemos: o movimento da sombra. Só passaremos a perceber melhor estes fenômenos urbanos que nos acompanham diariamente quando eles passam a ser submetidos à outras formas de assimilação, que incluem a fotografia e o desenho.

[222] TISSERON, op. cit.

CONCLUSÃO

O elemento catalisador de toda a reflexão aqui contida foi a fotografia como um instrumento que possibilita, com a sua especificidade, um pensamento em busca do conhecimento do meio e da arquitetura.

Para responder às questões iniciais deste trabalho - as relações entre cotidiano urbano e fotografia, entre olhar e movimento do sujeito através de percursos, e entre as perdas visuais e resgate através do ato fotográfico, busquei uma comparação com estas especificidades ocorrentes no próprio processo fotográfico: o irreversível processo de obtenção da imagem (registro no negativo), que vai dar origem à um interminável trabalho de interpretação desta mesma imagem na câmara escura do laboratório fotográfico.

Foi através da articulação entre a produção em artes visuais com um conceito de arquitetura, que este trabalho se desenvolveu: pensar a questão do olhar do sujeito sobre a arquitetura. Sendo a arquitetura compreendida como espaço da cidade, inclui-se neste espaço, além das construções físicas, concretas, as relações estabelecidas pelo sujeito, ou seja, a concepção do espaço à partir do olhar e do deslocamento do sujeito e, principalmente, a compreensão da arquitetura através das interrelações com as artes visuais.

Assim, a percepção do meio urbano e sua irreverssível conseqüência com as transformações do contexto urbano na virada do século XIX e XX, resultaram no trabalho interminável de interpretação do olhar do sujeito em relação ao espaço que vivia, refletindo diretamente nas artes visuais.

À partir do domínio da máquina no cotidiano urbano, a velocidade passou influenciar não só os deslocamentos físicos espaciais dentro da cidade, como em todos os tipos de comunicação, inclusive a forma de leitura destes espaços, influenciando, portanto, a percepção dos mesmos: o movimento que provoca intermináveis modificações no olhar.

As inovações tecnológicas alteraram a unidade espaço-tempo clássico, aumentando cada vez mais a velocidade de comunicação e, consequentemente, alteraram também as formas de deslocamento, não somente o deslocamento acelerado em velocidade, mas o deslocamento abreviado pela máquina. A máquina representou um instrumento para suprir as insuficiências sensoriais do homem, e também marcou a revolução que levou a um sistema de abreviações e, por conseguinte, a uma economia que nos faz refletir sobre a inserção do sujeito no seu meio – o meio urbano.

A invenção da fotografia também possibilitou uma aproximação de uma nova realidade com um novo tipo de nova imagem que passou a influenciar o olhar do sujeito sobre a cidade e, consequentemente, a produção em artes visuais: a abreviação no processo de captação da imagem acabou induzindo paradoxalmente a um longo procedimento de análise e de reflexão sobre estas mesmas imagens.

Este processo de revolução já se refletia nas propostas das vanguardas artísticas do século XX, entre elas o surrealismo e o futurismo. Neste trabalho, estas propostas foram retomadas como referenciais para desenvolver uma reflexão a partir das questões que deram origem a esta pesquisa: o surrealismo, por se aproximar do invisível, ao revelar o não perceptível, e o futurismo, por incorporar o movimento as imagens e as suas propostas espaciais. Ambos os movimentos absorveram as especificidades da fotografia em sua filosofia, interpretando-as a seu modo através da criação poética das imagens.

Os novos meios de transporte determinaram novas formas urbanas, que refletiram tanto nas propostas dos futuristas, no início do século XX, como na dos megaestruturalistas, nos anos 1960 e 1970, incluindo os Smithson. Além disto, eles geraram também novas formas de se relacionar com estes espaços, como também haveria de acontecer com as idéias desenvolvidas pelos surrealistas, pela Internacional Situacionista e, mais especificamente, pelas imagens e pela própria prática fotográfica e suas especificidades.

A fotografia é uma marca enigmática que causa um problema ao nosso olhar. Ela cria marcas da passagem dos fenômenos. Ela sempre nos interroga, e interroga o meio no qual estamos inseridos. Ela permite interrogar ao mesmo tempo o aqui, o agora, o distante e o longínquo, a fluidez e o congelamento

dos movimentos presentes no meio urbano. A confrontação com estes objetos enigmáticos nos quais se transformam as fotografias da cidade é que nos permitem refletir sobre o movimento, sobre a velocidade, sobre o deslocamento, sobre a simultaneidade, sobre a fragmentação e, principalmente, sobre a cidade mesma. Em uma época de banalização e vulgarização como a que nós vivemos, quando é fácil sucumbir à massificação, este processo de observação representa um exercício para lembrar que o conhecimento é um processo difícil e sutil, e que uma das maneiras de ser adquirido passa pela prática fotográfica (o ato fotográfico) como também pela leitura de imagens.

August Sander classificava a fotografia em três palavras: ver, observar e pensar. Que a fotografia permita ver e observar estamos de acordo, mas que ela permita pensar pode parecer um pouco estranho. Outro fotógrafo, Edward Weston, dizia que a fotografia é, ou pode ser, uma atividade puramente cerebral. Já dissemos anteriormente que a fotografia é um instrumento de assimilação psíquica do mundo que nos rodeia, antes de ser um conjunto de significações simbólicas. Este conjunto de informações visuais com as quais nós passamos a ser bombardeados depois da era da máquina, provoca uma impossibilidade de assimilação e de metabolização[223]. Trata-se da definição psicanalítica do traumatismo. Vimos que é traumático tudo aquilo que não pode ser psiquicamente metabolizado sob a forma de uma elaboração psíquica, quer dizer, simbolizado.

Neste ponto insere-se a fotografia, como uma forma de lutar contra este traumatismo, contra esta perda, tanto pelas imagens por ela geradas quanto pelo movimento do caminhar e de observar a cidade que compõe a prática da obtenção das imagens. Assim como que para digerir os alimentos, o trato digestivo deve decompor e recompor certas moléculas para torná-las assimiláveis pelo nosso organismo, da mesma forma nosso psiquismo deve, a todo o momento, e a partir de dados obtidos por estas experiências emocionais, fabricar equivalentes psíquicos. Trata-se, como já afirmamos, do trabalho de introjeção. Para introjetar, ou seja, metabolizar um movimento, é importante aceitá-lo, ao menos parcialmente. Depois, devemos familiarizar-nos com ele. E por fim, dar um lugar para ele em nosso pensamento, com todas as conseqüências advindas desta experiência.

[223] TISSERON. *Le mystière de la chambre clair*. 1996.

De acordo com Roland Barthes[224] a fotografia é a prova de existência de um acontecimento ou de alguma coisa. Nesta pesquisa, a fotografia não consistiu simplesmente em uma prova de que a cidade existe. A fotografia como ferramenta poderia ter tido num primeiro momento a intenção de registrar um determinado espaço com o caráter de levantamento arquitetônico. Mas a fotografia adquire num segundo e determinante passo a função de prática, um dispositivo de comunicação e, principalmente de conhecimento e de reflexão, de introjeção e metabolização do que significa hoje as relações com o meio urbano.

No desenvolvimento da pesquisa, a fotografia caracterizou-se então como uma forma de instrumentalização do olhar. Se o espaço arquitetônico é vivência espacial, o olhar em movimento é essencial para a compreensão deste espaço. O exercício do olhar em movimento se estabeleceu através dos percursos realizados em diferentes espaços – na avenida Borges de Medeiros junto ao viaduto Otávio Rocha, relacionando-o com o espaço dinâmico futurista; na mesma área dos percursos surrealistas em Paris, exercício específico do *hasard*; na avenida Borges de Medeiros, em um trajeto linear realizado entre as ruas José Montaury e Demétrio Ribeiro, realizando um paralelo com o próprio processo fotográfico e a fotografia contemporânea através do registro das sombras.

O resultado destes percursos geraram formas diferenciadas de apresentação - pranchas de contato, seqüência fotográfica e desenho panorâmico, respectivamente – assim como, direcionaram a reflexão teórica sobre o tema. Cada representação revelou uma forma do sujeito se relacionar com o espaço - a prática. Esta prática esteve diretamente relacionada com o ato fotográfico gerando imagens. O resultado foi a própria reflexão sobre a arquitetura: prática+imagem=pensamento.

Este processo de conjugar uma determinada prática capaz de gerar uma imagem e transformá-la em pensamento representa o ponto de convergência dos três percursos. Independente da forma de apresentação em imagens, dos referenciais teóricos específicos, das características dos espaços e das relações com eles estabelecidas, os três percursos apresentam características constantes relacionadas com o processo fotográfico (prática + imagem), o olhar sobre a cidade, o acaso, o movimento, a fragmentação, assim como a sobreposição de imagens e de idéias. Estas características presentes nestas imagens nos permitiram estabelecer algumas

[224] BARTHES. *A câmara clara*. 1980.

conclusões à respeito das relações com as imagens que o sujeito percebe e produz através de um processo de elaboração mental no contexto urbano contemporâneo, considerando a fotografia e o desenho como formas de perceber, que nos levam a refletir.

O movimento constatado entre as imagens fotográficas é análogo ao do sujeito em relação à arquitetura. A própria arquitetura ou espaço arquitetônico funcionam como elementos condutores e orientadores dos percursos, mesmo que de forma inconsciente ou casual. Pois trata-se do próprio inconsciente que realiza o trabalho de ligação entre os elementos de cada experiência nova com as marcas deixadas por experiências anteriores, e que fazem parte da assimilação do mundo e da arquitetura. Assim, fazer ver o invisível entre os movimentos (da prática do fotógrafo) significa buscar ver aquilo que está fora da imagem representada, significa refletir sobre os pontos invisíveis ou sobre os pontos cegos. É preciso parar, voltar para trás, olhar para cima e para os lados, fechar os olhos para poder enxergar, passar e refletir pela cegueira para chegar à luz. Discorrer sobre o movimento representa discorrer sobre a distância, alertando para seus benefícios e perigos. Sem ela, não há exercício crítico possível, e com ela, pode-se perder perspectiva e o senso perceptivo. Estas alternâncias criam um movimento de inquietação e de estranhamento que movimentam o trabalho de compreensão mais profunda da realidade urbana.

O movimento, inicialmente representado pelo deslocamento do sujeito e pela prática do fotógrafo, é uma das características principais constatada nos três percursos. No primeiro percurso, as pranchas de contato representam justamente este resultado do olhar móvel do fotógrafo. Porém, este olhar está associado à um determinado espaço que se caracteriza essencialmente como espaço dinâmico pela sua composição formal espacial. Esta característica do espaço foi associada aos espaços idealizados pelos futuristas. Ao absorver a velocidade da máquina e dos novos meios de transporte e comunicação, o espaço da cidade se apresenta como um centro em movimento, no qual o artista está inserido, refletindo na arte a percepção da agitação do cotidiano moderno.

A mobilidade é característica própria da câmara fotográfica. Através da fotografia ficam registrados todos os direcionamentos possíveis do olhar em um determinado espaço. O espaço da avenida Borges de Medeiros junto ao viaduto Otávio Rocha reforça esta característica devido à sobreposição e à simultaneidade

dos deslocamentos e das imagens. Mesmo considerando uma única forma de deslocamento – o caminhar – obtém-se pontos de vista variados de um mesmo objeto. Os arcos do viaduto, por exemplo, podem ser vistos de baixo para cima, de cima para baixo, de frente, de dentro para fora, de fora para dentro, ou ainda através da sua sombra sobre um outro plano. Eles também apresentam-se, simultaneamente, como elemento de estrutura do nível superior e como elemento de transição entre espaço de circulação coberto e espaço de circulação aberto. Estas possibilidades são apresentadas através da mobilidade do sujeito e mais ainda pela variação do próprio espaço devido à sua composição formal-espacial – o viaduto se sobrepõe a uma avenida, onde existe um cruzamento de deslocamentos em níveis e direções diferentes

A apresentação em pranchas de contato reforçam ainda mais esta característica, pois todos os pontos de vista estão sobre o mesmo plano. As possibilidades de percurso que o espaço oferece também está presente nestas imagens fotográficas. Nas pranchas de contato existem diversas vias onde cada observador poderá percorrer e realizar um outro percurso estimulado pela arquitetura presente nas imagens. Existe um movimento contínuo sobre imagens descontínuas, fragmentadas. A direção do olhar sobre as imagens na prancha de contato é análoga ao olhar quando inserido no próprio espaço físico – olhar para todas as direções.

A leitura das imagens ou do percurso realizado sobre as imagens, permitem num único plano fazer relações com fotogramas situados acima, abaixo, para os lados ou até mesmo seguir a seqüência imposta pela organização linear dos fotogramas. Esta forma de leitura da fotografia conjuga a própria idéia de mobilidade do olhar num espaço caracterizado pelo dinamismo.

Na seqüência fotográfica do segundo percurso, imagens também se apresentam de forma fragmentada em relação ao espaço percorrido, que em extensão, é muito maior do que o primeiro. No entanto, a unidade do percurso acontece através do que não é visível na imagem fotográfica, e as ligações se estabelecem de forma indiretas. O olhar sobre as imagens pode seguir o mesmo trajeto linear que foi realizado no espaço físico, porém, assim como o nosso pensamento não é linear e resgata imagens anteriores e posteriores em relação à um determinado acontecimento, a idéia de movimento e deslocamento do sujeito passou a se relacionar com o pensamento analógico e com as possibilidades de percurso através do *hasard*, de acordo com a *flânerie* surrealista. Estas possibilidades variam

conforme os elementos escolhidos com a função de tecer o percurso analógico. Utilizando-se do elemento *hasard* para percorrer os espaços, as possibilidades de percurso surgirão a cada novo estímulo, pois a cada momento um novo elemento poderá chamar a atenção e direcionar para um caminho diferente, tanto no espaço físico como sobre as imagens.

O acaso, presente no processo criativo dos surrealistas, associado ao deslocamento do sujeito no espaço urbano, foi desenvolvido especificamente no segundo percurso. Porém, é um elemento que se faz constante nos outros dois exercícios. O acaso foi relacionado diretamente com o automatismo psíquico de Breton e consequentemente com a fotografia. Neste sentido a fotografia adquiriu uma característica de resgate das perdas visuais.A fotografia passa a ser um instrumento assimilação do mundo através das perdas que são reveladas ao acaso através do processo fotográfico. Trata-se de um resgate de situações vividas anteriormente, e que são reelaboradas sob uma nova perspectiva, no sentido de preencher lacunas e estabelecer conexões.

O acaso e as ligações analógicas são apresentados como formas de responder aos nossos questionamentos, de elaboração de um pensamento, pois o significado de uma imagem é um processo que inicia com a confrontação do encontro de formas casuais. É ela, a confrontação, que se nutre o novo pensamento (prática + imagem = pensamento). Esta idéia se baseia na *flânerie*- andar ao acaso - como processo de revelação de uma cidade que coincide com aquela que o artista realiza sobre o espaço e com aquela que todos nós realizamos em nosso pensamento - articulação entre o real e o imaginário, entre o espaço percorrido e o espaço do nosso imaginário. Por isso a estética surrealista é importante para a compreensão da arquitetura.

Na seqüência fotográfica o movimento brusco para baixo ou para um detalhe na parede rompe com a perspectiva. Isto é sentido na seqüência fotográfica quando o fotograma de uma rua em perspectiva é seguido por outro que mostra um detalhe do piso e depois segue para um detalhe de parede. Estabelece-se um jogo constante de proximidade e distância, de aparição e desaparição, pois o que irá fazer a ligação entre as imagens nem sempre está nelas presente.

A idéia de ausência ou de um a imagem que surge de forma casual revelada através do processo fotográfico surge no próprio princípio da fotografia – projeção de luz (e sombra) no interior de um ambiente escuro. Este processo se mostrou análogo ao

processo de percepção do sujeito diante do fenômeno urbano – as sombras projetadas – tema desenvolvido no terceiro percurso.

Neste percurso o sujeito se volta totalmente para as faces das edificações, sendo conduzido pelo desenho das sombras projetas sobre as fachadas ao longo da avenida Borges de Medeiros. A direção do olhar, no plano horizontal, é sempre perpendicular às fachadas. O movimento é mais sistemático que nos percursos anteriores, no entanto não se exclui o acaso – o próprio desenho é fruto do acaso – nem outras características presentes nos exercícios anteriores, como sobreposição e simultaneidade de imagens.

A relação entre fotografia e processo de percepção da arquitetura no contexto urbano, realizada à partir do último percurso, se situa no processo de captação da imagem (a prática), que acontece invariavelmente em um momento cego, e que corresponde ao processo de projeção das sombras nos dois sentidos. O primeiro, relacionado com o plano de projeção onde as imagens são formadas, tanto do negativo, quanto ao seu correspondente na cidade, ou seja, no plano das fachadas onde as sombras se projetam formando representações simultâneas quanto à relação negativo/positivo. O segundo é relacionada com a cegueira. A cegueira da câmara escura, aquela que produz a imagem, e a cegueira do sujeito que deixa de olhar para os fenômenos urbanos e que só os percebe a partir desta passagem pela escuridão. O processo de assimilação destas perdas acontece através do próprio trabalho de interpretação da imagem – o desenho.

A ligação entre os dois lados da mesma avenida representados no desenho é realizada de forma indireta, assim como acontece com as ligações entre os fotogramas dos percursos anteriores. A união entre os dois planos opostos acontece através da sobreposição das duas fachadas - uma é apresentada na imagem em positivo ou na imagem da arquitetura propriamente dita, a outra através do negativo, das projeções de sombra dos edifícios opostos. e da simultaneidade de apresentação, caraterísticas presentes nos percurso anteriores.

No contexto urbano contemporâneo os deslocamentos são caracterizados pela multiplicidade do olhar. Esta multiplicidade gerou duas possibilidades desenvolvidas no terceiro percurso. Uma delas representa a cidade como um campo cego, pois a quantidade excessiva de informação produz a fragmentação com cortes da realidade. Os pontos cegos, ou aquilo que não percebemos diretamente enquanto

nos deslocamos pelas ruas da cidade, de forma indireta, estão presentes no três trabalhos desenvolvidos na pesquisa. Estas imagens geradas acabaram por desencadear o processo de reflexão e de imaginação. Evgen Bavcar, em relação ou seu processo de captação de imagens à partir de uma realidade percebida, nos diz o seguinte, "a percepção não é aquilo que vemos, mas a maneira como abordamos o fato de ver"[225]. A outra é a coleção, ou seja, um acúmulo de imagens variadas, de pontos de vistas múltiplos do contexto urbano, pois a instantaneidade da máquina fotográfica é capaz de captar a multiplicidade de pontos de vista e gerar um acúmulo de imagens. Perdas infinitas, que resultam em restos infinitos.

Em todos os trabalhos, mesmo levantando questões particulares com referenciais distintos, e apresentando características formais também distintas – pranchas de contato, seqüência fotográfica, desenho panorâmico – existem aspectos comuns: o movimento do sujeito como propulsor de conhecimento sobre o espaço urbano (o ato, a prática), a simultaneidade de imagens, o acúmulo de fragmentos e a articulação entre a perda (representada pela imagem fixa e imutável) e o resto (o infinito trabalho de interpretação da imagem).

A prática fotográfica, nestes três percursos, sempre nos desafia porque nos apresenta a cidade sob um ponto de vista particular, mostrando-nos formas diferentes de se olhar, característica da própria diversidade da cidade contemporânea. A imagem fotográfica, por sua vez, representa um retorno constante da busca de um contato direto com a paisagem, assim como foi a função da pintura no século XIX. Agora, entretanto, a paisagem passa a ser essencialmente urbana. Apesar disso, a fotografia rompe com a idéia clássica de paisagem, pois ela, desde as vanguardas modernas, passou a ser apresentada como o próprio elemento intrínseco da paisagem. Isto porque ela não mostra mais um campo definido. Assim como a fotografia não apresenta um campo definido, não existe uma idéia de fechamento do fotográfico, não existe um quadro, algo que delimite o espaço fotografado. Se imagem é aberta, ela transforma-se na própria extensão do espaço. Assim a imagem fotográfica se abre para uma sempre nova interpretação do negativo e também da imagem fotográfica, e se abre para o pensamento analógico, onde ao acaso, um outro espaço pode ser descoberto. Se a imagem é aberta, ela é a própria extensão do espaço.

[225] BAVCAR. Uma câmera escura atrás de uma outra câmera escura: entrevista com Evgen Bavcar. In:

A fotografia foi o instrumento intermediário que revelou a condição do sujeito no espaço contemporâneo, ou seja, mostrou, através do olhar do fotógrafo, as características inerentes ao ato fotográfico e à imagem do espaço urbano. Assim como a fotografia, a cidade nos questiona e nos coloca num contexto que foge das leis da percepção e do pensamento lógico. O conteúdo destas imagens está carregado de aspectos aparentemente contraditórios: preto e branco, luz e sombra, aparição e desaparição, próximo e distante, negativo e positivo – todos eles pertencentes à especificidade dualista da fotografia.

As características das imagens fotográficas estão muito próximas das situações vividas na cidade. A fragmentação fotográfica e o acúmulo destas imagens, sobreposições simultâneas de acontecimentos, pensamentos e projeções, resultantes dos percursos em imagens, constituem uma resposta simbólica às perdas visuais do sujeito na realidade urbana. O processo de resgate das perdas visuais devido à falta de atenção dos transeuntes são análogas ao processo fotográfico, pois ao fotografarmos iniciamos um processo de assimilação que se completa com o trabalho do negativo. Este tema desenvolvido especificamente no último percurso, representa também o ponto de convergência dos percursos, pela analogia entre fotografia, sujeito e arquitetura.

As perdas sempre irão existir, seja no contato visual e físico do sujeito em relação ao espaço da cidade, seja no processo fotográfico. É impossível se apreender o todo da cidade com uma única tomada de ponto de vista. A compensação destas perdas acontece no plano da arte. O papel da fotograficidade consiste em nos fazer ver o que está oculto no espaço urbano ou nos mostrar aquilo que lá está presente e não percebemos, seja pela nossa incapacidade visual ou mesmo por um tipo de alienação provocada pelas relações que se estabeleceram atualmente, onde os vínculos com a cidade estão sendo cada vez mais alterados pelos novos meios eletrônicos. A articulação da fotografia com a arte estabelece uma integração entre imagem, sujeito e cidade que não acaba na fotografia. A fotografia não é um mero registro que irá se esgotar no sentido da leitura da imagem, nem do ato fotográfico. O potencial da imagem consiste em manter um processo de interpretação aberta, que inclui a prática das imagens. Este tipo de leitura só será possível mediante a conjunção do ato de ver (a prática) com a leitura (a imagem), conjunção esta que nos apresenta

---

SOUZA, TESSLER e SLAVUTZKY. *A invenção da vida: arte e psicanálise*, 2001.

algum tipo de estranhamento, como um corpo em fragmentos, ou como a cidade em fragmentos.

Creio que a grande lição deixada pelos surrealistas e pelos futuristas é a de que nada tem sentido isoladamente, e que a compreensão das diferenças e dos objetos, mesmo se à distância, faz parte do ofício do observador em constante movimento. Quando nos sentimos fitados por olhos estranhos e enigmáticos, temos que nos esforçar para iniciar um movimento de procura para entender o porquê deste olhar. Aí começa o trabalho de interpretação.

Por último, os percursos - movimento do sujeito no espaço da cidade - contribuem para o pensamento arquitetônico no sentido de que a linguagem da arquitetura não está presente apenas nas grandes obras, mas principalmente naquilo que passa desapercebido nos livros de arquitetura, que são as ligações que estabelecemos entre um fragmento e outro, entre a sombra e a luz, entre o visível e o invisível, entre todas as contradições possíveis que fazem parte do nosso cotidiano urbano.

A fotografia nos coloca diante de um mistério, e não diante de uma certeza, pois tudo resta a ser feito diante de uma imagem fotográfica da cidade: podemos recriá-la, reinterpretá-la. A imagem está ali para fazermos o que dela imaginarmos. O mais importante é o ato fotográfico em si, a ação fotográfica (a prática), aliada à análise das imagens. Este ato representa a revelação e a iluminação, pois ele mostra um sentido às pessoas. A fotografia representa apenas uma relação entre o ato (a prática) e sua significação (a imagem) no processo de reflexão particular de cada habitante da cidade. A imagem, nestes casos torna visível o caminho de uma prática.

Esta característica se deve à capacidade da câmara fotográfica de captar com rapidez e precisão os ângulos mais imprevistos, distanciando-se ou aproximando-se do objeto como um raio x, aumentando as maneiras pelas quais o mundo pode ser apresentado ao olhar. Desta forma o aparelho fotográfico se coloca entre o observador e o mundo, prolonga e aumenta a visão do homem, evidenciando o próprio ato de observar e o fenômeno da percepção. Esta visão fotográfica, que surgiu com o conceito de uma nova visão desenvolvido por Moholy-Nagy, realiza uma seleção dos elementos da cidade, transformando a cidade em representação. Esta idéia está relacionada

com o *hasard* e com a escritura automática de Breton, que na verdade representa a própria fotografia. A partir disto pode-se adicionar ao percurso representado um outro percurso, ou quantos forem necessários, que se realizam à partir do pensamento analógico.

BIBLIOGRAFIA

ANDEOTTI, Libero e COSTA, Xavier (org.). *Situacionistas: arte, política, urbanismo.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1926.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.* São Paulo: Papirus, 1994. Trad. Maria Lúcia Pereira.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1995. Trad. Estela dos Santos.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Trad. Antonio di Pádua Danes.

BACHELARD, Gaston. *O ar e o sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Trad. Antonio di Pádua Danes.

BANCQUART, Marie-Claire. *Paris des surréalistes*. Paris: Seguers, 1972.

BANDINI, Mirella. Referentes surrealistas en las nociones de deriva y de psicogeografia del entorno urbano situacionista, In ANDEOTTI, Libero e COSTA, Xavier. *Situacionistas: arte, política, urbanismo.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

BANHAM, Reyner. *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente.* Barcelona: Gustavo Gili, 1978. Trad. Ramón Font.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980. Trad. Manuela Torres.

BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desaparição*. Rio de janeiro: UFRG / N-Imagem, 1997. Trad. Anamaria Skinner.

BAVCAR, Evgen. Uma câmera escura atrás de uma outra câmera escura: entrevista com Evgen Bavcar. In: SOUZA, TESSLER e SLAVUTZKY, *A invenção da vida: arte e psicanálise.* Porto Alegre: Artes e ofícios, 2001.

BEAUMELLE, Agnès de la. Cadavres exquis: jeux enjoués, enjeux joués. In: *Dessins surréalistes*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996. Catálogo de exposição.

BELLAVANCHE, Guy. Mentalité urbaine, mentalité photographique. In: *La recherche photographique.* Paris: Maison européenne de la photographie, n. 17, automne,1994.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico. O última instantâneo da inteligência européia.* São Paulo: Brasiliense, 1994, Obras escolhidas, v. III. Trad. José Carlos Martins Babosa e Hemerson Alves Baptista.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios literários e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994, Obras Escolhidas, v.I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX siecle*. Paris: Cerf, 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti.

BOCCIONI, Umberto. A escultura futurista. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva,1980. Trad. Nancy Rozenchan.

BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRETON, André. *O amor louco*. Lisboa: Estampa, 1971. Trad. Luiza Neto Jorge.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Trad. Luiz Forbes.

BRETON, André. Les pas perdus. Paris: 1969.

BRETON, André. *Nadja*. Paris: Gallimard, 1998.

BUISINE, Alain. *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*. Nîmes: Jacqueline Chambom, 1994.

CAUQUELIN, Anne. *Aristote*. Paris: Seuil, 1994.

CHOAY, Françoise. O urbanismo. São Paulo: Perspectiva, 2000. Trad. Dafne Nascimento Rodrigues.

COELHO NETTO, Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

CONSTANT. El principio de la desorientación. In: ANDEOTTI, Libero e COSTA, Xavier. *Situacionistas: arte, política, urbanismo.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

CULLEN, Gordon, *El paisage urbano*. Barcelona: Blume e Labor, 1971.

DA VINCI, Leonardo. *Les carnets de Leonardo da Vinci*. Paris: Gallimard, 1942, vII.

DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Trad. Estela dos Santos Abreu.

DEBORD, Guy. Introducción a una crítica de la geografía urbana, 1955. In: ANDEOTTI, Libero e COSTA, Xavier. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre a ciudad.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

DEL RIO, Vicente e OLIVEIRA, Lívia. *Percepção ambiental: a experiência brasileira*. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Connaissance par le kaléidoscope. In: *Études photographiques*. Paris: Société Française de Photographie, 2000, n.7.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993. Trad. Marina Appenzeller.

DUROZOI, Gérard. *Historie du mouvement surréaliste*. Paris: Hazan, 1997.

Exposé: Revista d'esthétique et d'art contemporain. Paris: Éditions ZYX, 1995, n.2.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FERRAZ, Célia e DAMASIO, Claudia. Os primórdios do urbanismo moderno: Porto Alegre na administração Otávio Rocha. In: PANIZZI, Wrana e ROVATTI, João (org.). *Estudos Urbanos: Porto Alegre e seu planejamento*. UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993.

FLEIG, Alain. *Photographie et surréalisme*. Neuchâtel: Ides et Calendes,1997.

FOUCART, Bruno. *L'art du nu au XIX siècle: le photographe e son modèle*. Paris: Hazan, 1997.

FRANK, Walter. Tentatives de vol: formes définitives d'une économie esthétique de l'ariene. In: *Exposé: revista d'esthétique et d'art contemporain*. Paris: Éditions ZYX, 1995, n.2.

FRICKE, Roswitha. *Bauhaus fotografie.* Düsseldorf: Marzona, 1982.

FRIEDRICH, Otto. *Olympia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Trad. Hildegard Feist.

FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitectura como collage*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, UPC, 1992. Tese de doutorado. (Inédito)

FUÃO, Fernando Freitas. *Canyons*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 1994.

FUÃO, Fernando Freitas. *Canyons: avenida Borges de Medeiros e o Itaimbezinho*. Porto Alegre: Edição do Autor. FUNPROARTE. PROPESQ. UFRGS. 2001.

FUÃO, Fernando Freitas. Papel do papel: as folhas da arquitetura e a arquitetura mesma. In: *Revista Projeto*, junho, 1994.

FUÃO, Fernando Freitas. Cidades fantasmas. In: *Arquitexto*. Porto Alegre: PROPAR, UFRGS, 2001, n.1.

GRENIER, Roger. *Brassaï.* Paris: Centre national de la Photographie, 1987. Col. Photo Poche.

GROPUIS, Walter. *Bauhaus: novaarquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GUNTHERT, André. L'objet sans qualité, In: *La recherche photographique.* Paris: Maison Européenne de la photographie, 1991, n. 10.

HARRIS, Repenser le panorama de San Francisco. In: *La recherche photographique.* Paris: Maison européenne de la photographie, 1994, n. 17.

HAWORTH-BOOTH, Mark. Dickens: les détectives et la photographie. In: *Les Multiples inventions de la photographie*. Cerisy-la Salle, Mission du patrimoine photographique, 1989.

HILLMAN, James. *Cidade e Alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993. Trad. Gustavo Barcellos e Luiza Rosenberg.

IVAIN. Formulario para um nuevo urbanismo. In: ANDEOTTI, Libero e COSTA, Xavier. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre a ciudad.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

JAGUER, Edouard. *Les Mysteres de la chambre noire: le surréalisme et la photographie*. Paris: Flammirion, 1982.

KRASE, Andreas. *Paris, Eugène Atget, 1857-1927.*Colonia: Hans Christian Adam, 2000.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Trad. Julio Fischer.

KRAUSS, Rosalind. *Le photographique*. Paris: Mácula, 1989. Trad. Marc Bloch e Jean Kempf.

KRISMARIC, Carole. *André Kertész.* Nova York: Könemann, 1997. Col. Aperture Mastres of Photography, 1997.

LAMBERT. Constant y el Laberinto. In.: ANDEOTTI, Libero e COSTA, Xavier. *Situacionistas: arte, política, urbanismo.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

LE GALL, Guillaume. Atget, figure réfléchie du surrealisme. In: *Études photographiques*. Paris: Société Française de Photographie, 2000, n.7.

LE ROUX. Les vies parallèles des photographes. In: *La recherche photographique.* Paris: Maison européenne de la photographie, 1991, n. 10

LEVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1994. Trad. Paulo Neves.

LEVIN, Geopolítica de la hibernación: la deriva del urbanismo situacionista. In: ANDEOTTI, Libero e COSTA, Xavier. *Situacionistas: arte, política, urbanismo.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996.

LIMA, Sergio. *A aventura surrealista*. Campinas: UNICAMP; São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: VOZES, 1995.

LISTA, Giovanni. *Le futurisme: création et avant-garde*. Paris: Amateur, 2001.

LISTA, Giovanni. *Futurisme.* Paris: Terrail, 2001.

LO CELSO, Angel. *Filosofia de la arquitectura*. Córdoba: universidade Nacional de Córdoba, 1952.

LUGON, Olivier. Le marcheur. Pietons et photographes au sein des avant-gardes. In: *Études photographiques*. Paris: Société Française de Photographie, 2000, n.8.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Trad. Jefferson Luiz Camargo.

MAISON EUROPÉENNE DE LA PHOTOGRAPHIE. *La recherche photographique.* Paris: 1991, n. 10.

MARGS. *Evgen Bavcar.* Porto Alegre: 2001, catálogo de exposição.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Fundação e manifesto futurista, 1909. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva,1980. Trad. Aurora Bernardini.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto técnico da literatura futurista, 1912. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva,1980. Trad. Aurora Bernardini.

MARINETTI, Filippo Tommaso. A nova religião-moral da velocidade, 1916. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva,1980. Trad. Nancy Rozenchan.

MASCARÓ, Lucia. *Ambiência urbana*. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzato, 1996.

McLUHAN, Marshal. *Os meios de comunicação como extensões do homem: understanding Media.* São Paulo: Cultrix, 1974.

MELLOT, Philippe. *Le nouveau Paris sens dessus – Marville – Photographies 1864-1877*. Paris: Michèle Trinckvel, 1995.

MENEZES, Paulo. *A trama das imagens: manifestos e pinturas do começo do século XX*. São Paulo: EDUSP, 1997.

MÈREDIEU, Florence. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne.* Paris: Bordas, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Trad. Marilena de Souza Chauí.
MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *L'ombre*. La recherche photographique. Paris, 1994. n°17.

MOHOLY-NAGY, László. *Peinture photographie film etautres écrits sur la photographie*. Paris: Jacqueline Chambon, 1993. Trad. Catherine Wermester, J. Kempt e G. Dallez.

MOHOLY-NAGY, László. *La nueva vision y resena de un artista. B*uenos Aires: Infinito, 1963.

MOLDERINGS, Hebert. *László Moholy-Nagy*. Paris: Natan, 1998. Col. Photo Poche.

MONS, Alain. *L'ombre de la ville: essai sur la photographie contemporaine*. Paris; Edition de La Villette, 1994.

MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

MONTANER, Josep Maria. *Después del movimiento moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

NEUMANN, Dietrich. *Film architecture.* New York: Prestel, 1996.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983. Trad. Homero Alsina Thevenet.

NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

PANERAI, Philippe. *Elementos de analisis urbano*. Madri: Instituto de Estudos de Administração Local, 1983. Trad. Juan Vioque Lozano.

PASSEK, Jean-Loup. *Visions Urbaines*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994.

PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975. Trad. Justo G. Beramendi.

PEIXOTO, Nelson Brissac. O olhar do estrangeiro. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: FAPESP, São Paulo: Marca D'Água, 1996.

PERL, Jed. *Man Ray*. Nova York: Könemann, 1997. Col. Aperture Mastres of Photography.

PHILLIPS, Christopher. La photographie des années vingt: l´exploration d´un nouvel espace urbain. In: *La recherche photographique.* Paris: Maison européenne de la photographie, 1994, n. 17.

PIANO, Renzo. *Renzo Piano: Carnet de Travail*, Paris: Seuil, 1997.

POIVERT. Politique de l'éclair. In: *Études photographiques*. Paris: Société Française de Photographie, 2000.

POLING, Clark V. Dessiner l'image surréaliste. In: *Dessins surréalistes*. Paris: Centre georges Pompidou,1995.
PONGE, Robert. *O surrealismo*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1991.

PONGE, Robert. *Surrealismo e o novo mundo.* Porto Alegre: UFRGS, 1999.

PROPAR, UFRGS. *Arquitexto.* Porto Alegre: 2001, n.1.

REYNAUD, Françoise. *Eugène Atget..* Paris: Centre National de la Photographie, 1984. Col. Photo Poche.

RISPAIL, Jean-Luc. *Les surréalistes: une génération entre le rêve et l'action*. Paris: Gallimard, 1991.

ROBERT: *Le petit Robert*. Paris: Editions Le Petit Robert, 1993.

ROH, Franz. *Mécanisme et expression, les caractères essentiels et la valuer de la photographie*. Paris: Foto-Auge, 1929.

ROSSI. *Arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROUILLÉ, André. Versions de la ville. In: *La recherche photographique.* Paris: Maison européenne de la photographie, 1994, n. 17.

ROUILLÉ, André. Vertige du nombre. In: *La recherche photographique.* Paris: Maison européenne de la photographie, 1991, n. 10.

SANT´ELIA, Antonio. A arquitetura futurista, 1914. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni org. *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva,1980. Trad. Maria Aparecida Abelaira Vizotto.

SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cocnição, semiótica e mídia.* São Paulo: Iluminuras, 1998.

SEVERINI, Gino. As analogias plásticas do dinamismo, 1913. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni org. *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva,1980. Trad. Nancy Rozenchan.

SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática,1992.

SMITHSON, Alison e Peter. *Ordinariness and Light*. Cambridge: The M.I.T press, 1970.

SMITHSON, Alison e Peter. *Urban strturing*: Londres: Studio Vista, 1967.

SNIDER, Joel. Some thoughts on photography and architecture. In: *Archetype*. San Francisco: Starling Papers Publishing fartnership, 1981, v. II, n. II e III.

SONTAG, Susan. *Ensaios sobre fotografia*. Rio de janeiro: Arbor, 1981. Trad. Joaquin Paiva.

SORRIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique.* Paris: PUF, 1990.

SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie: la perte e la reste.* Paris: Nathan, 1998.

SOUZA, Edison, TESSLER e SLAVUTZKY. *A invenção da vida: arte e psicanálise.* Porto Alegre: Artes e ofícios, 2001.

STELZER, Otto. *Arte y fotografia. contactos, influencias y efecto*. Barcelona: Editorial G, 1970. Trad. Michael Faber-Kaiser.

STOICHITA, Victor. *A short histoty of shadow*. Londres: Reaktion Books, 1997.

SZARKOWISKI, John. *Photpgraphy Until Now.* Nova York: The Museum of Modern Art, 1989.

TAZARTES, Maurizia. *Le futurisme*. Paris: Canal, 1998.

TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire*. Paris: Archimbaud, 1996.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar*. São Paulo: DIFEL, 1983. Trad. Livia de Oliveira.

UNION DES EDITIONS MODERNES. *Photo*. Paris, 1980, n. 158.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34,1993. Trad. Paulo Roberto Pires

VIRILIO, Paul. *La maquina de vision*. Madri: Galilée, 1989. Trad. Mariano Antolín Rato.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPA
Figura : *Edifício Missões*, montagem fotográfica, 1999.
Fonte: Autora

PÁGINA 3
Figura: *Percurso Surrealista*, fotograma 10, 1999.
Fonte: Autora

Capítulo I- A FOTOGRAFIA: ASSIMILAÇÃO DAS TRANSFORMAÇÕES URBANAS

Figura 1: Umberto Boccioni, *Visões Simultâneas*, 1911.
Fonte: LISTA, *Le futurisme*, 2001, p. 65.

Figura 2: Georges Hugnet, *Le vertige d'oú naquirent les volutes...*, 1936.
Fonte: Centre Georges Pompidou, *Dessins surréalistes: visions et techniques*, 1995, p. 37.

Figura 3: Eugène Atget, *Hotel, Rue du Turrene*, Paris, c.1913.
Fonte: REYNAUD, *Eugène Atget*, 1984, p. 24.

Figura 4: Brassaï, *Le Dôme, Montparnasse*, Paris, 1932.
Fonte: GRENIER, *Brassaï*, 1987, p.14

Figura 5: Berenice Abbott, *Wall Street*, Nova York, 1933.
Fonte: NEWHALL, *Historia de la fotografia*, 1983, p. 245.

Capítulo II - O DESLOCAMENTO DO FOTÓGRAFO: O ESPAÇO FUTURISTA

Figura 1: Umberto Boccioni, *A cidade que sobe*, 1910-1911.
Fonte: TAZARTES, *Le futurisme*, 1998, p. 12.

Figura 2: Antonio Sant'Elia, *Cidade Nova*, 1914.
Fonte: LISTSA, *Le futurisme*, 2001, p. 92.

Figura 3: Antonio Sant'Elia, *A cidade Nova*, 1914.
Fonte: TAZARTES, *Le futurisme*, 1998, p. 52.

Figura 4: Mario Chiattone, *Ponte e estudos de volumes*, 1914.
Fonte: TAZARTES, *Le futurisme*, 1998, p. 51.

Figura 5: Leonardo Da Vinci, *A cidade*, s/d.
Fonte: DA VINCI, *Les carnets de Leonardo da Vinci*, 1942, p. 89.

Figura 6: Umberto Boccioni, *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, 1912.
Fonte: LISTSA, *Le futurisme*, 2001, p. 87.

Figura 7: Umberto Boccioni, *Formas únicas da continuidade no espaço*, 1913.
Fonte: LISTSA, *Le futurisme,* 2001, p. 88 e 89.

Figura 8: Virgilio Marchi, *Edifício visto de um avião*, 1919-1920.
Fonte: TAZARTES, *Le futurisme*, 1998, p.50.

Figura 9: Constant, *New Babylon*, 1967.
Fonte: ANDEOTTI e COSTA, *Situacionistas: arte, política, urbanismo,* 1996, p. 102.

Figura 10: Constant, *Labirinto de escadas*, 1967.
Fonte: ANDEOTTI e COSTA, *Situacionistas: arte, política, urbanismo,* 1996, p. 103.

Figura 11: Guy Debord, *The Naked City*, 1958.
Fonte: ANDEOTTI e COSTA, *Situacionistas: arte, política, urbanismo,* 1996, p. 56.

Figura 12: Étienne-Jules Marey, *Pelicano em vôo*, 1886.
Fonte: LISTA, *Le futurisme*, 2001, p. 54.

Figura 13: Anton Giulio e Arturo Bragaglia, *As rosas*, 1913.
Fonte: LISTA, *Le futurisme*, 2001, p. 62

Figura 14: Tullio Crali, *Caindo sobre a cidade*, 1939.
Fonte: LISTA, *Le futurisme*, 2001, p. 172.

Figura 15: Filippo Masoero, *De aeroplano sobre a cidade*, 1935.
Fonte: LISTA, *Le futurisme*, 2001, p. 174.

Figura 16: Virgilio Marchi, *Cidade Futurista*, 1919.
Fonte: LISTA, *Le futurisme*, 2001, p. 100.

Figura 17: Charles Sheeler, *Fábrica da Ford*, Detroit, 1927.
Fonte: NEWHALL, *Historia de la fotografia*, 1983, p. 179.

Figura 18: *Ponte Vecchio*, Florença, s/d.
Fonte: BANHAM, *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*, 1978, p. 14.

Figura 19: Davis, Brody and Associastes, *Westyard*, New York, 1972.
Fonte: BANHAM, *Megaestructuras: futuro urbani del pasado reciente*, 1978, p. 177.

Figura 20: Smitson, *Universidade de Sheffield*, 1953.
Fonte: BANHAM, *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*, 1978, p. 36

Figura 21: Ron Heron, *Walking Cities*, 1964.
Fonte: BANHAM, *Megaestructuras*, 1978, p. 85

Figura 22: Peter Cook, *Plug-In City*, 1964.
Fonte: BANHAM, *Megaestructuras*, 1978, p. 96

Figura 23: Renzo Piano e Richard Rogers, *Centro Georges Pompidou*, 1971.
Fonte: PIANO, *Renzo Piano: Carnet de Travail*, 1997, p. 45

Figura 24: Renzo Piano e Richard Rogers, *Centro Georges Pompidou*, 1971.
Fonte: PIANO, Renzo Piano: *Carnet de Travail*, 1997, p. 45

Figura 25: *Viaduto Otávio Rocha*, 2001.
Fonte: Autora

Figura 26: Sant'Elia, *Estudo da Cidade Nova*, 1913-1914.
Fonte: PEHNT, *La arquitectura expresionista,* 1975, p. 174.

Figura 27: Erich Kettelhut, *versão 1, Metropolis*, 1927.
Fonte: NEUMANN, *Film architecture*, 1996, p.96.

Figura 28: David Butler, *Just Imgine*, 1930.
Fonte: PASSEK, *Visions Urbaines*, 1994, p.15.

Figura 29: Fernando Fuão, *Photocollage,* 1994.
Fonte: FUÃO, *Canyons: Avenida Borges de Medeiros e o Itaimbeinho*, 2001, p. 71.

Figura 30: *Viaduto Otávio Rocha*, 2000.
Fonte: Autora

Figura 31: H Bayer, 1939.
Fonte: LUGON, *Études photographiques*, 2000, p. 74.

Figura 32: László Moholy-Nagy*, Ascona*, 1926.
Fonte: MOLDERINGS, *László Moholy-Nagy,* 1998, p. 42.

Figura 33: László Moholy-Nagy*, Notre-Dame de Paris*, 1926.
Fonte: MOLDERINGS, *László Moholy-Nagy,* 1998, p. 16.

Figura 34: László Moholy-Nagy*, Casa desmaterializada*, 1926.
Fonte: MOLDERINGS, *László Moholy-Nagy,* 1998, p. 15.

Figura 35: László Moholy-Nagy*, Luzes da cidade*, 1926.
Fonte: MOLDERINGS, *László Moholy-Nagy,* 1998, p. 14.

Figura 36: *Viaduto Otávio Rocha*, prancha de contato,2001.
Fonte: Autora

Figura 37 *Viaduto Otávio Rocha*, prancha de contato,2001.
Fonte: Autora

Figura 38: *Viaduto Otávio Rocha*, prancha de contato,2001.
Fonte: Autora

Capítulo III - O ACASO FOTOTOGRÁFICO: O UNIVERSO SURREALISTA

Figura 1: Man Ray, *Girassol com abelha,* 1925.
Fonte: PERL, *Man Ray*, 1997, p. 87.

Figura 2: Brassaï, *La tour Saint Jacques*, s/d.
Fonte: BRETON, *O amor louco*, 1971, p. 64.

Figura 3: Brassaï, *Le mur de la prision de la Santé,* Paris, 1932.
Fonte: GRENIER, *Brassaï*, 1987, p. 31.

Figura 4: Brassaï, *Garffiti*, 1950
Fonte: GRENIER, *Brassaï*, 1987, p. 29.

Figura 5: Manuel Alvarez Bravo, *Dois pares de pernas*, 1928.
Fonte: GRENIER, *Brassaï*, 1987, p. 8.

Figura 6: Eugène Atget, *Boulevard Saint-Denis*, Paris, 1926.
Fonte: KRASE, *Paris, Eugène Atget, 1857-1927*, 2000, p. 70.

Figura 7: Charles Marville, *Buttes- Chaumont durante as transformações,* Paris, 1865.
Fonte: MELLOT, *Le nouveau Paris sens dessus,* 1995, *p. 242.*

Figura 8: Manuel Alvarez Bravo, *Parobola Optica*, 1931.
Fonte: DUROZOI, *Historie du mouvement surréaliste*. 1997, p. 246.

Figura 9: André Kertész, *Meudon,* Paris, 1928.
Fonte: KRISMARIC, *André Kertész*, 1997, p. 53.

Figura 10: László Moholy-Nagy, *7 AM (New Year´s Morning),* c. 1930.
Fonte: LUGON, *Études photographiques*, 2000, p. 71.

Figura 11: André Kertész, *Uma janela sobre o quai Voltaire*, 1928.
Fonte: DUROZOI, *Historie du mouvement surréaliste*. 1997, p. 181.

Figura 12: László Moholy-Nagy, *Sacada dos ateliers*, c. 1930.
Fonte: FRICKE, *Bauhaus fotografie*, 1982, p. 156.

Figura 13: Man Ray, *A cidade*, 1931.
Fonte: PERL, *Man Ray*, 1997, p. 76.

Figura 14: Max Ernest, *LopLop apresenta-se ao Grupo Surrealista*, 1930.
Fonte: SZARKOWISKI, *Photpgraphy Until Now,* 1989.

Figura 15: *L'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique*, 1934.
Fonte: POIVERT, *Études photographiques*, 2000, p. 72.

Figura 16: André Breton, *L'écriture automatique,* 1938.
Fonte: POIVERT, *Études photographiques*, 2000, p. 77.

Figura 17: Charles Marville, *Avenue de l' Opera*, Paris, s/d.
Fonte: MELLOT, *Le nouveau Paris sens dessus,* 1995, *p. 121*

Figura 18: Charles Marville, *Boulevard Saint-Germain*, Paris, 1875.
Fonte: MELLOT, *Le nouveau Paris sens dessus,* 1995, *p. 53.*

Figura 19: Eugène Atget, *Rue des Alglais*, Paris, 1902.
Fonte: KRASE, *Paris, Eugène Atget, 1857-1927*, 2000, p. 162.

Figura 20: Eugène Atget, *Rue de la Montagne-Saint-Geneviève*, Paris, 1924.
Fonte: REYNAUD, *Eugène Atget,* 1984, p. 48.

Figura 21: Eugène Atget, *Pequena fonte,* Versailles, 1903.
Fonte: KRASE, *Paris, Eugène Atget, 1857-1927*, 2000, p. 77

Figura 22: Eugène Atget, *Antiga fonte saint-Benoît,* Paris, 1901.
Fonte: KRASE, *Paris, Eugène Atget, 1857-1927*, 2000, p. 77.

Figura 23: Maiofiss, *André Kertész.*
Fonte: UNION DES EDITIONS MODERNES, *Photo*, 1980, p.88.

Figura 24: André Kertész, *Da minha janela em Paris*, 1925.
Fonte: KRISMARIC, *André Kertész*, 1997, p. 31.

Figura 25: Brassaï, *Ponte Neuf*, Paris, 1934-1935.
Fonte: GRENIER, *Brassaï*, 1987, p. 10.

Figura 26: László Moholy-Nagy, *Da torre da rádio*, Berlim, 1928.
Fonte: NEWHALL, *Historia de la fotografia*, 1983, p. 179.

Figura 27: Paul Strand, *Wall Street*, 1915.
Fonte: LUGON, *Études photographiques*, 2000, p. 84.

Figura 28: *Percurso Surrealista*, Mapa de Paris
Fonte: Autora

Figura 29: *Percurso Surrealista*, seqüência fotográfica, 28 fotogramas, 1999.
Fonte: Autora

Capítulo IV - NA SOMBRA DA CIDADE: ATENÇÃO E CEGUEIRA

Figura 1: *Viaduto Otávio Rocha*, 2001.
Fonte: Autora

Figura 2: Evgen Bavcar, *Da série Trieste*, s/d.
Fonte: MARGS, *Evgen Bavcar*, 2001, p.12

Figura 3: Evgen Bavcar, *Da série Eslovênia*, s/d.
Fonte: MARGS, *Evgen Bavcar*, 2001, p.22.

Figura 4: H. C. Godefroy, *Sala das Tuileries*, Paris, 1971.
Fonte: Maison Européenne de la Photographie, *La recherche photographique,*1991, p.2.

Figura 5: Eugène Atget, *La Bieve, ruelle des Gobelins*, Paris, c. 1900.
Fonte: Maison Européenne de la Photographie, *La recherche photographique,*1991, p.38.

Figura 6: Eugène Atget, *Rue Routaud*, Paris, 1909
Fonte: Maison Européenne de la Photographie, *La recherche photographique,*1991, p.38.

Figura 7: Eugène Atget, *Rue Lhomond*, Paris, 1909.
Fonte: Maison Européenne de la Photographie, *La recherche photographique,*1991, p.38.

Figura 8: Eugène Atget, *Passage des Eaux,* Passi, 1901
Fonte: Maison Européenne de la Photographie, *La recherche photographique,*1991, p.39.

Figura 9: Eugène Atget, *Rue Quicampoix*, Paris, 1908
Fonte: Maison Européenne de la Photographie, *La recherche photographique,*1991, p.39.

Figura 10: Eugène Atget, *Rue Thomin*, Paris, 1910.
Fonte: Maison Européenne de la Photographie, *La recherche photographique,*1991, p.39.

Figura 11: *Borges de Medeiros*, montagem fotográfica, 2000, vista do Hotel Everest.
Fonte: Autora

Figura 12: *Edifício Missões*, montagem fotográfica, 1999.
Fonte: Autora

Figura 13: *Edifício Sulacap,* montagem fotográfica, 1999.
Fonte: Autora

Figura 14: *Avenida Borges de Medeiros*, desenho panorâmico, 64x755 cm, 2001.
Fonte: Autora

Figura 15: *Avenida Borges de Medeiros*, desenho panorâmico, 64x755 cm, 2001.
Fonte: Autora

Figura 16: *Avenida Borges de Medeiros*, desenho panorâmico, detalhe.
Fonte: Autora

Figura 17: *Avenida Borges de Medeiros*, desenho panorâmico, detalhe.
Fonte: Autora