

LILLIAN ANDREZA DOS SANTOS SOUZA

CIDADES (IN) VISÍVEIS: IMAGENS, CAMINHOS E REPRESENTAÇÕES

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Multimeios. Orientador: Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo.

Campinas,
2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

So89c Souza, Lillian Andreza dos Santos.
Cidades (in) visíveis: imagens, caminhos e representações. /
Lillian Andreza dos Santos Souza. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Calvino, Italo. 2. Imagem. 3. Cidade. 4. Fotografia.
I. Ângelo, Roberto Berton de. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes.III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “: (in) visible cities: images, paths and representations”.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Calvino, Italo ; Image ; City ;

Photography.

Titulação: Mestre em Multimeios.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo.

Prof. Dr. Paulo Cesar Castral.

Prof^a. Dr^a. Tereza Cristina Bertoncini Gonzalez.

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos.

Prof. Dr. Jose Ronaldo Alonso Mathias.

Data da Defesa: 09-12-2010

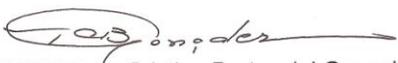
Programa de Pós-Graduação: Multimeios.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Lillian Andreza dos Santos Souza - RA 79301 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo
Presidente


Prof. Dr. Paulo Cesar Castral
Titular


Profa. Dra. Tereza Cristina Bertoncini Gonzalez
Titular

Ao meu avô, por segurar minhas mãos
nos momentos mais importantes
de nossas vidas.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio incondicional. À Julia e Felipe pelo sorriso sempre sincero. Ao Amigo Gui Tosetto por me fazer crer que valeria a pena. Às amigas Joice e Cassiane e aos tios Geraldo e Silvana por me receberem em Campinas. Ao meu avô, pelas tardes de conversas, sol e leituras no sofá na varanda. Às minhas avós, pela força que demonstram, cada uma a sua maneira. A Paulo Boni, Isaac Camargo, Maria Irene, professores e amigos da Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina, que souberam incentivar meu querer saber sobre esta arte. Também agradeço a toda equipe do Instituto Internacional de Fotografia, por apoiarem e incentivarem a pesquisa, especialmente a Danilo Russo, por saber entender as necessidades dos que estão a sua volta.

A UNICAMP, ao Programa de Pós-graduação em Multimeios e seus professores, ao orientador Prof. Roberto Berton pelo apoio e direcionamento, aos professores da banca de qualificação Paulo Castral e Fernando Passos pela docilidade, compreensão, colaboração e incentivo. Aos Fotógrafos Cássio Vasconcellos e Cristiano Mascaro, que gentilmente cederam suas imagens e entrevistas.

E, por último, a Ítalo Calvino, por plantar tantas idéias em meu pensamento.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta um estudo sobre as questões que envolvem a visualidade da cidade. Partindo de um roteiro previamente montado com três livros da obra literária de Ítalo Calvino – “As cidades invisíveis”, “Marcovaldo ou as estações na cidade” e “O castelo dos destinos cruzados” - propõe um trânsito entre o espaço urbano e a bidimensionalidade da fotografia que o representa. São quatro capítulos que se dedicam respectivamente a: interpretação do termo imagem da cidade, percepção do espaço através das formas de olhar e transitar por ele, a fotografia como artefato que possibilita a criação de realidades, mostrando a cidade como o outro a enxerga e, por último, um ensaio fotográfico que resgata as questões propostas pelo texto e conclui o trabalho.

PALAVRAS CHAVE:

Imagem, cidade, fotografia, olhar, Ítalo Calvino

ABSTRACT

This research presents a study about the questions that involves the visuality of the city. Starting from a previously mounted script with three Ítalo Calvino's books – “Invisible cities”, “Marcovaldo or the Seasons in the City” and “The Castle of Crossed Destinies” – proposes a passage through the urban space and the two-dimensional photographic representation of the city. There are four chapters dedicated, respectively, to: interpretation of the term “image” of the city, perception of space through the ways of looking and transiting by it, the photography as an artifact that enables the creation of realities, showing up the city as the “other” sees it, and, at last, a photographic essay which involves the proposed questions by the text, concluding the work.

KEY WORDS

Image, city, photography, look, Ítalo Calvino

SUMÁRIO

<u>APRESENTAÇÃO</u>	<u>1</u>
<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>5</u>
<u>Capítulo 1: Uma cidade, várias imagens.....</u>	<u>9</u>
1.1: Arquitetura como imagem: o ponto de vista da cidade	12
1.1.1 – São Paulo: três cidades em um século	13
1.1.2 – Militão Augusto de Azevedo e o Álbum comparativo da cidade de São Paulo.....	26
1.2 - Fotografia e cidade: o ponto de vista da imagem	38
1.2.1 – Os cartões-postais	39
1.3 - Cidade imaginada: o ponto de vista do cidadão	45
<u>Capítulo 2: Uma cidade, vários caminhos.....</u>	<u>49</u>
2.1 – Cidade – Metrópole: a transformação do espaço.....	50
2.2 – Uma cidade, vários olhares	61
2.3 – A cidade e seus caminhos	63
2.3.1 – O andar como prática estética.....	66
<u>Capítulo 3: Uma cidade, várias representações.....</u>	<u>75</u>

3.1 – Entre registro e expressão: Suporte da memória, instrumento do devaneio.	76
3.2. Ensaio fotográfico – maneiras de ver	87
3.2.1 - São Paulo por Cássio Vasconcellos.....	88
3.2.2 - São Paulo por Cristiano Mascaro	97
<u>Capítulo 4 - Ensaio fotográfico.....</u>	<u>119</u>
4.1 – Sobre	124
4.2 – De dentro e de fora.....	130
4.3 – Entre.....	135
4.4 – Fragmentos.....	140
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	<u>143</u>
<u>LISTA DE FIGURAS.....</u>	<u>149</u>
<u>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</u>	<u>157</u>
<u>BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR.....</u>	<u>161</u>

APRESENTAÇÃO

Encontrar um conceito que dê conta de tudo que contém o termo imagem da cidade é tarefa das mais difíceis para quem se propõe a estudar o assunto. A primeira vez que me dei conta disso foi durante um trabalho para a disciplina de patrimônio histórico, para o qual o grupo precisava levantar e catalogar as obras remanescentes da década de 50 em determinada área da região central de Londrina, cidade onde me graduei em arquitetura e urbanismo.

Lembro-me que, por afinidade e talento, era de minha responsabilidade caminhar pela área e fotografar os edifícios que já estavam indicados num mapa. Eu precisava me deslocar até eles e fazer as fotos. Durante o percurso anotava no mapa a partir de que ponto do caminho determinado prédio começava a ser visto e, quando chegava suficientemente perto, escolhia o melhor ângulo, enquadramento, recorte, composição da cena, apertava o botão e ao final do dia levava o filme para revelar.

O dia seguinte era sempre o mais difícil: precisava organizar as fotos com as anotações no mapa. E qual não era a minha surpresa quando, diante da imagem, percebia detalhes que não tinha visto quando estava lá. E os pensamentos vinham: “Olha essa janela que bacana, nunca tinha percebido que ela era assim” ou “ que casa é essa ao lado do barracão? Podia jurar que não existia nada ali!”.

Nas próximas sequencias – sim, a fotografia foi uma grande aliada nas demais disciplinas de urbanismo – passei a prestar atenção no quadro completo: quando olhava pelo visor, procurava enxergar além daquilo que seria meu assunto e passei a desenvolver uma percepção mais aguçada da cidade, desenvolvi um “olhar fotográfico”. Mas a fotografia não deixava de me surpreender: o pedacinho

de cena fixo e retirado de seu contexto permite um “mergulho”, oferece-nos ao pensamento esta parcela de mundo que julgamos já conhecer.

Querendo entender o porque destes acontecimentos, interessei-me por pesquisar a imagem da cidade. Buscava referências, pedia informações mas, a cada nova leitura, encontrava afirmações diferentes, que não respondiam minha questão: formavam um emaranhado de dados que pouco me ajudavam a compreender esse tipo de imagem.

Uma pesquisa na biblioteca ou no Google revela tantos títulos quantas forem as interpretações que se fazem do assunto. Sem contar que, quando pedia referência para alguns dos meus professores arquitetos, eles invariavelmente me indicavam um autor relacionado à percepção ambiental. Quando quem indicava era da área de comunicação, dizia para que eu procurasse sobre o trabalho de Cristiano Mascaro ou algum outro fotógrafo que tivesse a cidade como tema.

Na especialização em fotografia pesquisei sobre a arquitetura como elemento transformador da imagem da cidade. Optei por, dentre todas as leituras possíveis, seguir por este viés, entender a imagem da cidade como suas características físicas e concepção espacial, sem deixar de me intrigar com as outras facetas.

Acho importante dizer que os arquitetos estabelecem com a imagem um tipo de relação especial: projetar é, em poucas palavras, construir no plano algo que será tridimensional. Para isto, passamos os anos da graduação exercitando a imaginação na construção de desenhos, maquetes e vários tipos de representação que percorram este caminho para aprender a ver no papel o que possui volume. A fotografia parece ser a volta deste percurso, a maneira mais rápida e eficiente de tornar plano aquilo que já existe no espaço.

Sendo assim, consigo imaginar uma relação intrínseca entre as duas artes: talvez seja na fotografia que a cidade se complete. Talvez nela a cidade seja mais real porque traz impressas peculiaridades só vistas por quem produz a imagem, principalmente se este autor tiver domínio do fazer, do ato que rege a confecção das fotografias. E, como querendo organizar todo este procedimento de perceber e representar a cidade toma corpo esta dissertação, que se propõe a transitar entre o espaço da cidade e a bi-dimensão da fotografia que a representa, na tentativa de perceber este processo de transformação.

INTRODUÇÃO

Introdução é um instrumento literário bastante confuso, principalmente pra quem o escreve. Serve para que o autor, ainda imerso nas questões suscitadas pelo processo de criação do trabalho, apresente ao leitor as idéias que serão exploradas no corpo do texto, expondo seus argumentos, objetivos, as inquietações que o levaram a estudar o tema e os modos de aproximação e tratamento do assunto. Normalmente responde as questões: este trabalho, o que é, por que e como.

Cidades (in) visíveis: imagens, caminhos e representações, que está sendo apresentado como dissertação final do curso de Mestrado em Multimeios, do Instituto de Artes da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Roberto Berton de Angelo, representa um passo na tentativa de entender as questões que envolvem a visualidade da cidade, sua imagem e representação.

Pelo começo: o que é? Pesquisa científica baseada em um roteiro elaborado a partir de três livros da obra literária de Ítalo Calvino. “*As cidades invisíveis*”, “*Marcovaldo ou as estações na cidade*” e “*O castelo dos Destinos Cruzados*” oferecem os elementos que são explorados nos três primeiros capítulos, um dedicado a cada livro. Ao final, apresenta-se um ensaio fotográfico que tem por objetivo experimentar na prática, tornar visíveis os caminhos percorridos pelo texto.

Por que? A pouca especificidade do tema dificulta a aproximação acadêmica do assunto. Como já foi dito, encontrar uma explicação que dê conta do que é a imagem da cidade é tarefa das mais difíceis para quem se propõe a cumpri-la. A idéia inicial era acompanhar o percurso do entendimento desta imagem da cidade, passando por como é percebida até sua transformação em fotografia, ou seja, transitar entre o espaço urbano e a dimensão da fotografia que

o representa. A inclusão dos livros de Calvino deu-se por conta da primeira aproximação com o tema: foi, também, através da leitura destas obras que nasceu a indagação, o querer saber sobre este processo.

Mas como? Nas “*ciudades invisíveis*”, título ao qual é dedicado o primeiro capítulo, Calvino narra, em textos curtos, as impressões que Marco Pólo tem do território chinês ao percorrê-lo para observar e informar ao imperador Kublai Khan sobre as cidades conquistadas por seus exércitos. A construção da narrativa permite o entendimento de que, durante os diálogos, criam-se imagens diferentes para cada um dos personagens. As questões aqui levantadas referem-se ao conceito de imagem da cidade, quais são as abordagens que o termo permite, sua conceituação e tentativa de organização em um todo coerente. A pesquisa identifica três abordagens diferentes: o ponto de vista da cidade – da própria arquitetura, o ponto de vista da imagem – fotografias e o ponto de vista do cidadão, exemplificando-as baseando a indagação nos trabalhos de Benedito Lima de Toledo, Militão Augusto de Azevedo, Maria Elisa Linhares Borges, Pedro Karp Vasquez e Kevin Lynch, dentre outros autores.

Em “*Marcovaldo ou as estações na cidade*”, ampliam-se as questões sobre as possíveis relações construídas com o espaço. Ao contrapor a forma de vivenciar a cidade dos dois personagens, identificam-se o olhar e o caminhar como condicionantes da maneira de perceber este espaço. O texto volta-se, então para a configuração espacial da cidade e as diferentes maneiras de percebê-la, identificando e diferenciando a postura de seu transeunte/observador. Neste momento, o apoio científico foi encontrado nos textos de Leonardo Benévolo, Ricardo Marques de Azevedo, Nelson Brissac Peixoto, Alfredo Bosi, Sergio Cardoso, Jorge Bassani Francesco Careri e Paola Jacques.

O título apresentado no terceiro capítulo é “*O castelo dos destinos cruzados*” e acrescenta à pesquisa a questão do diálogo mediado por imagens.

Neste texto, Calvino narra a experiência de alguns companheiros de infortúnio que, pegos de surpresa pela noite na floresta decidem pedir abrigo em um castelo, mas, ao entrarem, percebem que perderam a voz e que só podem compartilhar suas histórias usando as imagens impressas em um baralho de tarô. Nesta ocasião, apresentam-se os ensaios fotográficos de Cássio Vasconcellos e Cristiano mascaro sobre a cidade de São Paulo, procurando enxergar, nas imagens, a cidade tal como os autores a enxergam e verificando a possibilidade de criação de outras realidades do mesmo ambiente, a partir das fotografias. Neste capítulo, o apoio acadêmico foi encontrado nos trabalhos de Boris Kossoy, André Rouilée, Etienne Samain, Maria Elisa Linhares Borges, além dos textos, fotografias e entrevistas concedidas pelos autores dos ensaios fotográficos.

O entendimento de que o trabalho dos dois fotógrafos citados no terceiro capítulo é construído a partir de duas premissas: o olhar atento (de Marco Pólo) e o caminhar a esmo (do Flanêur), levou à confecção de um ensaio fotográfico, apresentado no quarto capítulo, que isola e aplica este andar e olhar.

A metodologia empregada permitiu a criação de duas fontes de reflexão: uma teórica e outra prática. Enquanto a primeira ocupa-se em definir, conceituar, explorar e pesquisar referências textuais, a outra preocupa-se com os ensaios fotográficos e com a tentativa de enxergar neles, a cidade do outro, mas extrapola a idéia inicial e vai além, até a criação de um ensaio fotográfico sobre São Paulo, que explora as idéias apresentadas no texto e conclui o trabalho.

Capítulo 1: Uma cidade, várias imagens.

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, quando você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.

Ítalo Calvino

Com raízes no primeiro título de Calvino – “*As cidades invisíveis*” – este capítulo ocupa-se em conceituar o termo “imagem da cidade”, tentando compreender todos os tipos de imagem que ele contém. Este clássico, apesar de ficção, trata do ambiente urbano valorizando seus aspectos mais subjetivos. Nele, o autor propõe uma maneira de classificar as cidades a partir das sensações que cada uma delas causa no viajante veneziano Marco Pólo, que tem a difícil missão de descrevê-las ao imperador chinês Kublai Khan.

Composto por narrativas curtas, o livro intercala diálogos entre os protagonistas e descrições dos locais visitados pelo viajante em missões diplomáticas. Temas como desejo, símbolos, memória, morte e continuidade se juntam aos elementos inerentes às cidades na construção deste texto.

Em uma época antiga e local hipotético, o que faria um imperador que, ao conquistar uma imensa quantidade de terras, não pode percorrê-las, tampouco visualizá-las? Em “*As cidades invisíveis*” este imperador as conhece a partir das narrativas de Marco que, sendo um viajante, percorre o império e volta para descrevê-los a Kublai.

Na medida em que as narrativas se desenrolam, durante os diálogos entre os protagonistas, Calvino deixa claro que as personagens criam a consciência de que estas cidades só existem realmente no imaginário dos dois, porque há uma diferença na interpretação. Como a base do livro está na essência

subjetiva da cidade e trabalha com percepções e sensações, quando o viajante conta sobre um lugar para Kublai, o imperador mantém a sua essência, mas o reconfigura espacialmente em sua imaginação:

Para cada cidade que Marco lhe descrevia, a mente do Grande Khan partia por conta própria, e, desmontando-a pedaço por pedaço, ele a reconstruía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os. (Calvino, 1990, p.43).

Baseado na aparência, na forma da cidade e nas maneiras como Marco interage com cada uma delas, ele constrói uma interpretação deste espaço, configurando uma imagem que tenta transmitir a Kublai. Este, por sua vez cria, a partir da narrativa, uma imagem completamente diferente para o mesmo espaço. Ou, como explicado por Calvino pela voz do viajante:

– Eu falo, falo – diz Marco -, mas quem me ouve retém somente as palavras que deseja. Uma é a descrição do mundo ao qual você empresta sua bondosa atenção (...), outra a que poderia ditar em idade avançada se fosse aprisionado por piratas genoveses e colocado aos ferros na mesma cela de um escriba de romances e aventuras. Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido. (Calvino, 1990, p.123).

A transposição dos elementos presentes na ficção de Calvino para o estudo da imagem das cidades permite a realização de algumas inferências, dentre elas a de que uma cidade existe não só por sua presença física em um espaço e tempo, mas, sobretudo, pelas interpretações e representações que se fazem dela.

A cidade pode ser entendida como um organismo que compreende pelo menos duas facetas que se interpõe e se relacionam mutuamente: a primeira é relativa ao ambiente físico-espacial, cenário onde se desenvolve a segunda, que diz respeito às pessoas que nela habitam e às relações que constroem entre si.

Por imagem pode-se entender tudo aquilo que se apresenta ao olhar, existe desde que haja alguém para vê-la. Falar sobre imagens pressupõe adentrar num campo amplo e complexo de subjetividades, já que compreendem inúmeras formas de apresentação: de mentais a numéricas, passando pelo desenho, pinturas, gravuras, fotografias e cinema. Tal compreensão do termo permite sua divisão em dois grandes grupos: aquelas cuja existência exige um meio físico – pintura, fotografia e cinema, por exemplo – e aquelas que existem no âmbito da imaginação – as imagens mentais.

Ao pensar a imagem da cidade, então, o conceito torna-se ainda mais subjetivo, já que depende não só da forma que sua arquitetura possui, mas de como é percebida – principalmente em função da escala – e dos meios em que se apresenta. Uma pesquisa sobre o termo aponta para direções bastante distintas, que passam pelas metodologias de percepção do meio ambiente e pelo trabalho de fotógrafos que têm a cidade como tema, dentre outros. Arquitetura, imagem, fotografia, representação e percepção se misturam na construção desta idéia.

Para compreender melhor tal conceito esta dissertação propõe separá-lo em três frentes de abordagens e, para cada uma, apresentar uma análise de trabalhos já existentes que a exemplifiquem: o ponto de vista da arquitetura, o da imagem que a representa e o do usuário. Aqui, cabe a mesma divisão colocada às imagens em geral: as duas primeiras abordagens carecem de um suporte, a arquitetura é o próprio meio e suas várias representações imagéticas precisam de um artefato. Já o ponto de vista do usuário é mais subjetivo e diz respeito às imagens mentais que ele guarda do ambiente que vive.

1.1: Arquitetura como imagem: o ponto de vista da cidade

Os estudos desta linha referem-se à forma da cidade, ou à maneira como seus elementos – casas, ruas, prédios e praças, dentre outros – são construídos e dispostos no espaço. No entanto, a cidade é mutante, transforma-se sempre que esses elementos se reconstróem. Podemos dizer que a existência de toda cidade compreende um espaço e um tempo: os edifícios são existências de menor duração dentro de um organismo maior que os comporta e se modifica a medida que eles se transformam.

Se esse espaço e tempo for determinado em uma única geração, podemos dizer que as características daquele ambiente foram demarcadas por aqueles que nele habitaram: cada um constrói parte desse espaço à sua maneira, cada lote, edifício ou residência diz respeito a seus respectivos usuários. Sendo assim, a imagem da cidade, do ponto de vista da arquitetura, relaciona-se com as formas de construção, com os estilos arquitetônicos destes edifícios que, por sua vez, ligam-se aos materiais disponíveis e às tecnologias possíveis à época, além de se adaptarem às constantes mudanças de comportamento e de necessidades de uma geração à outra.

Em outras palavras, compreendendo a arquitetura como construção que leva em conta necessidades e expectativas – dentro das possibilidades cada um constrói, de acordo com seus valores estéticos, aquilo que precisa – podemos dizer que a cidade é, em maior escala, uma arquitetura, já que os ambientes construídos nela revelam as necessidades e os valores estéticos do grupo que nela habita. É, portanto, entendida aqui como um artefato e esta abordagem trata, essencialmente, de sua imagem.

Os trabalhos que exemplificam este ponto de vista preocupam-se com a imagem do todo, o foco é a cidade, suas transformações e evoluções. A

dificuldade aqui encontrada é a de transportá-la, em sua total escala e detalhes para a bi-dimensão do papel. A arquitetura, e conseqüentemente a cidade, nascem no desenho, mas, depois de construídas, existem em relação ao entorno, ao todo. As imagens – desenhos e fotografias – são úteis para devolvê-la a esta bi-dimensionalidade, mas possuem a “inconveniência” (nestes casos) do recorte. Se a vista é uma paisagem ampla, não se enxergam os edifícios; se é de algum detalhe, não diz muito sobre o todo.

Os exemplos a seguir reúnem as principais características dos trabalhos deste grupo, dentre elas destaca-se a tentativa de captar a cidade através de imagens planas em seu todo espacial - porque as imagens são quase sempre associadas a mapas ou vistas mais amplas, que as situam e dão coerência ao todo – em determinados períodos.

1.1.1 – São Paulo: três cidades em um século

O primeiro trabalho a exemplificar esta abordagem é o que Benedito Lima de Toledo reúne no livro de mesmo nome deste sub-capítulo. Nele, o autor discorre acerca das transformações ocorridas na cidade de São Paulo durante o século XIX e afirma que, no período, o mesmo espaço conteve três formas distintas de construir e habitar, três cidades imagetivamente diferentes, assim denominadas: cidade de taipa, palimpsesto e projeto para uma metrópole.

Para cada um destes momentos o autor dedica um capítulo de seu livro, nos quais reúne textos e imagens referentes à cada estilo. Como ele mesmo afirma, a imagem assume papel de suma importância na memória da cidade, mutante por natureza: “as vezes, um simples cartão postal pode ser o único registro de imagens recentemente desaparecidas. Como as transformações são irreversíveis, pelo menos a iconografia deveria ser salva.” (Toledo, 2004, p. 177).

Tal esforço é percebido no desenvolvimento de seu livro, uma vez que usa desenhos, pinturas e fotografias de forma bastante peculiar. Para mostrar o todo, procura localizar as imagens que trazem fragmentos da cidade – as vezes algum edifício, outras uma única residência – em outras figuras de maior escala, pois assim, mostram-se os detalhes dos edifícios, sua configuração no espaço e relação com o entorno, como é o caso das figuras a seguir, representantes da cidade de taipa. As primeiras referem-se à várzea, à Igreja e à ponte do Carmo (figuras 1 e 2), identificadas na figura 3 pelo número 5. A vista da cidade, imagem em maior escala (figura 3), foi feita por Militão Augusto de Azevedo em 1862. Toledo a utiliza como um guia, para enumerar alguns dos edifícios aos quais refere-se nesta primeira parte do texto. Os números correspondem a:

1. Várzea do Tamanduateí (região do atual Parque Dom Pedro II).
2. Aterrado do Brás (atual Av. Rangel Pestana).
3. Ponte do Carmo (na base da rua do mesmo nome; já demolida).
4. Igreja da Boa Morte (ainda sem a torre hoje existente).
5. Igreja do Carmo. O convento, ao lado, cedeu lugar para a secretaria da fazenda.
6. Beco da Marquesa (ainda existente).
7. Casa da Marquesa de Santos
8. Recolhimento de Santa Teresa (hoje, não existe mais nem a rua Santa Teresa).
9. Casa do Miguel Carlos (primeiro plano).
10. Igreja do Colégio (a que desabou em fins do séc. XIX).
11. Palácio do Governo (instalado no antigo Colégio Jesuíta).
12. Igreja de São Pedro (onde hoje está o prédio da Caixa Econômica Federal, na Praça da Sé.
13. Igreja da Sé (já demolida. Ficava em frente ao atual prédio d Caixa Econômica).
14. Quartel dos Voluntários Reais (local do Fórum Velho).
15. Igreja dos Remédios (demolida na ampliação da Praça João Mendes, na década de 40.

16. Igreja e Mosteiro de São Bento (o conjunto foi demolido e reedificado em 1922).
17. Teatro São José (pegou fogo; corresponde à parte posterior da atual catedral).
18. Igreja da Misericórdia (demolida; ficava no largo de mesmo nome, ainda existente).
19. Igreja do Rosário (demolida para a ampliação do Largo do Rosário, hoje Praça Antônio Prado).
20. Igreja de São Gonçalo, ao fundo (o frontispício atual é posterior).
21. Rua Episcopal (atual Rua Washington Luís, continuação da Rua Paula Souza).
22. Rua de São Bento.
23. Rua Nova de São José (atual Rua Líbero Badaró).
24. Riacho Anhangabaú (hoje canalizado).
25. Igreja de São Francisco (a faculdade funcionava no antigo convento).
26. Igreja de Santo Antônio (na época, integrada à Rua Direita).
27. Caaguaçu, no horizonte (espigão onde hoje existe a Avenida Paulista).
28. Seminário das Educandas (deu nome à Rua do Seminário, onde hoje está o correio).



Figura 1: Várzea do Carmo, 1821. Aquarela de Arnaud Julien Pallière. Col. Yan de Almeida Prado. Fonte: Toledo 2004.



Figura 2: Ponte do Carmo, 1860. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo. Fonte: Toledo 2004.

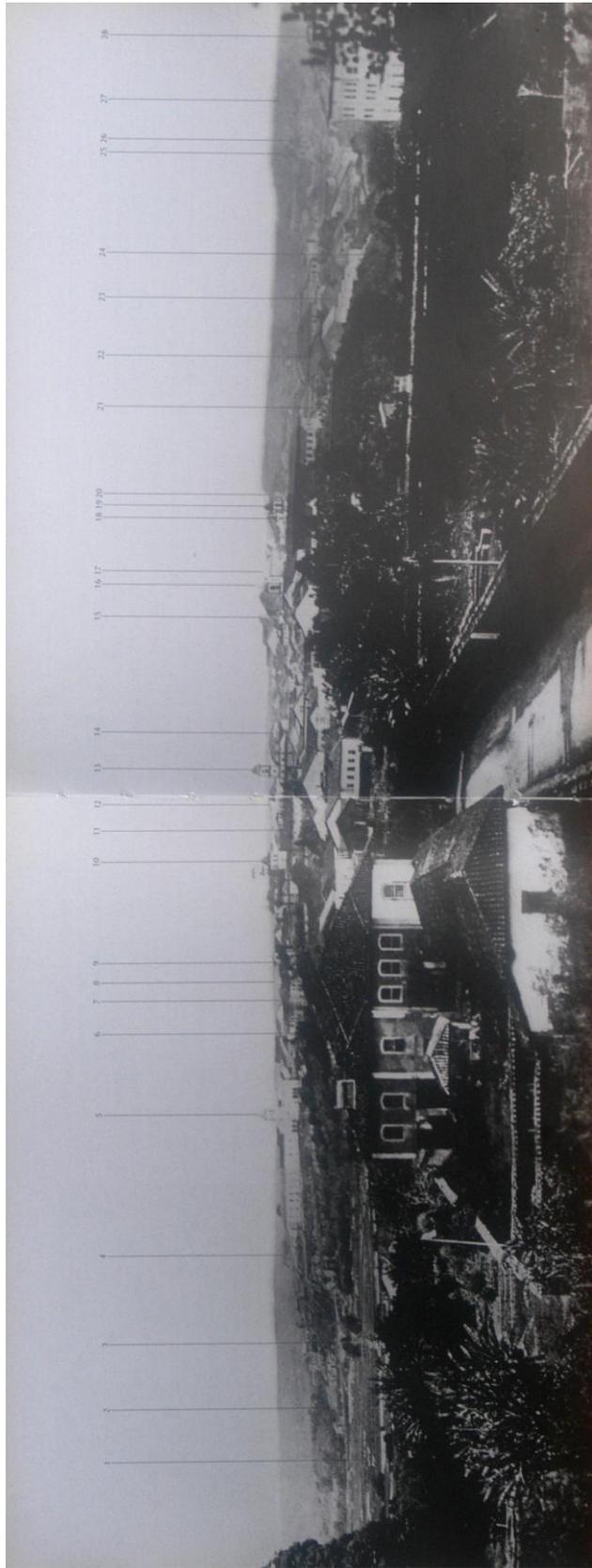


Figura 3: Vista da cidade. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo.

Fonte: Toledo 2004.

Como se sabe, cada forma de construir origina um objeto de imagem diferente. Basta mudar o tipo de material, substituir a madeira pela alvenaria por exemplo que, em uma situação hipotética, a mesma casa possuiria aparência distinta. No começo de São Paulo, seja por sua idade ou pela distância dos grandes centros da época, os recursos eram escassos, tornando necessária a utilização de materiais e instrumentos que podiam ser fabricados ou existiam no próprio local. A matéria prima da taipa é o barro que, apilado ou somado a outros componentes, origina grande parte dos elementos necessários às construções: paredes, piso, telhas, dentre outros.

As figuras mostram uma cidade de tamanho bastante reduzido, com edificações baixas de amplos beirais. Estas duas últimas características possivelmente determinadas pelo tipo de material, já que as paredes de taipa não são indicadas para a construção de grandes edifícios por serem facilmente degradadas pela água e umidade, necessitando de coberturas que as protegessem.

Assim que surgem novas possibilidades construtivas a cidade começa a se modificar. Não por acaso esta segunda cidade – ou momento – recebe o nome de palimpsesto, termo que refere-se a um grosso pergaminho que, de tempos em tempos, tem a escrita raspada para receber novas palavras.

Com o início marcado pelo advento da ferrovia, as principais características deste período são a expansão e utilização de novos materiais. A feição colonial foi logo substituída pois o trem inaugura novas maneiras de construir: os vagões que foram para o porto carregados de café, podem voltar trazendo outros materiais, ou seja, o barro deixa de ser matéria prima essencial. Também permite um aumento no trânsito e mobilidade das pessoas: “a viagem da

fazenda para a capital é rápida e confortável (...) Por que não morar na capital? (Toledo, 2004, p.77).

Para ligar a estação ao perímetro inicial surge a primeira linha de bondes, nasce o transporte coletivo, que possibilita a expansão para além do triângulo inicial, cujos vértices eram balizados pelos conventos de São Francisco, São Bento e Carmo. Como pode ser visto no mapa abaixo (figura 4), esta nova São Paulo extrapola seus limites iniciais, aparecem os bairros, frutos do loteamento das antigas chácaras. Segundo o autor,

Iniciou-se então, em São Paulo (...), uma epidemia de urbanização. Epidemia pela rapidez de propagação do processo; epidemia por seus aspectos patológicos de crescimento desordenado, sem infra-estrutura. (Toledo, 2004, p.78).

Para ele, a impressão que se tinha dessa cidade era de algo que estava em construção, afirma que

Qualquer mapa de São Paulo de fins do século passado ou Início do presente¹ nos dá a sensação de inacabado. Vemos a área central já tomada pelos loteamentos, dela saindo caminhos ao longo dos quais vão surgindo outros loteamentos, deixando entre si largos espaços vazios. A configuração destes loteamentos é semelhante, seu perímetro exterior é irregular, formado por uma estrada, um rio, ribeirão ou outro acidente natural, como terrenos baixos e alagadiços. Dentro destes limites, o reticulado simplório, tendo uma das direções das ruas perpendicular à via principal. (Toledo, 2004, p.78).

1 O Livro foi escrito na década de 80 e, sendo assim, a citação refere-se aos séculos XIX e XX.

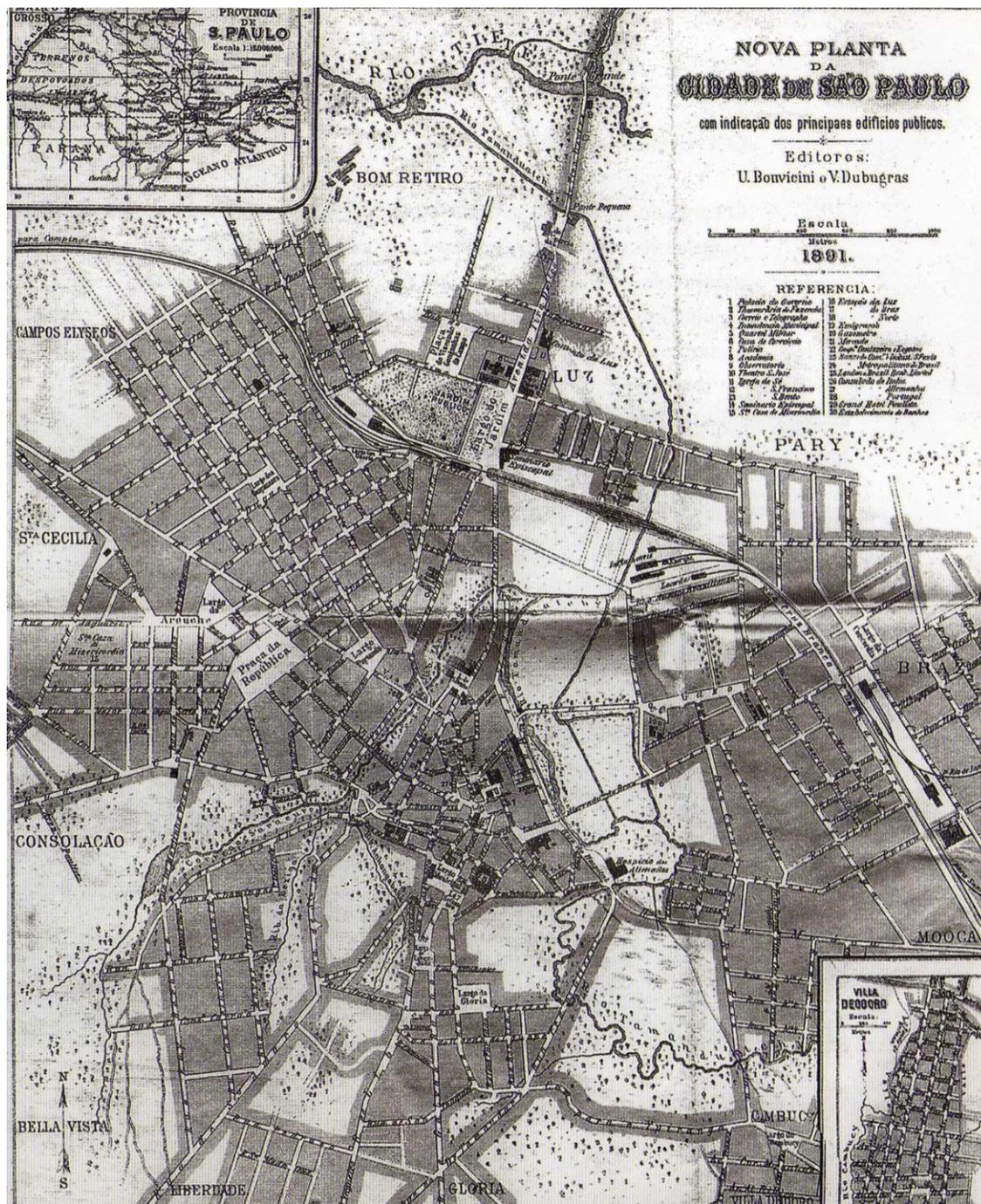


Figura 4: Nova Planta da cidade de São Paulo, 1891. U. Bonvicini e Victor Dubugras. Fonte: Toledo 2004.

Nesta segunda cidade é justamente o surgimento dos bairros que chamam a atenção, e dentre eles o autor destaca os Campos Elíseos, representado na figura 5:

Com ruas retas, regulares e com amplos lotes, receberam construções que caracterizam o segundo momento da vida de São Paulo: a cidade de tijolo. (...). Nessa região já não são vistos os amplos beirais, nem as janelas guarnecidas com rótulas. Em seu lugar vemos as platibandas e mansardas ao “gosto Francês”. (Toledo, 2004, p. 108).



Figura 5: Bairro dos Campos Elíseos. Panorama tomado da torre da Igreja do Sagrado Coração de Jesus. Photochromo da Lith Harman de Juiz de Fora. Fonte: Toledo 2004.

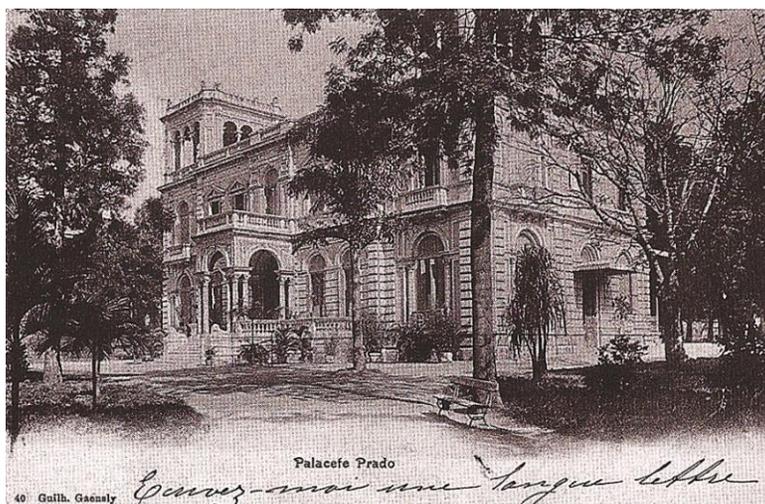


Figura 6: Residência do Conselheiro Antônio Prado. Campos Elíseos. Cartão Postal. Foto de Guilherme Gaensly. Fonte: Toledo 2004.

A terceira imagem começa a tomar corpo quando se iniciam os projetos que transformariam São Paulo em metrópole. A cidade adquire grandes proporções, mas ainda não possui infra-estrutura suficiente para sustentá-la. Transportes ineficientes, deficiência nos serviços de telefone e correios acabaram desestimulando a criação de centros alternativos nos novos bairros e, por consequência, estimulando a verticalização do centro.

A terceira imagem é marcada então por projetos de melhoramentos e pela verticalização. Um destes projetos envolvia o replanejamento do vale do Anhangabaú que, dentre outras coisas, receberia o viaduto do chá (figura 07).

Para receber o viaduto do Chá, seria aberta uma praça. Nascia a praça do Patriarca. (...). No fim, São Paulo Ganhava um dos mais belos conjuntos que já se construiu no Brasil, o Parque Anhangabaú, onde arquitetura e paisagismo tinham notável coerência. (Toledo, 2004, p. 123).

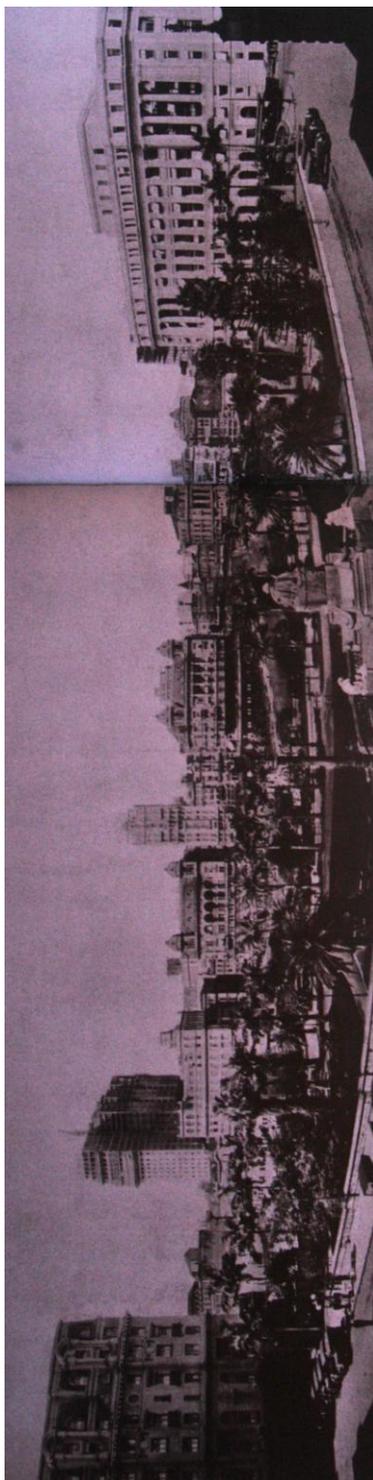


Figura 7: Panorama do Parque Anhangabaú, c. 1928. British Chamber of commerce os São Paulo & Southern Brazil (Ed.). São Paulo: Official Yearly Handbook.

Fonte: Toledo 2004.

Na imagem acima, podem ser observados os primeiros edifícios de concreto armado construídos na cidade, como o Ed. Martinelli, à esquerda, em construção. Para localizar as informações na foto, o autor lança mão de um instrumento diferente dos exemplos anteriores: um croqui desta mesma vista (figura 8), que destaca e enumera os edifícios mais importantes, a saber: 1. Edifício Maertinelli (em construção); 2. Club Comercial; 3. Prefeitura; 4. Edifício Sampaio Moreira; 5. Palacete Prates e 6. Igreja de Santo Antônio (Praça do Patriarca).

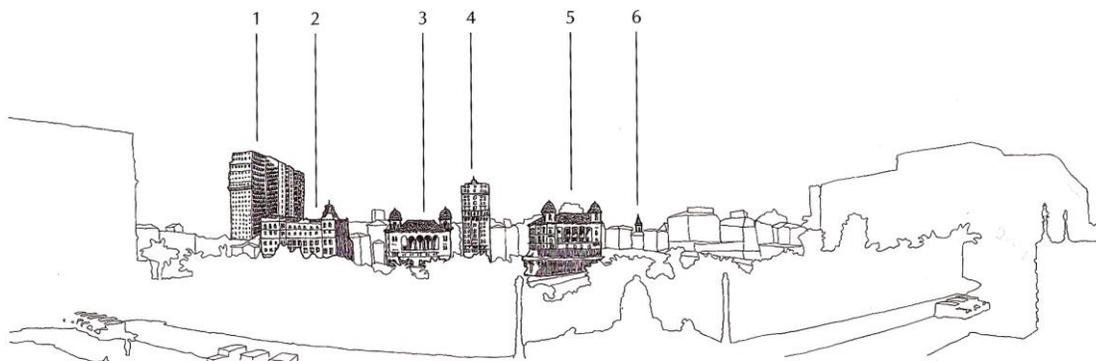


Figura 8: Croqui da imagem de Panorama do Parque Anhangabaú.

Fonte: Toledo 2004.

As imagens a seguir são de fragmentos deste mesmo ambiente. Enquanto as duas anteriores mostram a configuração espacial desta parte da cidade neste período, as seguintes revelam detalhes das edificações que fizeram parte desta terceira imagem (figuras 9 e 10).



Figura 9: Viaduto do chá e prédio dos escritórios centrais da Light antes da Ampliação.
Cartão Postal. S. Ed. Fonte: Toledo 2004.



Figura 10: Viaduto do chá e edifício da Light já ampliado (1941).
Fonte: Toledo 2004.

Este autor nos apresenta três cidades diferenciadas imagetivamente: em um mesmo espaço, cada uma tem seu tempo e forma. É fato que tal feito não seria possível sem a utilização de fotografias e pinturas, mas aqui, a imagem em questão é a da própria cidade, de sua arquitetura e de como ela se arranja no

espaço. Como disse Toledo, a iconografia é um instrumento de grande importância para que as transformações não se percam e reafirma a importância da imagem como objeto de pesquisa e reflexão sobre as cidades. Importante também ressaltar a maneira como este autor utiliza as imagens, organizando-as num todo coerente. Os detalhes são sempre localizados em croquis, desenhos ou mesmo fotografias de vistas aéreas, para que não se perca a noção da espacialidade e das demais dimensões do ambiente urbano.

1.1.2 – Militão Augusto de Azevedo e o Álbum comparativo da cidade de São Paulo.

É atribuída a Militão Augusto de Azevedo a primeira reportagem fotográfica da cidade de São Paulo. No livro Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos de 1860, Pedro Corrêa do Lago afirma que o autor fez, nesta década, mais precisamente em 1862, cerca de 100 imagens de uma São Paulo que possuía menos de 50 ruas.

Em 1887, o fotógrafo decide voltar aos mesmos lugares e fazer novas vistas. Publicou então o álbum comparativo, composto por 60 imagens organizadas em livro confeccionado artesanalmente. Dos exemplares produzidos por Militão pouco se tem notícia, mas sabe-se que as fotografias nele utilizadas foram amplamente reproduzidas em propostas semelhantes, como é o caso do exemplo citado anteriormente, o livro de Benedito Lima de Toledo.

É neste álbum que, pela primeira vez no Brasil, alguém tem este tipo de iniciativa. A proposta comparativa, explicitada no nome do livro, concretiza-se em sua montagem: ao colocar lado a lado vistas do mesmo espaço em tempos diferentes, chama a atenção para a evolução urbana daquele período e para as possibilidades do uso da fotografia como seu instrumento de análise.

As fotografias aqui apresentadas foram retiradas de outro álbum, chamado São Paulo em três tempos: Álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862 – 1887 – 1914), editado pela Casa Civil, Imprensa Oficial do Estado S.A., Secretaria da Cultura e Arquivo do Estado em 1982. As imagens de 1862 e de 1887 são as mesmas feitas por Militão e apresentadas em seu álbum comparativo, mas o autor das imagens de 1914 não é mencionado. O livro é composto por 25 cadernos, também produzidos artesanalmente, assim distribuídos: 1 caderno de textos e ilustrações introdutórias, 23 cadernos com as imagens comparativas – um para cada ambiente representado – e um caderno de mapas da cidade que contém os ângulos indicativos das fotografias.

Aqui, como no trabalho de Toledo, é a cidade-artefato que se faz representar. É o traçado urbano que ordena e hierarquiza as imagens, característica sempre presente neste tipo de abordagem. Mais uma vez, as fotografias não estão soltas, são organizadas e indicadas em mapas, configurando uma preocupação em ordená-las em relação ao todo – espacial e temporal. O trabalho parece querer mostrar a cidade em sua espacialidade e temporalidade: enquanto os mapas organizam as imagens espacialmente, o esforço em fotografar os mesmos lugares anos depois indica a intenção de se apreender também o tempo da cidade e suas transformações.

A seguir serão apresentados um fragmento do mapa utilizado para mostrar a localização das tomadas (figura 11) e as imagens de dois dos cadernos deste álbum comparativo de 1982. o primeiro trio de figuras (12, 13 e 14) referem-se à Praça da Sé e as três seguintes à Rua Direita (figuras 15, 16 e 17) correspondendo, respectivamente aos anos de 1862, 1887 e 1914.

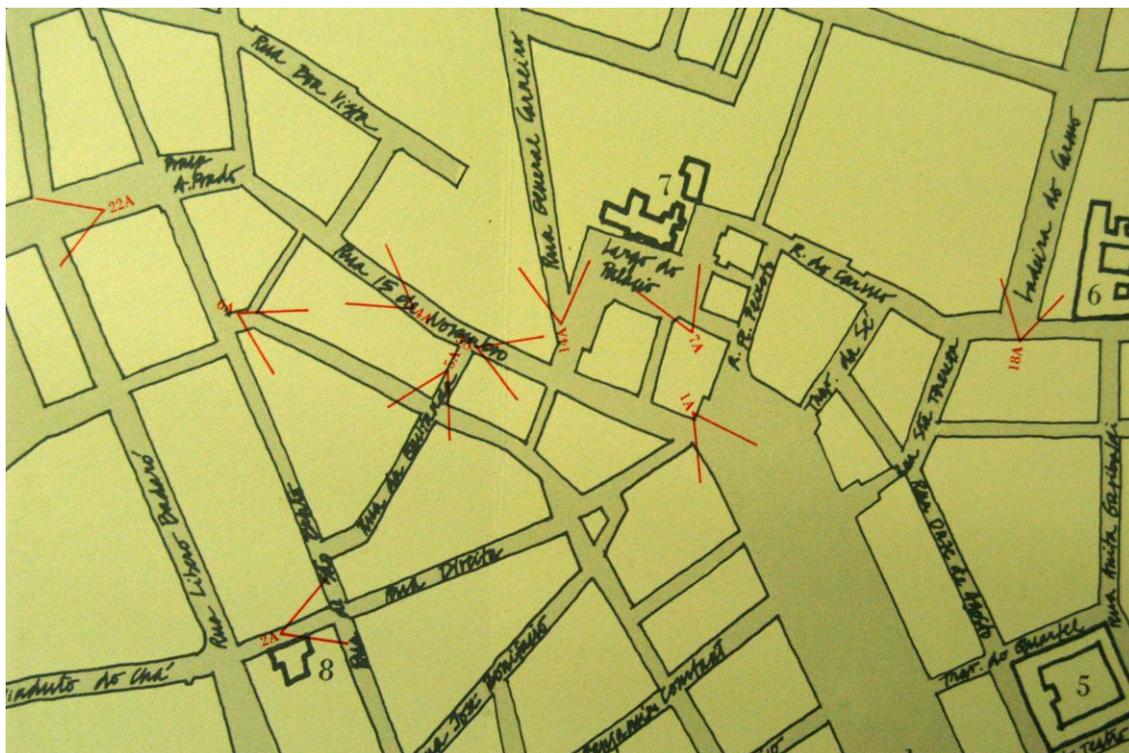


Figura 11: Fragmento do mapa da cidade de São Paulo com as marcações das tomadas das fotografias.



Figura 12: Igreja do Largo da Sé em 1862.



Figura 13: Largo da Sé e Rua do Imperador em 1887.



Figura 14: Largo da futura Sé e alinhamento das antigas ruas Marechal Deodoro (antiga rua do Imperador) e Capitão Salomão (à esquerda).

Fato curioso é que, quem olha as três imagens anteriores (figuras 12,13 e 14), o conjunto do largo da sé em 1862, 1887 e 1914, a princípio pode pensar que não se trata do mesmo lugar. Se elas não fossem datadas, catalogadas e expostas em conjuntos, essa seria a possível interpretação. Mas assim juntas, acompanhadas pela legenda impressa no artefato que as contém, o conjunto nos diz sobre a cidade. Qualquer paulistano pode inferir, sem conhecimento de história e auxílio de texto algum, que a atual Catedral da Sé é posterior a 1914, que existiu outra antes dela, que a antiga é anterior a 1887 e que a primeira, por algum motivo, foi demolida. É esta a possibilidade de análise que Militão nos oferece, a de poder ver, comparar e através de suas fotografias analisar as transformações ocorridas no espaço.

Na imagem de 1862 (fig.12), existe uma igreja. O ângulo “contra-mergulho” evidencia o tamanho dos beirais, indícios da cidade colonial, de taipa. Pouco se vê do largo, não favorecido pela posição da tomada e os planos parecem achatados na profundidade. A perspectiva não tem ponto de fuga, é percebida pelo tamanho das janelas, que ficam menores à medida que se distanciam, a ponto de, no “fundo” da imagem, terem o mesmo tamanho que a luminária da rua, mais próxima da câmera, no canto inferior direito. Não se vêem pessoas, provavelmente pela dificuldade técnica – devido aos longos tempos de exposição necessários à tomada elas apareceriam como criaturas fantasmagóricas.

Na de 1887 (fig.13) vê-se o largo, mas não existe a igreja. O ângulo também muda, não deixando tão evidentes os beirais, que já começam a incomodar. A rua é captada em um momento de trânsito dos carros e pessoas e ganha uma perspectiva com ponto de fuga, que dá a impressão de ser um espaço maior do que o da imagem anterior. Vistas sem as legendas, estas duas imagens (12 e 13) dificilmente seriam atribuídas ao mesmo lugar. Fica evidente que, para este tipo de trabalho, que usa a fotografia como registro e visa documentar o

ambiente como era em determinado período, é de fundamental importância o cuidado com a catalogação das imagens.

Em 1914 (fig.14) os beirais definitivamente deixam de existir. O ângulo e a perspectiva são parecidos com os da segunda fotografia da série, apesar de não serem do mesmo autor. O largo é evidenciado e ao repararmos nas pessoas, percebemos que a dimensão, a escala da cidade está mudando – nesta imagem elas parecem menores em relação aos edifícios. O espaço público é ocupado por grupos de pessoas e os carros substituem as carroças.

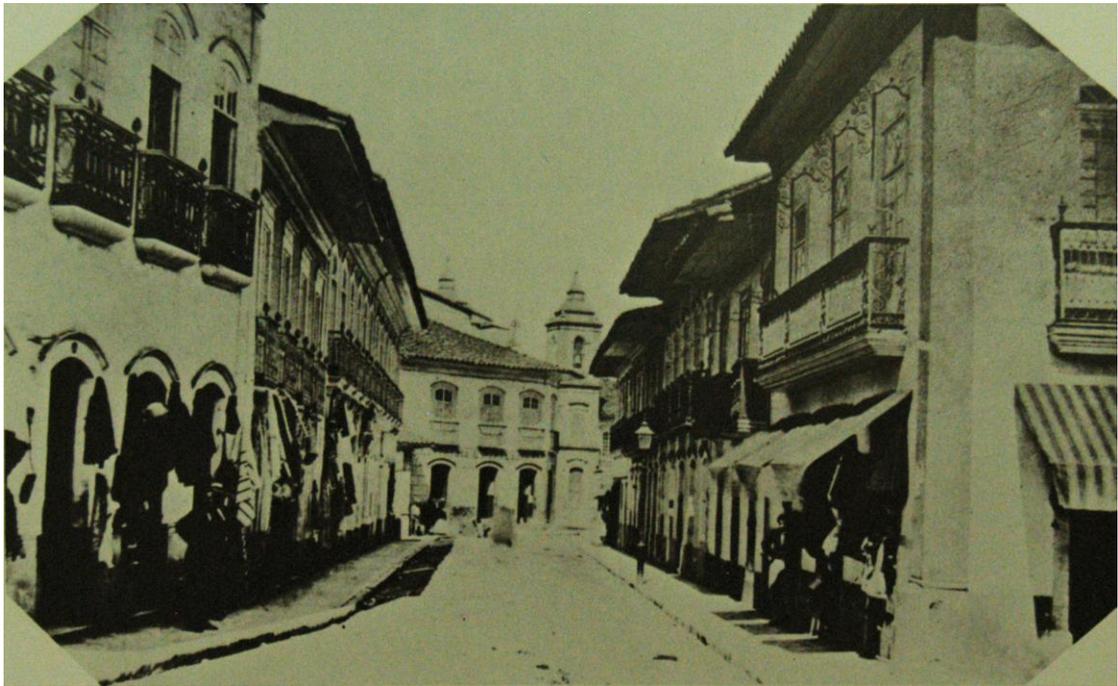


Figura 15: Rua Direita em 1862.

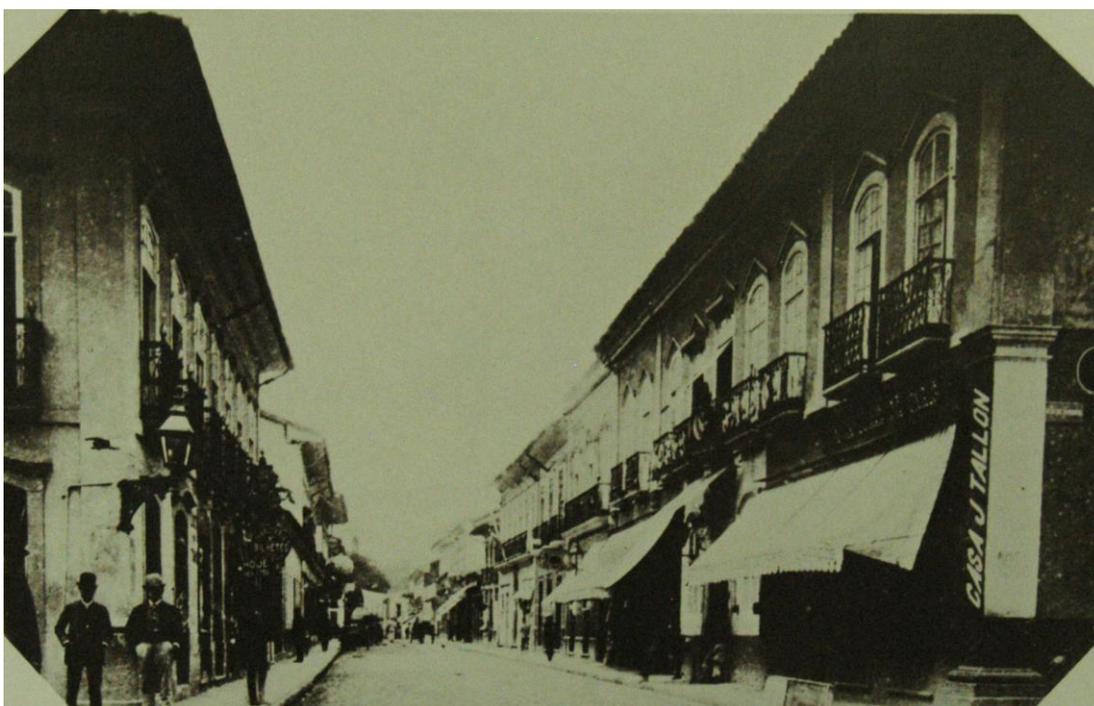


Figura 16: Rua Direita em 1887.



Figura 17: Rua Direita em 1914.

Curiosamente, na primeira imagem do grupo da Rua Direita, a perspectiva novamente não é demonstrada no ponto de fuga. O espaço parece menor, mais aconchegante, acolhedor. O olhar consegue apreender melhor as informações que nela estão impressas. O ângulo parece ser o mesmo do olhar, mostra o que seria visão de qualquer um que passasse por lá naquele dia. Por estar abaixo, mostra o tamanho dos beirais, referências constantes nas vistas da época.

Já em 1887 (fig.16), o espaço se amplia, o ângulo parece ser um pouco mais baixo. Os edifícios parecem mais altos e a imagem ganha profundidade com o ponto de fuga da perspectiva. Os dois senhores no canto inferior esquerdo dão a noção da escala humana – pela altura deles temos uma referência mais aproximada da altura dos edifícios. O estilo das construções continua o mesmo da imagem anterior, vêem-se sacadas, beirais, portas comerciais, no entanto, a rua está maior, o olhar não apreende todas as informações. Na imagem que representa 1914 (fig. 17) a rua aparece mais povoada, ganha ainda mais profundidade e tem novos edifícios: os beirais deram lugar às platibandas e os prédios estão mais altos em relação às pessoas.

Claro que a leitura destas imagens não se esgota nestas considerações, outros profissionais que não da arquitetura poderiam utilizá-las para complementar as interpretações. Um historiador da moda, por exemplo, pode fazer uma pesquisa da indumentária associando-a a cada período. Elas apenas demonstram que atribuir a Militão o uso da fotografia como instrumento de análise urbana não significa, necessariamente, dizer que ele fez esta análise, mas que percebeu um dos potenciais intrínsecos a este tipo de imagem, o de reter, congelar a cena passada, além da importância de catalogá-las e a possibilidade comparativa quando colocadas lado a lado.

1.2 - Fotografia e cidade: o ponto de vista da imagem

Esta abordagem trata das representações imagéticas do ambiente urbano e de como elas colaboram com a transformação deste espaço. Paisagens urbanas sempre foram temas das mais diversas formas de representação: de pinturas ao cinema, passando por desenhos e gravuras. Mas é na fotografia que esta pesquisa se concentra, por sua popularidade, aceitação, facilidade de produção e pelas novas possibilidades que ela apresenta.

Se a preocupação estética existe desde sempre na arquitetura, e, por consequência, na cidade, a questão parece tornar-se mais pertinente com o surgimento da fotografia, sua praticidade, semelhança com o real e possibilidade reprodutiva que ela inaugura: se antes as pessoas só conheciam aquilo que realmente podiam ver, os lugares nos quais estiveram pessoalmente, a fotografia possibilita desvencilhar o olhar dos pés, ou seja, o mundo pôde ser visto através dessa nova forma de imagem.

Para Boris Kossoy, além de tornar o mundo familiar, à medida que apresenta realidades antes só conhecidas pela tradição oral e escrita, outro aspecto importante é a evolução técnica, impulsionada pela rápida aceitação e consumo das fotografias. Afirma que, com o desenvolvimento da indústria gráfica, “iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhes, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais” (Kossoy, 2001, p.27).

O desenvolvimento da indústria gráfica potencializa as características da fotografia na medida em que possibilita sua reprodutibilidade: milhares de pessoas vêem a mesma imagem em um jornal, por exemplo. Também permite que se coloque, lado a lado, obras arquitetônicas de diferentes espaços e tempos, possibilitando comparação. E é aí que a fotografia se confunde com a cidade:

além de representá-la, cria no imaginário popular uma série de novas configurações espaciais possíveis, originando novos paradigmas para as futuras construções, e conseqüentemente, transformando a imagem da cidade.

Carvalho e Wolf (in Fabris, 1998, p.151) falam sobre o tipo de informação que alimentava o imaginário dos arquitetos do século XIX. Afirmam que além de viagens exploratórias os arquitetos colecionavam postais, estereoscopias, clichês e telas que traziam imagens de diversas obras, incorporando a seu museu imaginário o conhecimento visual de arquiteturas jamais visitadas.

As autoras reconhecem o cartão-postal como de fundamental importância para a divulgação e consolidação do gosto pela fotografia, por enfocarem “temas caros a uma sociedade ávida por conhecimento, por novidade, por status” (Fabris, 1998, p.152). Afirmam também que a arquitetura tem presença constante nas fotografias do século XIX. Para elas,

Através de imagens “reais” e “vivas” de lugares até então inatingíveis, viajava-se, conhecia-se o mundo todo. Mais que isso, detinha-se esse recém-descoberto universo bem próximo, ao alcance da mão. No caso dos arquitetos somava-se, a essa aspiração, o interesse particular por conhecimento de um universo referencial, importante para o desenvolvimento de sua própria profissão.

1.2.1 – Os cartões-postais

Os postais, surgem na Áustria na segunda metade do Século XIX, a partir da sugestão do professor de economia política da academia militar de Viena, Emmanuel Herman, em um artigo chamado “Acerca de um novo meio de correspondência” (Vazquez, 2002, p. 29). Apesar do rápido sucesso, os primeiros

eram ainda muito despojados e a despeito do interesse crescente pelas imagens, elas só passaram a complementá-los nas décadas seguintes.

Sobre este tema Borges (2005, p.59) afirma que um ano depois do surgimento da primeira máquina fotográfica da Kodak em 1888, houve um consequente aumento de consumo e comercialização das imagens e surgiram os cartões postais ilustrados a partir de fotografias.

De acordo com a autora, em pouco tempo fotógrafos e pequenos empresários começaram a investir na produção e comercialização de vistas de paisagem, de cenas da vida rural e urbana, de monumentos históricos e de lugares que iam se tornando cada vez mais objetos de desejo e das viagens de lazer da burguesia da *Belle Époque*. De certa forma, a rápida aceitação dos postais pode ser atribuída, em parte, às viagens de férias, que começam a tomar corpo nesta mesma época. Este novo hábito é ligado por Vasquez ao desenvolvimento dos principais meios de transporte da época e ao surgimento de novas formas de locomoção e trânsito de pessoas:

Entre fins do século XIX e as primeiras décadas do séc. XX, quando o postal vivia o apogeu, consolidavam-se e expandiam-se os meios de transporte oitocentistas – como o trem e o navio a vapor – e surgiam outros, ainda mais modernos e rápidos, como os dirigíveis para levar passageiros, os aviões comerciais e finalmente os automóveis. Todo o engenho humano parecia concentrado em conceber novos meios de locomoção, convidando o homem a ir sempre mais longe, com cada vez mais frequência. (Vasquez, 2002, p.30)

Vasquez ainda cita os postais de paisagens fotográficas como os mais requisitados, colocando-os como espelhos fiéis das cidades, uma vez que, aliada a seus prédios mais importantes, eram os temas mais prezados dos editores, como se vê no exemplo abaixo, no postal da Av. Higienópolis, na Vila Penteadão (Figura 18). Assim como hoje, esses cartões postais jamais ofereciam imagens-sintoma do feio e do desagradável. Referem-se sempre a um ideal de belo

consagrado pelas artes plásticas greco-romana e renascentista, fato explicado pela função essencial atribuída ao postal:

A vocação primordial do cartão-postal é a transmissão de uma mensagem escrita no verso e visual no anverso. O turista que deseja transmitir aquilo que ele vê aos seus amigos que ficaram em casa, lhes endereçará o cartão-postal que melhor descreve aquilo que ele vê diante de si e, de preferência, de forma idealizada. É por isso que um cartão postal é sempre uma reprodução fiel e, por conseguinte, clássica de um local ou de um monumento.² (Vasquez, 2002, p. 50)



Figura 18: Postal Av. Higienópolis – Vila Penteados. Cartão postal. Fonte: Toledo 2004.

Borges também coloca os prédios públicos e as construções arquitetônicas esteticamente mais arrojadas como principais alvos dos produtores de postais, como mostram as figuras 19 a 22:

Consumindo os ícones que as representavam, o turista, que durante suas viagens interrompia a mesmice de seu cotidiano, queria mostrar a seus parentes e amigos que também ele participava do avanço da civilização, simbolizada nos cartões

² Neste trecho do livro, Vasquez cita Robert Girault, representante da Editora Yvon, principal editora de postais francesa na década de 1920.

postais, por um mundo ordenado por signos já identificados com as noções de belo, prazer e avanço, sobretudo tecnológico. (Borges, 2005, p. 60)

A figura 19 exemplifica esta afirmação, mas também serve de referência para Vasquez, que ressalta a característica informativa e comemorativa dos postais:

Num tempo em que a presença da imagem da na imprensa ainda era rara, os cartões postais serviram também de veículo para a difusão de assuntos de interesse geral, registrando com uma visão que pode ser encarada como “jornalística” eventos de caráter efêmero. (Vasquez, 2002, p. 37).

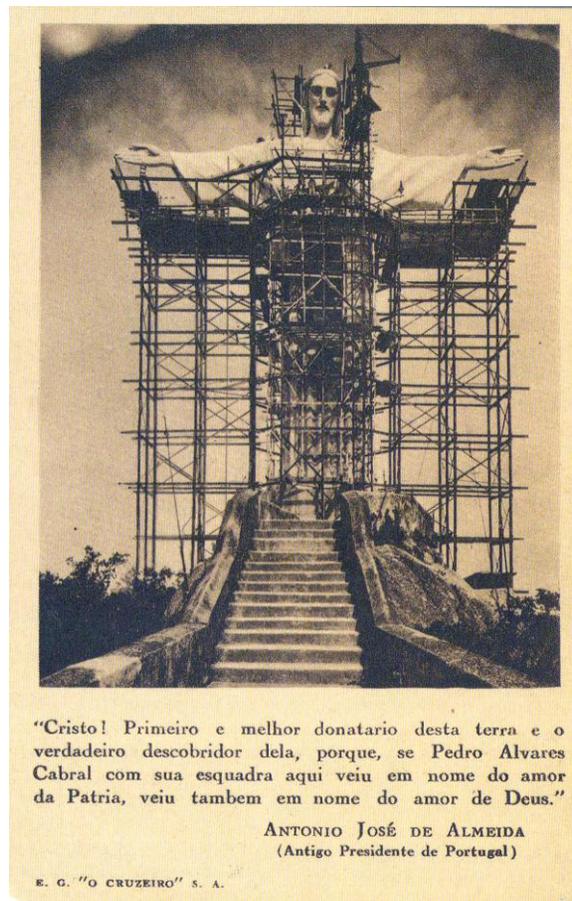


Figura 19: Construção da Estátua do Cristo Redentor no cume do Corcovado. Rio de Janeiro, (RJ), 1930. Fonte: Vasquez 2002

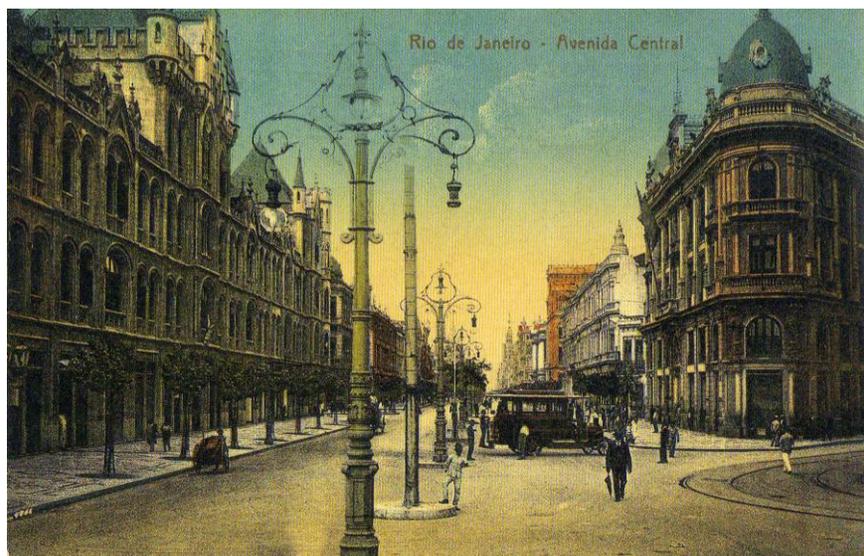


Figura 20: Postal Av. Central (atual Av. Rio Branco), Rio de Janeiro (RJ), postado em 19 de agosto de 1913. Fonte: Vasquez 2002.



Figura 21: Postal Estação da Luz – Estação da Luz. Cartão Postal. Foto de Guilherme Gaensly. Fonte: Toledo 2004.



Figura 22: Edifício Sampaio Moreira (com 14 andares, foi inaugurado em 1924), Parque do Anhangabaú, São Paulo (SP). Fonte: Toledo 2004.

A autora relaciona ainda a circulação dos postais com a reconstrução da imagem das cidades, quando diz: “À medida que a moda dos postais ia se alastrando, as cidades, lóci por excelência do exercício das práticas civilizadoras, iam construindo suas versões higienizadas, oficiais e modernas do espaço público” (Borges, 2005, p.60).

De fato, não se fica inerte diante de uma fotografia, de alguma forma ela faz seu assunto repensar a própria imagem. Neste caso, serve de suporte para criar aquilo que se quer ser: os postais, livres dos envelopes, circulam suas fotografias pelo mundo, dizendo silenciosamente: “assim é Paris”, ou Brasília, ou Rio de Janeiro. A partir daí as cidades se reconstroem e cada cidadão constrói, ainda que inconscientemente a imagem da sua cidade.

1.3 - Cidade imaginada: o ponto de vista do cidadão

Este ponto de vista fala sobre a imagem da cidade que os habitantes guardam em sua memória. Ela não existe em um suporte ou meio, apenas no âmbito da imaginação. Como já foi dito, toda cidade é composta por seu espaço físico, cenário, e pelas relações sócio-culturais que nele se estabelecem. Esta imagem resulta da intersecção destes dois aspectos, ou seja, depende da maneira que o indivíduo vivencia tal espaço.

No estudo da imagem da cidade, o trabalho de Kevin Lynch é o que melhor explora este conceito, que ele chama de imagem ambiental. No livro “A imagem da cidade” este autor realiza uma pesquisa empírica sobre como as pessoas de três cidades norte-americanas – Boston, Jersey City e Los Angeles – percebem e organizam as informações disponíveis no ambiente quando transitam por ele.

O objetivo do livro é analisar a qualidade visual destas três cidades através do estudo das imagens mentais que delas tem seus respectivos moradores, preocupando-se em identificar os elementos de maior legibilidade – aqueles capazes de imporem-se à percepção e manterem-se na memória do indivíduo – para posteriormente aplicá-los ao desenho urbano com a intenção de obter espaços que sejam de fácil orientação e clareza para seus habitantes.

Em outras palavras, elementos de grande legibilidade seriam capazes de gerar imagens mentais claras. Uma cidade legível é aquela que pode facilmente ser abstraída em um mapa ou modelo mental por seus usuários. Entretanto, o que nos interessa no trabalho de Lynch é a atenção, importância que ele dá para este tipo de imagem, definida em seu livro como:

As imagens ambientais são o resultado de um processo bilateral entre o observador e seu ambiente. Este último sugere

especificidades e relações, e o observador – com grande capacidade de adaptação e à luz de seus próprios objetivos – seleciona, organiza e confere significação àquilo que vê. (...) Desse modo, a imagem de uma determinada realidade pode variar significativamente entre observadores diferentes. (Lynch, 1999, p.7)³.

É neste momento que o capítulo se aproxima ainda mais do livro de Calvino: cada vez que Marco fala de uma cidade a Kublai, exercita sua imaginação em busca do repertório que melhor a descreva. Neste exercício de oferecer seu olhar e atenção à cidade, guardar dela aquilo que melhor caracteriza e transmitir tais referências ao imperador há um complexo esquema de escolhas, julgamentos e interesses que talvez crie na mente do segundo uma imagem completamente diferente da que se apresenta ao viajante quando está visualizando tal ambiente.

A possibilidade de vivenciar de diferentes maneiras a mesma cidade é também explorada pelo autor na descrição de “Despina”, como se vê no fragmento abaixo:

Há duas maneiras de se alcançar Despina: de navio ou de camelo. A cidade se apresenta de forma diferente para quem chega por terra ou por mar. O cameleiro que vê despontar no horizonte dos planaltos os pináculos dos arranha-céus, as antenas de radar, os sobressaltos das birutas brancas e vermelhas, a fumaça das chaminés, imagina um navio; sabe que é uma cidade, mas a imagina como uma embarcação que pode afastá-lo do deserto. (...)

Na neblina costeira, o marinheiro distingue a forma da corcunda de um camelo, de uma cela bordada de franjas refulgentes entre duas corcundas malhadas que avançam balançando; sabe que é uma cidade, mas a imagina como um camelo (...); e vê-se ao comando de uma longa caravana que o afasta do deserto do mar rumo a um Oasis de água doce.

³ Apesar de reconhecer que “cada indivíduo cria e assume sua própria imagem”, Lynch afirma que “parece existir um consenso substancial entre membros de um mesmo grupo”. Para ele, são estas imagens consensuais que interessam aos planejadores urbanos e afirma que seu estudo “tenderá a passar por cima das diferenças individuais por mais interessantes que elas possam parecer ao psicólogo”. Trabalha com as “imagens públicas”, que são as imagens mentais comuns a vastos contingentes de habitantes do mesmo espaço urbano.

Cada cidade recebe a forma do deserto a que se opõe.
(Calvino, 1990, p. 21 e 22).

Neste sentido, o próprio livro de Calvino propõe questões que se enquadram neste ponto de vista do usuário. Para ele, a imagem da cidade não é o cenário percorrido por Marco, mas a memória visual que ele carregou quando saiu de lá e a que Kublai construiu em seu imaginário a partir da narrativa que lhe foi contada, ambas demasiadamente subjetivas e visíveis somente ao seu portador.

Outro aspecto suscitado por este autor e que também se apresenta pertinente ao estudo é a questão do deslocamento e do olhar do estrangeiro: Marco é um viajante que está sempre de passagem, observando para posteriormente atualizar o imperador, informá-lo sobre o estado de seu território. Esta forma de olhar associada ao deslocamento será explorada no próximo capítulo.

Capítulo 2: Uma cidade, vários caminhos.

O vento, vindo de longe para a cidade, oferece a elas dons insólitos, dos quais se dão conta somente poucas almas sensíveis.

Esse Marcovaldo tinha um olho pouco adequado para a vida da cidade: avisos, semáforos, vitrines, letreiros luminosos, cartazes, por mais estudados que fossem para atrair a atenção, jamais detinham seu olhar, que parecia perder-se nas areias do deserto. Já uma folha amarelando num ramo, uma pena que se deixasse prender numa telha, não lhe escapavam nunca.

Ítalo Calvino

Neste segundo título, Calvino fala da forma como Marcovaldo, personagem principal da trama, se relaciona com o ambiente urbano, de como ele constrói seu olhar sobre a cidade. Mais do que ser um exemplo de como o olhar é seletivo, eleva ao máximo esta condição: este personagem não vê a cidade, ele não tem o olhar preparado para ela. A questão da imagem da cidade é direcionada então para o âmbito da percepção, levantando duas questões já anunciadas no primeiro capítulo: o andar e o olhar.

Em última instância, este capítulo trata da interação do indivíduo com o ambiente urbano, das maneiras de se estabelecer contato (visual) com a cidade usando duas ferramentas essenciais: a visão e o deslocamento. Entretanto, antes de aprofundar o estudo nestas duas premissas de percepção da cidade, faz-se necessário analisar questões que configuram sua espacialidade: uma cidade não nasce metrópole, ela supera suas expectativas de crescimento, que se acelera e desordena, conferindo características peculiares a seu território.

Na segunda parte do capítulo são as diferentes formas de olhar que serão exploradas. Existe aqui uma diferenciação entre as maneiras de ver: uma coisa é o ato mecânico, qualquer um que tenha seu aparelho visual em condições de funcionamento é capaz de ver. Outra é dedicar sua atenção, olhar e apreender, o que requer atenção centrada naquilo que se vê. A última parte do capítulo trata

do deslocamento como forma para perceber o ambiente, identificando duas posturas que possibilitam diferentes interpretações do espaço.

2.1 – Cidade – Metrópole: a transforma o do espaço

O surgimento do ambiente urbano torna-se possível quando o homem deixa de ser nômade e aprende a cultivar seus próprios alimentos. Leonardo Benévolo situa o aparecimento das primeiras aldeias a cerca de 10 mil anos e sua transforma o em cidades em aproximadamente 5 mil anos quando,

Os produtores de alimentos são persuadidos ou obrigados a produzir um excedente a fim de manter uma popula o de especialistas: artesãos, guerreiros e sacerdotes, que residem num estabelecimento mais complexo, a cidade, e da  controlam o campo. Esta organiza o social requer o invento da escrita; da  começa, de fato, a civiliza o e a história escrita, em contraposi o   pr -história. Doravante, todos os acontecimentos históricos sucessivos dependem da quantidade e da distribui o deste excedente. (Benévolo, 1983, p.10)

Tais excedentes são administrados pelos governantes, responsáveis pela distribui o para a popula o. Esta forma de sociedade deixa marcas no terreno e, como se pode ver nas figuras 23 e 24 da cidade Sum ria de Nipur, não   mais apenas um abrigo na natureza, o terreno agora sofre transforma es de acordo com um projeto humano: são necessários espaços para o cultivo, depósitos para armazenamento, abrigo para homens e animais, templos e muros de defesa.

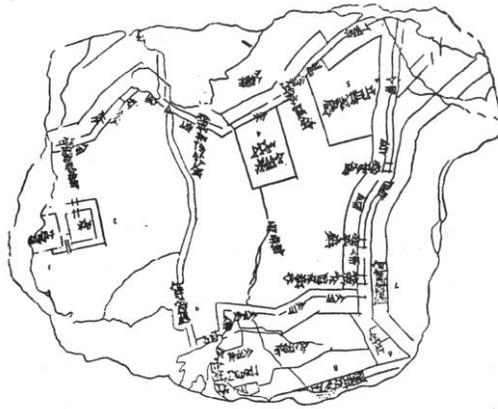


Figura 23: Plano da cidade suméria de Nipur, cerca de 1.500 a.C. Fonte: Benévolo, 2009.

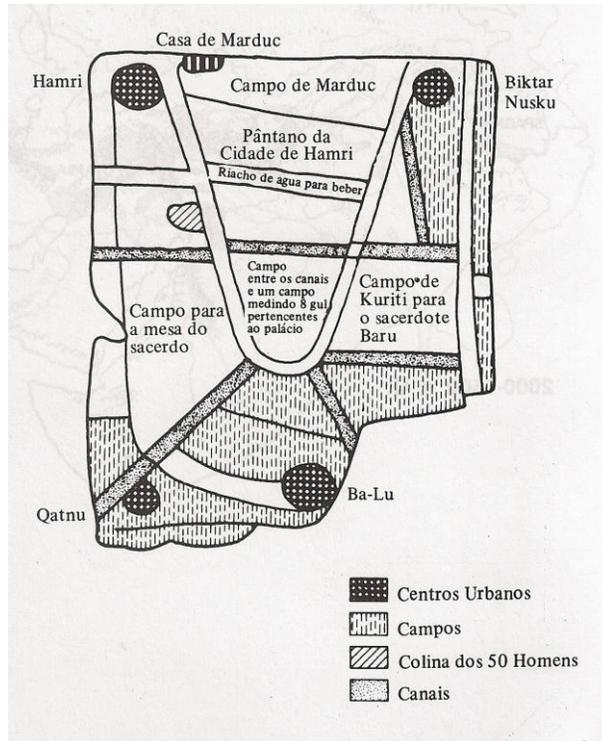


Figura 24: Planimetria de parte do território de Nipur. Fonte: Benévolo, 2009.

Na primeira delas (figura 23), vê-se o plano da cidade de Nipur, retirado de uma tabuinha⁴ suméria. Na segunda, uma planimetria de parte do mesmo território, estão mais evidentes as já mencionadas transformações do espaço, que aparece dividido em centros urbanos, campos e canais.

Estes primeiros ambientes possuem dimensão bastante reduzida, a exemplo da polis grega, representada por Atenas na figura 25, cuja organização o autor explica:

A origem é uma colina, onde se refugiam os habitantes do campo para defender-se dos inimigos; mais tarde o povoado se estende pela planície vizinha, e geralmente é fortificado por um cinturão de muros. Distingue-se então a cidade alta (a Acrópole, onde ficam os templos dos deuses e onde os habitantes da cidade ainda podem refugiar-se para uma última defesa), e a cidade baixa (a Astu, onde se desenvolvem o comércio e as relações civis). (Benévolo, 1983, p. 76)

⁴ É atribuído aos sumérios a invenção do sistema cuneiforme de escrita. As tabuinhas eram o material utilizado como suporte para este sistema. Feita de argila, recebia os símbolos que eram cunhados com uma espécie de estilete.

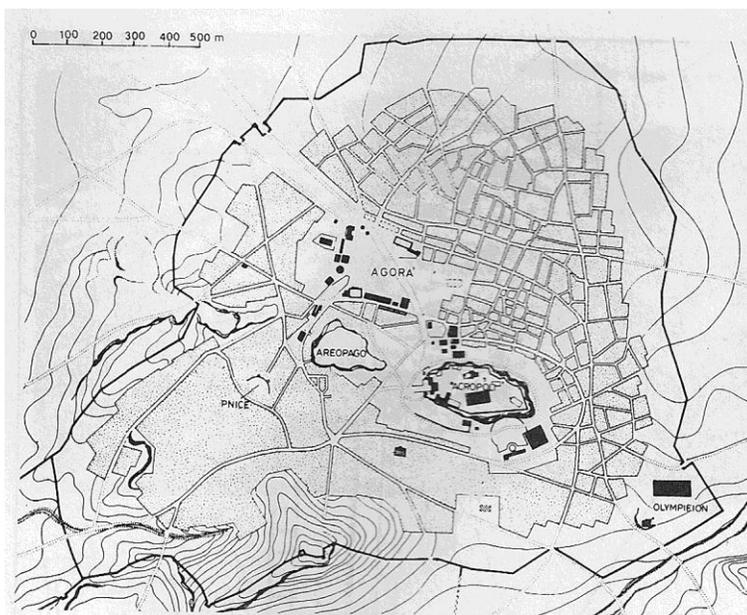


Figura 25: Planta aproximada de Atenas, por volta de 430 a.C. Fonte: Benévolo, 2009.

Este autor ainda afirma que cada uma destas cidades possui um território suficiente para retirar dele seus meios de vida e que, por questões políticas, a população é sempre reduzida: quando a cidade crescia além do limite, era organizada uma expedição para a formação de outra colônia. Uma grande cidade, na época, possuía cerca de 10 mil habitantes.

É fácil entender a opção pelo tamanho reduzido. A organização, o transporte, e a possibilidade de ter ao alcance dos passos tudo o que se necessita. Os cidadãos precisavam chegar com facilidade ao mercado, à Ágora, ao conselho e à Acrópole, por exemplo. Tais medidas eram necessárias para organizar o desenvolvimento da vida civil:

A população deve ser suficientemente numerosa para formar um exército na guerra, mas não tanto que impeça o funcionamento da assembléia, isto é, que permita aos cidadãos conhecerem-se entre si e escolherem seus magistrados. (...). Se crescer demais, não é uma comunidade ordenada, mas uma massa

inerte, que não pode governar-se por si mesma. (Benévolo, 1983, p.77)

Não se pode precisar uma data, nem um ponto ou momento na história no qual as cidades cresceram e atingiram os tamanhos e características atuais. Desde muito cedo existiram cidades grandes, comparáveis em tamanho às metrópoles da atualidade, como o caso de Nínive e Babilônia que são consideradas as primeiras supercidades⁵, nos anos de 2000 a.C. Sabe-se que, por exemplo, a revolução Industrial e a consequente produção em grande escala dos bens de consumo que ela inaugura causaram uma mudança nos paradigmas urbanos, uma vez que concentrou a mão-de-obra em grandes centros fabris, provocando crescimento desordenado e acelerado destas cidades.

Ricardo Azevedo associa o início deste crescimento e desordem ao surgimento das Capitais, por exemplo Paris representada na Figura 26, necessárias para a organização de estados nacionais – tais como para a organização e manutenção dos impérios que elegeram Nínive e Babilônia para tal função - e coloca a consolidação destas cidades como elemento articulador da peculiaridade do século XVII. A Capital, para ele,

Será, em geral, uma cidade antiga – pois interessa que o testemunho da ancestralidade nela esteja inscrito -, transtornada pelos efeitos de um incremento demográfico acelerado, que, de início, provoca mais adensamento que expansão. Mais tarde, transbordando do perímetro amuralhado, perfaz uma dimensão que nem o olhar mais bem situado abarca inteiramente e tampouco o grito ou o carrilhão pode ser ouvido por todos os cidadãos. (Azevedo, 2006, p.2) (Figura 26).

⁵ BENÉVOLO, Leonardo. História das cidades. São Paulo: Perspectiva, 1983, p. 32.



Figura 26: Paris em 1609. Fonte: Benévolo, 2009.

Estabelece-se assim, uma diferenciação entre capital e província. As primeiras crescem, tornam-se complexas “e, assim, impõem que se implementem estímulos legais e fiscalizatórios (...) pelos quais se controlem as iniciativas particulares e se promovam intervenções intencionadas” (Azevedo, 2006, p.2). Tais ambientes são reordenados espacialmente por intervenções urbanísticas para que possam representar o poder que sediam:

Erigem-se, então, cenografias (e coreografias) para estas representações, que, convido à retórica barroca, visam ao esplendor que persuade. Deste modo, nas vetusas e caprichosas tramas urbanas medievais entremetem-se outros traçados, então de armação geométrica, pelos quais, dispondo e ordenando, orientam-se percursos, ressaltam-se axialidades e se constroem perspectivas para monumentos ou sítios que – pela relevância cívica, histórica ou religiosa a eles consignada – cabe espetacularizar. (Azevedo, 2006, p. 4)

Esta retórica barroca a que o autor faz referência trata-se, do urbanismo barroco, modelo marcado pela construção de espaços urbanos dinâmicos que direcionam o olhar para o monumento arquitetônico que se quer exaltar. É a relação dos monumentos com seu entorno que é colocada em pauta, ou o entorno colaborando para existência e visualidade deste monumento, como se vê nas figuras 27 e 28, uma planta da Place de L'Etoile e sua vista aérea, respectivamente. Nelas, observa-se a convergência das ruas para o monumento (Arco do Triunfo) que, desta maneira, pode ser visto de muito longe, por variados ângulos e perspectivas distintas.

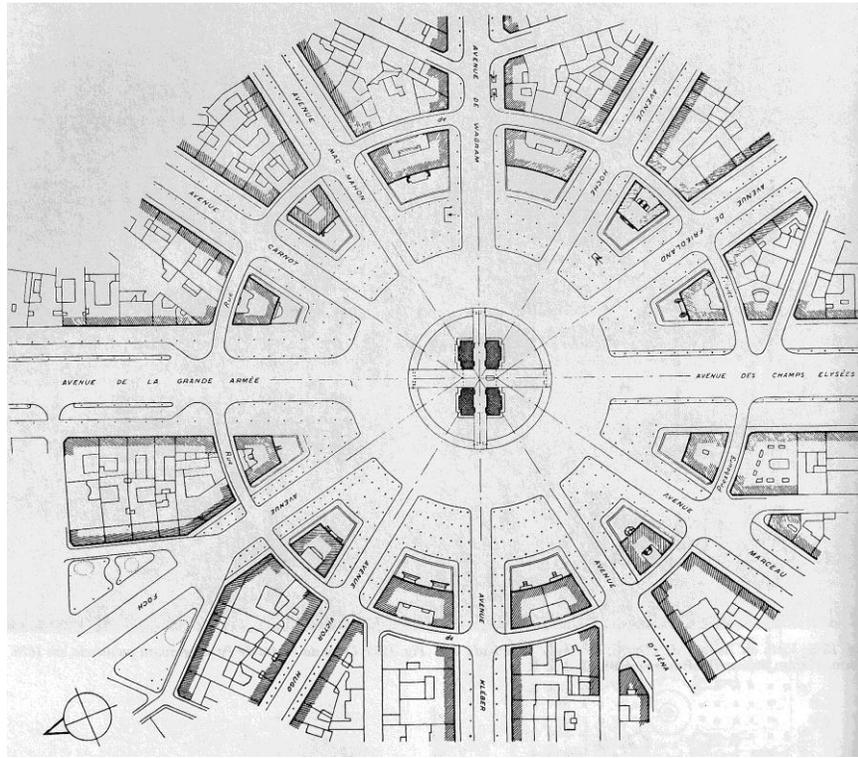


Figura 27: Planta da Place de L'Etoile, em Paris. Fonte: Benévolo, 2009.

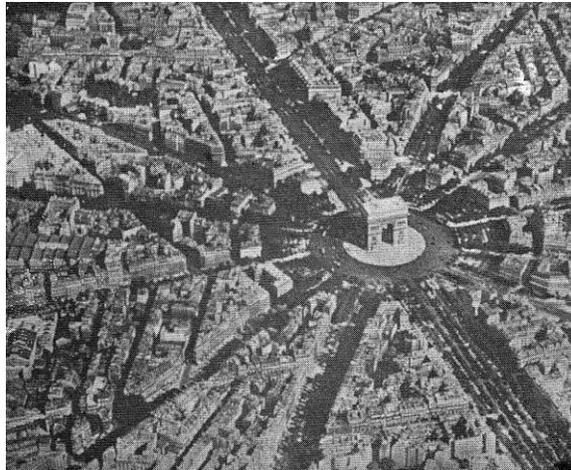


Figura 28: Vista Aérea da Etoile. Fonte: Benévolo, 2009.

Como se vê, o urbanismo barroco usa da geometria, dos percursos e da possibilidade de criação de perspectivas para configurar lugares, designando atributos e hierarquizando o todo. Para este autor no urbanismo barroco,

Cada conjunto urbano – pense-se por exemplo na Piazza di San Pietro em Roma, ou nas Place Dauphine e Place Royale em Paris, ou ainda nos palácios de Versailles e do Escorial – compõe uma totalidade acabada, na qual as relações estão meditadamente controladas, subordinando-se à unidade. A cidade é assim concebida como conjugação precisa de lugares singulares. (Azevedo, 2006, p.9)

Fato é que, nas metrópoles, cidades pós-industriais, isto não faz mais sentido, perde-se a referência do que é monumental, a cidade não tem mais a capacidade de dizer como quer ser lida. A metrópole tem outros referenciais, adquire dimensões e número de habitantes ainda maiores, que levam a novas ações urbanísticas que, desta vez, além de finalidades embelezadoras somam-se questões de saneamento, higiene e circulação.

Sobre a perda do caráter monumental na metrópole contemporânea pode-se dizer que as esculturas e os marcos, por exemplo, perdem toda sua grandeza porque a paisagem de hoje exclui a perspectiva, o olhar em profundidade, distante. Agora, trava-se um embate com o que se quer ver, não há mais espaço para se observar com reverência. “No auge da visibilidade a cidade tornou-se invisível” (Peixoto, 2004, p. 153).

Ao falar sobre esta perda de significação dos marcos, Peixoto contrapõe os trabalhos de Walker Evans e Lee Fridlander, dois fotógrafos que, em épocas diferentes percorreram o mesmo itinerário. As primeiras, exemplificadas pela figura 29 a seguir, foram feitas no ano de 1930, são um vasto levantamento dos monumentos existentes nos estados unidos naquela época e mostram cenas urbanas nas quais o olhar se converge para o monumento, ele é visto de longe. As imagens do segundo autor, como exemplo a figura 30, foram feitas 40 anos

depois, retratam alguns dos mesmos marcos e mostram que, envoltos por prédios muito mais altos, perderam todo seu caráter monumental.



Figura 29: Walker Evans. Main Street of Pennsylvania Town, 1935. Fonte: Peixoto 2004.

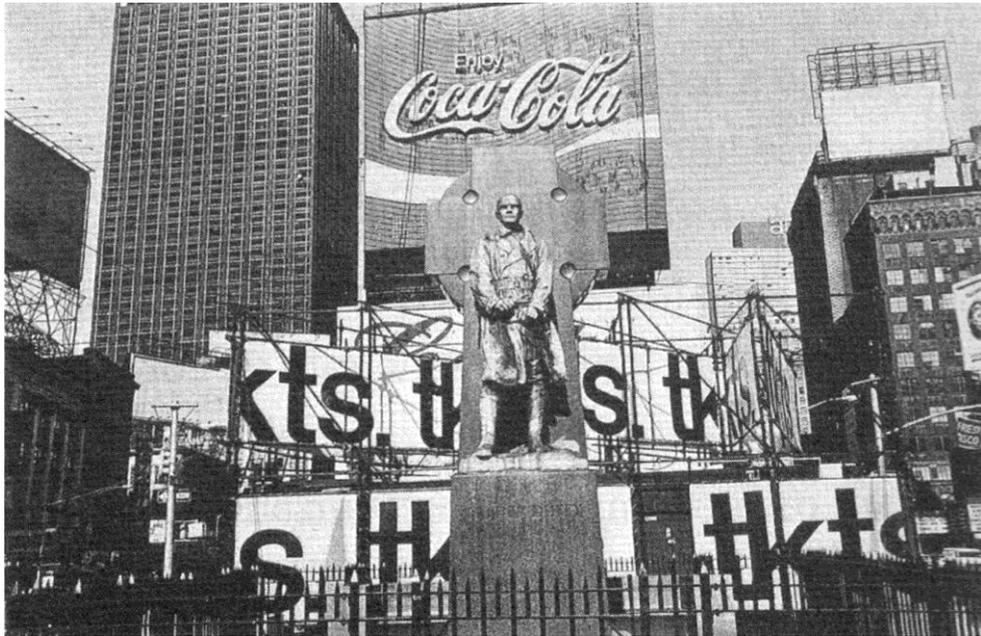


Figura 30: Lee Fridlander. Father Duffy Square, Nova York, 1974.

Esta perda a qual o autor se refere fica evidente quando se observa o monumento em relação a seu entorno. A primeira estátua é solene, sublime, tem o poder de fazer o observador olhar para cima. Ao seu redor existe um espaço de deslocamento, é vista desde muito longe e todas as suas faces estão em evidência. No segundo momento, a escultura não é mais capaz de hierarquizar o espaço, que aparece saturado. As propagandas, letreiros e os próprios edifícios são agora os responsáveis por elevar o olhar. Muda o sentido do monumento: a antiga escultura perde sua grandeza, sua transcendência.

Ao observar este sub-capítulo exclusivamente por suas imagens, pode-se inferir que, até mesmo as representações do ambiente urbano tornam-se abstrações mais confusas na medida em que se aproximam da atualidade. Como, então, enxergar a cidade que não diz mais como quer ser vista? Não se pode abarcá-la inteiramente com o olhar, e há tempos não se consegue ordenar o crescimento das grandes metrópoles. O deslocamento estabelece-se então como

condição para perceber este espaço, levando a discussão para o próximo ponto do capítulo.

2.2 – Uma cidade, vários olhares

Marcovaldo vive na cidade, mas não se interessa pelo que é urbano. Seu olhar “não treinado” para os elementos citadinos está sempre voltado para aquilo que remete à natureza, ao campo. Como se a rotina colocasse um filtro opacizante sobre a cidade, ou de tanto vê-la, ela se apagasse. Seus elementos deixaram de chamar a atenção e ele passou a ver só o incomum. É um ver despretenso, distraído, quase passivo: são as coisas que chamam sua atenção, elas se imprimem em seu olhar.

Marco Pólo, por sua vez, é um viajante por profissão: percorre todo o império chinês e observa tudo com cuidado. Tem no olhar a missão de descrever para o imperador tudo aquilo que vê e, sendo assim, procura, busca os elementos na tentativa de capturar a essência do ambiente. Seu olhar é ativo, atento às novidades que se descortinam em seu caminho.

Estas duas formas de olhar são diferenciadas desde a época dos gregos e romanos helenizados (Bosi, 2003, p. 66), que as pensaram como duas dimensões do olhar, denominadas “olhar receptivo” e “olhar ativo”. O olho seria “uma fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito e, no olhar receptivo, receberia estímulos luminosos, emanados pelo mundo, que, neste caso se doaria ao olho humano. Basta tê-los abertos pra receberem, passivamente, prazerosa ou desprazerosamente, as imagens do mundo. Não se trata de um ver consciente, ele parte das coisas para o sujeito.

Diferentemente do primeiro, o olhar ativo seria aquele que se move à procura das coisas, que poderão ser distinguidas, reconhecidas, isoladas do todo, interpretadas ou até mesmo pensadas. Não é só o olho que vê, ele está estreitamente ligado com o pensar, com o entendimento. É um transcender do olho físico.

Sergio Cardoso diferencia estas formas e as traduz em verbos distintos, o “ver” e o “olhar”: Certamente estes verbos não possuem o mesmo significado na fala corrente e, de imediato, a distinção entre eles parece ser apenas uma questão de progressão, maior ou menor intervenção e responsabilidade do sujeito no ato da visão. O autor rompe esta progressão ao reservar o ver para a visão involuntária e o olhar para o ver intencional: “o olhar pensa, é a visão feita interrogação”(Cardoso, 2003, p. 349).

Nas palavras do autor,

A visão – a simples visão -, ainda que modestamente ciente de seus limites e alcance circunscrito, supõe um mundo pleno, inteiro e maciço, e crê no seu acabamento e totalidade. Toma-o como conjunto dos corpos ou coisas extensas que preenchem o espaço, e apóia nas qualidades deste a certeza da sua continuidade (...). Opera por soma, acumulação e envolvimento; busca o espraiamento, a abrangência, a horizontalidade; e projeta assim, um mundo contínuo e coerente (...). (Cardoso, 2003, p. 349)

Já o olhar é direcionado e atento, leva a individualidade do sujeito, o ato de enxergar é carregado de sua subjetividade, ou como disse o autor,

Já o universo do olhar tem outra consistência. O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento (...). O olhar não acumula e não abarca, mas procura; não deriva de uma superfície plana, mas escava, fixa e fura, mirando as frestas deste mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspeção e interrogação. Ao invés, pois, da dispersão

horizontal da visão, o direcionamento e a concentração focal do olho na investigação. (Cardoso, 2003, p. 349)

Percebe-se então, que o que muda entre o ver e o olhar é a atitude do sujeito perante o que observa: se o trânsito pela cidade é baseado em um objetivo – onde se quer chegar, por exemplo – a percepção do caminho fica condicionada. Ou seja, se o deslocamento está atrelado aos locais de chegada e partida, casa e trabalho, compromissos que o esperam, a rotina acaba por condicionar o olhar do habitante. Já se o caminhar é a própria atitude do sujeito perante o espaço, como no caso de Marco Pólo e de tantos outros viajantes, entra em cena o olhar que, desprovido do hábito, investiga.

Tal constatação parte de premissa já fundamentada pelas pesquisas de percepção ambiental para a qual, na cidade, principalmente nas grandes metrópoles - como é o caso de São Paulo, que será tema dos ensaios fotográficos do próximo capítulo – a apreensão do espaço acontece através dos deslocamentos.

Ao associar o olhar ao deslocamento como condição para perceber o espaço, faz-se necessário entender as diferentes possibilidades de trânsito e as relações com o espaço que elas proporcionam.

2.3 – A cidade e seus caminhos

É por seus caminhos que se conhece uma cidade quando ela adquire dimensão de metrópole. A partir de então, são raros os momentos em que é vista em sua totalidade, o olhar só consegue abarcar a escala urbana por completo em mapas ou fotografias aéreas, abstrações dificilmente relacionadas ao ambiente quando se transita por ele. A própria arquitetura pressupõe a criação de caminhos: todo lugar situa-se em uma rua, estrada, ou qualquer outro meio que possibilite o

acesso a ele. A cidade configura-se então como território do passante que, a apreende ao transitar por ela.

Existem maneiras distintas de se relacionar com a cidade. Marcovaldo e Marco Pólo personificam duas diferentes formas de perceber este espaço. O primeiro representa o cidadão comum, habitante que tem sua relação visual com a cidade condicionada pela rotina; seu olhar é mediado pelo habito e seu deslocamento acontece de acordo com seus objetivos ou compromissos diários. Para o segundo, o trânsito tem outra função: ver, conhecer, perscrutar, observar. Seu trânsito não está associado a nenhum ponto de chegada ou de partida, tampouco à pressa de quem vai para algum compromisso.

Esta distinção indica duas maneiras de se pensar o deslocamento pela cidade. Na primeira ele é tratado como meio para se chegar a algum lugar, relacionado à rotina, trânsito entre casa e trabalho, por exemplo. Na segunda, é entendido em seu próprio ato e ganha ares de prática estética: o transitar como *flânerie*.

Para o cidadão comum, o ato de perceber a cidade pode ser compreendido como um mapa em branco onde ele determina suas bases – casa, trabalho, lazer, igreja, supermercado – e ao deslocar-se por elas, vai construindo sua própria imagem daquele local, subtraindo da original as ruas por onde nunca anda, as casas que nunca presta atenção, as cores e texturas que nunca deixou-se enxergar. As permanências, ou seja, os elementos que ele memorizou, são as responsáveis por estruturar todo o contexto, além de comporem as imagens que, para ele, representam aquele lugar.

É possível inferir, então, que a noção do todo é construída pelo deslocamento e que, sendo assim, cada cidadão enxerga a cidade a partir da perspectiva da experiência cotidiana: se está a pé, procura fazer o caminho mais

rápido, menos fatigante, com poucas subidas, etc; Se está de carro, escolhe o caminho com menor fluxo de automóveis e vê o ambiente recortado pela janela, de um ponto de vista mais baixo que a altura do olhar, já que está sentado; se está de ônibus, além do recorte e do ponto de vista acima da altura do olhar, vê o caminho determinado pelo itinerário da linha.

A forma como se transita também tem papel importante nesta apreensão. Os automóveis utilizados como meios de transporte fazem uma espécie de mediação entre o habitante e sua percepção do espaço, uma vez que alteram o tempo da viagem e o tipo de relação que se estabelece com o ambiente: a cidade é transformada em paisagem e o habitante em espectador, assiste a tudo o que passa pelo enquadramento da janela. Para Ortiz,

A velocidade acarreta uma fluidez e uma redução do conteúdo dos objetos; eles tornam-se panoramas, imagens. Nada liga os intervalos existentes de uma rota, a não ser a visão panorâmica que se descortina lá fora, longe dos sentidos. (Ortiz, 1991, p.222)

Esta forma de deslocamento contribui para a construção da imagem da cidade de cada habitante, mas também coloca sobre ela o filtro “opacizante” do hábito, daquilo que é rotina. É como se um indivíduo, ao chegar a uma estação de metrô apressado para não perder o trem, passasse por suas catracas, bilheterias, escadarias e plataformas sem realmente compreender ou visualizar esta estação como um todo. Sendo assim, este indivíduo fatalmente corre o risco de olhar para uma fotografia desta mesma estação, ou voltar a ela em outras oportunidades e se dar conta de sua complexidade de desníveis e plataformas que se sobrepõem, enfim, de que ela possui outras dimensões.

2.3.1 – O andar como prática estética

O segundo tipo de deslocamento, o do flâneur, pressupõe o ato de caminhar, envolve a consciência do corpo em relação ao espaço. Este personagem, apresentado pelos textos de Baudelaire, deu origem ao termo flânerie, que está associado ao caminhar a esmo, ao acaso, à errância e à deriva.

O flâneur seria aquele que caminha sem propósito aparente, que possui um envolvimento material com a cidade, que a vê por dentro e conhece suas entranhas. Bassani fala da intimidade que ele tem com os elementos da cidade:

Existe uma total intimidade do flâneur com os elementos da cidade, eles são seu mundo, e este mundo é determinado pelos atributos que este personagem lhe confere, jamais pelo que é atribuído pelo senso comum. Para ele, a cidade é um espaço múltiplo que assume as dimensões e os significados que seus sentidos e seu estado de espírito indicam. (Bassani, 2003, p.45)

Na Literatura de Baudelaire, ele transita pela Paris do segundo império, vivencia o rito de passagem das transformações comandadas por Haussmann e em seu contato com o espaço físico, transforma-o em “paisagem e cenário, em território de expedição e abrigo domiciliar” (Bassani, 2003, p. 43). Ele não simplesmente passeia pela cidade, mas “transforma o mais insignificante dos fatos urbanos em um grande acontecimento, numa profunda experiência interior”.

O flâneur vivencia a cidade, está lá para explorá-la. Walter Benjamin, em sua leitura sobre o trabalho de Baudelaire, acrescenta ao personagem o elemento estrangeiro. Para ele, a cidade do flâneur nunca era sua terra natal, ainda que houvesse nascido nela. “A cidade é algo para ser descoberto, explorado, nunca aceito como natural, que está lá e daquele jeito desde sempre” (Bassani, 2003, p. 45).

Observa-se que certa carga estética começa a ser atribuída ao caminhar, que é entendido aqui como uma prática que leva seu realizador a experimentar encontros únicos e extremamente subjetivos com o ambiente urbano. Careri contribui com sua interpretação sobre este tipo de caminhar e afirma que antes que o homem fosse capaz de modificar a paisagem com suas construções, ele a transformava de maneira simbólica, através do caminhar (Careri, 2002, p. 49). A idéia exposta por este autor é a de que em todas as épocas o andar tem produzido paisagens e arquiteturas, e que esta prática, apesar de quase esquecida pelos arquitetos, é usada pelos poetas e artistas para fazer surgir algo de belo, para enxergar além do cenário físico que se apresenta.

É fato que este andar dinamiza a visão na medida em que altera o ponto de vista dos objetos, construções, linhas, cantos, esquinas e edifícios espalhados pelo espaço. Dinamiza também a própria percepção da cidade, já que a cada esquina novas possibilidades apresentam-se ao olhar. Estar atento a estas surpresas que se descortinam no caminho é parte integrante da prática deste andar. É como andar pela calçada observando uma vitrine: o manequim permanece imóvel, mas é variável a forma que é enxergado, do perfil à visão frontal, todas são possíveis ao caminhante.

A composição de cheios e vazios, cores, texturas e formas existentes no tecido urbano permite que as edificações sejam vistas de forma dinâmica ao caminhar, suscitando atitudes, reflexões e apontando para um andar como forma de intervenção urbana. Com esta compreensão, Careri identifica alguns momentos na história da arte cujo ponto de inflexão foi uma experiência relacionada com o andar (Careri, 2002, p. 49). Dentre estas experiências, destacam-se para este estudo as incursões dadaístas, as deambulações surrealistas e a deriva situacionista.

A tradição da flânerie é elevada conscientemente à condição estética pelos dadaístas, que propõem uma série de incursões aos lugares mais banais da cidade. A visita inaugural, que aconteceu no dia 14 de abril de 1921, foi ao jardim da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre e representa a primeira operação simbólica que atribui valor estético a um espaço em vez de a um objeto. Trata-se de uma evolução do ready-made, criado pelos próprios dadaístas, que saltam da introdução de um objeto banal ao espaço da arte à introdução da arte, através das pessoas e dos artistas, a um lugar banal da cidade.

Não havia nenhum tipo de intervenção física no local. A operação consistia em levar os participantes ao local pré-definido e realizar uma série de ações, tais como a leitura de trechos escolhidos ao acaso de um dicionário, a entrega de panfletos (figura 31) aos transeuntes e a tentativa de arrebanhar mais participantes nas ruas.

Esta é a primeira vez que a exploração e a percepção acústica, visual e tátil dos espaços urbanos em processo de transformação são consideradas pelos próprios artistas feitos estéticos. Antes das ações dadaístas, “a atividade artística podia penetrar no espaço público através de operações de ornamentação como, por exemplo, a instalação de objetos escultóricos em praças e parques” (Careri, 2002, p. 76).

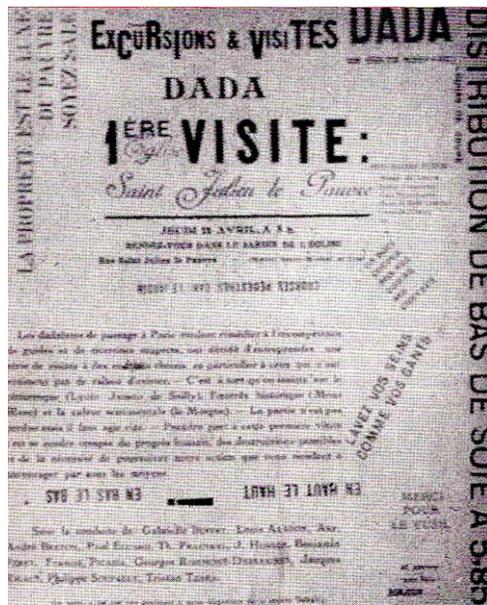


Figura 31: Panfleto entregue aos transeuntes durante incursão à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Fonte: Careri 2003.

A experiência subjetiva do corpo no espaço estabelece-se então, no movimento dadaísta, como um modo concreto de alcançar a dessacralização da arte, unindo o sublime ao cotidiano. Aqui, a obra não se configura na ação, mas no fato de ter sido concebida e as únicas operações materiais que restam quando o passeio termina são sua documentação: “fotografias, artigos e relatos sem nenhum tipo de elaboração posterior. (Careri, 2002, p. 78)” (ver figuras 32 e 33).

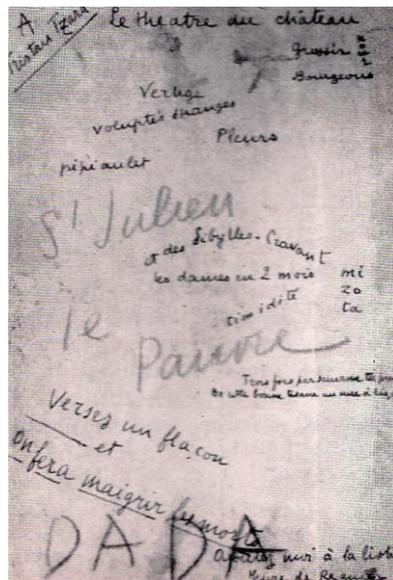


Figura 32: Rascunho feito por Tzara durante a visita à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Fonte: Careri 2003.



Figura 33: Fotografia do grupo durante a visita à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Fonte: Careri, 2003.

As deambulações têm início em 1924 e marcam o início do surrealismo. Nestes passeios os participantes vagavam por dias seguidos buscando os limites

entre a vida consciente e a sonhada. Entendiam a cidade como um território a ser explorado e perdendo-se na paisagem, tentavam investigar a relação das pessoas com os lugares. A primeira delas foi organizada como uma caminhada sem rumo por um vasto território natural no centro da França e nela, os participantes caminhavam e conversavam por vários dias, tentando “alcançar, mediante o andar, um estado de hipnose, uma desorientadora perda de controle” (Careri, 2002, p. 84). A deambulação, termo que tem a mesma essência de desorientação, era um meio para entrar em contato com a parte inconsciente do território.

Nas deambulações seguintes os surrealistas substituíram o campo aberto pelas zonas periféricas de Paris. Foi a partir de então que, munidos de certa carga de psicanálise, começaram a investigar a relação do homem com a realidade urbana e apresentaram os mapas referenciais, numa tentativa de dar forma a percepção que cada um deles tinha do espaço citadino. Tais mapas sintetizavam o espaço real, a consciência do espaço vivido e a subjetividade do caminhante. Usando uma escala de cores que ia do branco ao preto passando por tons de cinza, pintavam em um mapa as sensações que tinham pelos lugares que passavam. Tais sensações eram representadas por estas cores: quanto mais agradável, mais próxima do branco; aproximava-se do preto à medida que se tornava desagradável.

Careri destaca que “A intenção era realizar mapas baseados nas variações da percepção obtida ao caminhar pelo ambiente urbano e compreender as emoções que a cidade provoca nos transeuntes” (Careri, 2002, p. 86). Dessa maneira, uma mesma cidade possuiria tantos mapas quantos fossem seus usuários.

Na década de 1950 os situacionistas reformulam o caminhar com o início das derivas, que propunham uma superação da deambulação surrealista,

transformando a leitura subjetiva do ambiente em “um método objetivo de exploração da cidade” (Careri, 2002, p. 92).

A deriva teve origem a partir de uma teoria baseada na prática de andanças urbanas, criada alguns anos antes da formação do movimento situacionista. Estes textos “adotavam a forma de guias turísticos e manuais do uso da cidade” (Careri, 2002, p. 98), como o *Description Raisonnée de Paris - Itineraire pour une nouvelle agence de voyages* (figura 34), de Jacques Fillon, escrito em 1955 como um guia de itinerários exóticos para serem percorridos à pé, a partir do quartel general Letrista.

DESCRIPTION RAISONNÉE DE PARIS (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)

Le centre de Paris est la région de la Contrescarpe, de forme ovale, dont on peut suivre le pourtour en trois heures de marche environ. Sa partie nord est constituée par la Montagne-Geneviève; le terrain descend en pente douce vers le sud. Les habitants sont très pauvres, et généralement d'origine nord-africaine. C'est là que se rencontrent les émissaires de diverses puissances mal connues.

A une heure de marche vers le sud, on parvient à la Butte-aux-Cailles, d'un climat doux et tempéré. Les habitants sont très pauvres, mais la disposition des rues tend à la somptuosité d'un labyrinthe.

A quarante-cinq minutes de marche en direction de l'ouest, on trouve fréquemment, de 19 heures 30 à 8 heures, un square dépeuplé, d'une topographie surprenante, communément nommé « square des Missions Etrangères ».

A trente minutes de marche vers le nord-est, plusieurs passages parallèles, qui ne mènent nulle part, délimitent une petite agglomération chinoise. Les habitants sont très pauvres. Ils préparent des mets compliqués, peu nutritifs et fortement épicés.

Au nord-ouest, à une journée de marche, s'étend le désert de Retz, d'un abord extrêmement difficile, peuplé de rares indigènes sauvages et tard venus. Dans cette contrée peu sûre, la légèreté n'est pas de mise. Au cœur du désert de Retz on découvre les célèbres « fabriques », le chef-d'œuvre architectural du dix-huitième siècle, arbitrairement édifiées parmi la luxuriante végétation ambiante, à seules fins de jeux spontanément psychogéographiques.

A cinquante minutes de marche au nord de la Contrescarpe, après avoir traversé une île pratiquement déserte, appelée depuis très longtemps « île Louis », on rencontre un bar isolé, lieu de réunion constant des Polonais. Ils sont très pauvres. De sorte qu'on y trouve une vodka excellente pour un prix modique.

En poursuivant la route vers le nord, à deux heures de marche, on arrive au lieu dit « Aubervilliers », plaine coupée de canaux inutilisables. Le climat y est froid, les chutes de neige fréquentes. Le jeu de la grenouille s'y pratique. Les habitants, très pauvres, parlent naturellement l'espagnol. Ils attendent la révolution. Ils jouent de la guitare et ils chantent.

Tels sont les intérêts de la dérive bien menée.

Jacques FILLON

Figura 34: Proposta de itinerários para serem percorridos à pé em Paris. Fonte: Careri 2003.

O termo deriva foi cunhado pelos situacionistas para definir uma atividade lúdica e coletiva que não só chama a atenção para as zonas inconscientes da cidade (aquelas vistas somente através da criação de relações subjetivas com o espaço, como as proporcionadas pelas incursões dadaístas e deambulações surrealistas), mas também se propõe a investigar os efeitos psíquicos que o ambiente produz no indivíduo, através dos estudos da psicogeografia. Estava submetida a algumas regras, como estabelecer

antecipadamente os locais e direções de penetração na localidade analisada, a extensão do espaço, a quantidade de pessoas no grupo, dentre outras. Sobre a duração, Careri diz que

Sua duração média é de um dia, mas pode estender-se a semanas ou meses, em função das variações climáticas, da possibilidade de fazer pausas ou pegar um táxi com a finalidade de favorecer a desorientação pessoal. (Carrei, 2003, pg 102)

Para Jacques (2003, p.22), a deriva situacionista não pretendia ser vista como experiência propriamente artística, mas como “uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através do andar sem rumo” e com esta ação, “tentava-se mapear os diversos comportamentos afetivos” do passante através da psicogeografia, que ela define como sendo o “estudo dos efeitos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.” (Jacques, 2003, p 65).

A busca desses movimentos mostra que o olhar e o caminhar constituem atitudes essenciais para quem quer construir relações subjetivas com o espaço, não mediadas pelas atividades habituais e pela rotina. Não o ver por ver, nem o andar pela necessidade de chegar a algum lugar, mas o olhar consciente, que procura enxergar a essência da cidade e o andar como prática de flânerie.

A associação destes dois elementos é característica constante no trabalho de alguns fotógrafos que tem a cidade como tema, caso de Cristiano Mascaro e Cassio Vasconcellos, cujos trabalhos serão utilizados para entender o processo de construção de narrativas a partir de imagens fotográficas, como o sugerido por Calvino no título ao qual é dedicado o próximo capítulo.

Capítulo 3: Uma cidade, várias representações.

Terminada a ceia num mutismo que os rumores da mastigação e os estalidos de sorver o vinho não tornavam mais afável, continuamos ali sentados a olhar uns para os outros com a frustração de não podermos trocar entre nós as muitas experiências que cada um teria a comunicar. A esse ponto, sobre a mesa recém-tirada, aquele que parecia ser o castelão pousou um maço de cartas. Era um baralho de tarô com cartas de formato maior do que essas com que se jogam partidas ou com os quais as ciganas predizem o futuro, e podiam-se reconhecer aproximadamente as mesmas figuras, pintadas com esmaltes da mais preciosas miniaturas. (...). Um dos comensais tirou para si as cartas esparsas, deixando vazia uma larga parte da mesa; mas não as reuniu em maço nem as embaralhou; tomou uma carta e colocou-a diante de si. Todos notamos a semelhança entre sua fisionomia e a figura da carta, e pareceu-nos compreender que ele queria dizer “eu” e que se dispunha a contar sua história.

Ítalo Calvino

O capítulo anterior trata de como estabelecer uma relação subjetiva do espaço, de como escapar do filtro opacizante do hábito e enxergar a essência da cidade, entrando em contato com as sensações que ela causa em seus usuários. Agora pretende-se explorar o uso da imagem fotográfica para tornar visíveis estas sensações.

Para elevar ao máximo a capacidade informativa da imagem, Ítalo Calvino imaginou um diálogo mediado por ela. Trata-se de uma conversa entre viajantes que, pegos de surpresa pela noite, decidem pedir abrigo em um castelo. Dentro dele, impossibilitados de falar, contam suas histórias usando apenas um baralho de tarô. Porém, as mesmas cartas servem para diferentes narrativas, o

que permite inferir que cada uma delas comporta múltiplas interpretações, que dependem do contexto no qual se encaixam. As cartas são dispostas na mesa de acordo com o que diz cada personagem, de maneira que, como se tece uma teia, a cada nova história as “vidas” se cruzam em determinada imagem. No entanto, junto com a primeira carta colocada vem a dúvida imposta pelas subjetividades que o diálogo imagético propõe: será que é isso mesmo que ele quis dizer?

A proposta feita aos fotógrafos que contribuíram com seus ensaios para este capítulo aproxima-se da discussão levantada por Calvino nos três títulos. Cristiano Mascaro e Cassio Vasconcellos precisavam selecionar, dentre seus trabalhos, cerca de 10 imagens que dessem conta de representar a cidade de São Paulo como eles a enxergam, de tornar expostas essas relações subjetivas que se constroem com a cidade.

Para a confecção destas fotografias, ambos trabalharam o perambular, o caminhar a esmo, sem destino nem rumo e buscaram construir a captura de elementos bastante pessoais dessa relação com a paisagem urbana. A preocupação com registrar o olhar diferenciado também é constante nas imagens e na fala dos dois artistas.

3.1 – Entre registro e expressão: Suporte da memória, instrumento do devaneio.

Não seria a fotografia, antes de tudo, uma imagem mental do mundo? Um efeito de sensualidade cuja impressão sobre papel constituiria apenas um fenômeno secundário? (...). Era pequeno ainda. Olhava o mar, que desenhava suas rendas brancas sobre suas próprias costas. Essas ondas que não acabavam de cantar me fascinavam. Hoje, lembro-me disso como se fosse uma

fotografia. Uma fotografia, no entanto, que nunca fiz, uma fotografia apenas presente na minha memória, uma imagem mental. As fotografias gostam de caçar na escuridão de nossas memórias. São infinitamente menos capazes de nos mostrar o mundo que de oferecê-lo ao nosso pensamento.
Etienne Samain⁶

Durante muito tempo pensei que precisava por toda a atenção em cortar do presunto do tempo fatias cada vez mais finas. Os resultados são decepcionantes. Quando a fatia não é recheada de um pouco de passado e de um bocadinho de futuro, restam sobre a transparência apenas gesticulações sem sabor.
Robert Doisneau⁷

Fotografia é memória e com ela se confunde.
Boris Kossoy⁸

Na introdução do livro conceitos fundamentais da história da arte, Wolfli narra a tentativa frustrada de quatro artistas em pintarem a mesma paisagem. Apesar de serem compostas pelos mesmos elementos, cada um construiu sua imagem de maneira diferente, seja no ponto de vista, na leveza ou dureza do traço ou até mesmo na maneira em que cada autor se coloca em relação àquilo que escolheram pintar. Isso quer dizer que, como criação humana, a imagem leva a marca daquele que a fez.

A fotografia surge como uma tentativa de estabilizar a imagem, de tirar dela seus traços mais subjetivos, racionalizando a representação do espaço tridimensional e carrega, em um primeiro momento o estigma de verdade

⁶ SAMAIN, Etienne (org). O fotográfico. 2º ed. São Paulo: Hucitec/SENAC, 2005. pg. 15.

⁷ Idem, pg 5.

⁸ Idem, pg. 40.

acontecida, de reprodução de um dado real. A primeira tentativa de estabelecer conceitos artísticos próprios a essa nova forma de produção imagética acontece no início do século XX, com Alfred Stieglitz e o movimento da fotosecessão, ganhando força com as vanguardas modernas que demonstraram a possibilidade de construção da imagem fotográfica. Antes disso, as tentativas de aproximação entre arte e fotografia concentravam-se nos movimentos pictorialistas, que tentavam devolver o caráter único à obra usando vários tipos de retoques.

Começam a delinear-se as abordagens pelas quais a fotografia seria discutida nos próximos anos, e surgem tantas teorias quantas maneiras de perceber e receber esta nova forma de imagem. Se por um lado está Walter Benjamin, que levanta questões como o fim da aura na obra de arte ou o valor de um quadro como testemunho do talento de seu autor, por outro está Pierre Bourdieu, sociólogo, antropólogo e filósofo que, contratado pela Kodak realiza em 1963 um estudo sobre o impacto que a máquina exerce no público amador, passando por Barthes e sua teoria da mensagem sem código, por Rosalind Krauss e sua defesa da fotografia como um campo artístico específico, por Philippe Dubois e sua divisão da fotografia em três momentos distintos: espelho do real, transformação do real e traço do real, dentre outros.

Esta plurissignificação da fotografia fica evidente quando se observam as citações que abrem este capítulo; de suporte da memória à instrumento do devaneio, todas são verdades possíveis quando se trata desta maneira de criar imagens.

Não há como negar sua parcela documental. Basta atentar para a quantidade de documentos – passaporte, identidade, habilitação – que a usam para comprovar que seu portador é quem realmente diz ser, além dos tantos arruaceiros e torcedores violentos condenados com base em reconhecimento por vídeos e imagens. Mas para que seja aceita com tal finalidade, são consideradas

uma série de restrições: para os documentos, em alguns casos o cabelo precisa estar preso, não se pode usar brincos, a testa precisa estar à mostra, precisa ser atualizada de tempos em tempos, dentre outras coisas. O protocolo fotográfico desenvolvido por Alphonse Bertillon para a polícia de Paris controlar delinqüentes reincidentes é um exemplo que dá a ideia da amplitude de tal uso.

No entanto, mesmo dentro do caráter documental da fotografia existem divergências em procedimentos e maneiras de entendê-la. Enquanto Bertillon cria procedimentos para que o indivíduo possa ser fichado e posteriormente reconhecido, usa da fidedignidade fotográfica, Marey leva a proposta documental para o estudo dos movimentos do corpo Humano. Seus clichês registravam o andar de homens vestidos de branco, sob um fundo preto, em intervalos de um décimo de segundo. Uma graduação métrica no chão servia para calcular a distância percorrida entre um clichê e outro, a velocidade média do deslocamento e associar todas estas informações ao desenho assumido pelo corpo naquele exato instante.

Como se vê, o uso da fotografia, em Étienne-Jules Marey, apóia-se, em outra característica: a de criar visibilidades. A máquina de ver possibilita novas maneiras para enxergar o movimento, até porque o olho humano não é capaz de visualizar isoladamente parcelas de tempo tão curtas. Sobre este trabalho, Rouillé (2009, p.77) afirma que “esse sistema de coordenadas cartesianas é concebido menos para representar corpos de maneira realista do que para tornar visíveis seus desempenhos”, sacrifica-se a analogia para melhor visibilidade do movimento.

Esta divergência persiste quando se está diante de um documento fotográfico: como nem tudo que é escrito é um documento, nem toda fotografia recebe, inicialmente este status. Como toda fonte, precisa ser verificada, analisada antes de ser confirmada sua veracidade.

Peter Burke (2004, pg 12) levanta a dificuldade de se trabalhar com documentos visuais; são poucos os historiadores que se aventuram a trabalhar em arquivos fotográficos e esse número parece ainda menor quando comparado ao de profissionais que pesquisam em repositórios de documentos escritos. Fala também sobre a importância de tal esforço:

Seria realmente difícil escrever sobre a pré-história européia, por exemplo, sem a evidência das cavernas de Altamira e Lascaux, ao passo que a história do Egito antigo seria imensuravelmente mais pobre sem o testemunho da pintura nos túmulos. Em ambos os casos, as imagens oferecem virtualmente a única evidência de práticas sociais como a caça. (Burke, 2004, p. 13.)

Os intermediários são, de fato, indispensáveis para quem se propõe a estudar acontecimentos passados. A história chega ao presente mediada por uma série de elementos e situações que escapam ao controle do pesquisador, principalmente pelo distanciamento temporal, como a organização de documentos e registro de testemunhos, por exemplo. O historiador se depara com inúmeras fontes de pesquisa que, de alguma maneira foram anteriormente catalogadas como relevantes e merecedoras de receber este status de documento.

As fotografias, assim como o texto, os testemunhos orais e os outros tipos de imagens são uma importante fonte de pesquisa para evidências históricas, uma vez que permitem “imaginar o passado de forma mais vívida” (Burke, 2004, p. 17). Porém, o uso destas “testemunhas mudas” apresenta uma série de dificuldades, é “difícil traduzir em palavras seus testemunhos”.

Boris Kossoy compartilha esta idéia e criou uma metodologia de leitura para utilizar as fotografias como documento. Parte do pressuposto de que todas elas carregam consigo informações acerca de seu referente, sendo

Um intrigante documento visual cujo conteúdo é um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. Segunda

vida perene e imóvel preservando a imagem-miniatura de seu referente: reflexos de existência/ocorrências conservados congelados pelo registro fotográfico. (...) Desaparecidos os cenários, personagens e monumentos, sobrevivem, por vezes, os documentos (Kossoy, 2001, p. 28).

Para ele, toda fotografia remete ao passado e, sendo assim, pode ser uma fonte histórica. Entretanto, sua leitura é aberta, sujeita a múltiplas interpretações. A realidade do documento não substitui a realidade do fato, apenas apresenta informações visuais de um determinado acontecimento, selecionadas e organizadas esteticamente e ideologicamente. Neste sentido, é preciso adotar uma postura para ler e interpretar tais fontes, para que não se crie uma terceira realidade.

A fotografia, então, comporta diferentes e simultâneas realidades. O fato tal como aconteceu no passado é a primeira delas, realidade material. Sua transformação em imagem gera a segunda, realidade do documento, da representação, do artefato. A terceira relaciona-se com a interpretação de quem a vê. E é justamente a transição entre uma realidade e outra que confere à fotografia sua plurissignificação:

Ao passar de uma realidade a outra, restam algumas lacunas. Preenchê-las é tarefa do historiador que trabalha com imagens, mas é também um processo em que inevitavelmente se estabelecem relações com o imaginário. Ou seja, a fotografia é uma rica fonte de informações para a reconstituição do passado, tanto quanto uma matéria para construção de ficções. (Kossoy in Samain, 2005, p. 39)

Cabe aqui um aprofundamento na reflexão sugerida por Kossoy. Pode-se inferir que a criação de realidades acontece nos dois momentos de transição: no ato fotográfico que gera o artefato e nas múltiplas leituras que se fazem dele. Ao criar uma imagem, apresentam-se ao fotógrafo uma série de escolhas que ele faz conduzido por seu repertório sócio-econômico e cultural. Da escolha do tema ao equipamento, passando pelas questões técnicas e artísticas inerentes ao

processo, são decisões que configuram resultados plásticos diferentes entre si e nem sempre exatamente correspondentes àquilo que se referem.

Sabe-se, por exemplo, que existe uma objetiva que gera imagens parecidas com a maneira que o homem enxerga. Dá-se a ela o nome de normal e sua distância focal tem aproximadamente o tamanho da diagonal da superfície sensível que servirá de suporte para a imagem. Quanto maior essa distância (tele-objetivas), menor o ângulo registrado e maior a sensação de achatamento dos planos em profundidade da imagem; quanto menor (grande-angulares), maior o ângulo de visão e maior a sensação de distanciamento entre os planos em profundidade daquilo que foi fotografado.

Há ainda outras oportunidades para o fotógrafo se colocar na imagem. Além das mais intuitivas como a composição, ângulo e escolha do enquadramento, existem as oportunidades técnicas, pré-definições mecânicas da câmera, também programadas pelo fotógrafo, que interferem efetivamente na plasticidade do resultado. Se o obturador for lento, por exemplo, a imagem trará borrões em tudo que estiver em movimento, se for rápido, poderá congelar objetos em ação; se o diafragma estiver bastante aberto, o foco em profundidade será prejudicado. Sendo assim, o mesmo cenário pode gerar diferentes fotografias, dependendo do tratamento que cada fotógrafo decide dar a ele.

Para Rouillé não existe registro sem transformação (2009, p. 79). A fotografia é fruto de um processo que a liga a seu referente por uma série de transformações e se constrói no decorrer e uma sucessão de etapas que envolvem enquadramento, tomada, ponto de vista, o equipamento utilizado, a perspectiva, os planos, a luz, além dos códigos culturais e posicionamento ideológico do fotógrafo perante aquilo que decidiu registrar.

A máquina é, então, um instrumento e deve ser entendido como um equipamento cuja internalização de conhecimentos anteriores a torna capaz de criar linguagens, mesmo quando se objetiva o registro puro e simples: a escolha do assunto, do recorte, do equipamento, dos tempos de obturador e abertura de diafragma, configuram um processo que acaba por conferir ao dado real uma série de peculiaridades que transformam a imagem final em um ponto de vista sobre o assunto, abrindo a possibilidade para criação de novas e diferentes realidades.

Nesta transição entre a primeira e a segunda realidade, Kossoy coloca o fotógrafo como um filtro cultural: “O registro visual documenta a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens”. Mais adiante, afirma que “a informação se vê registrada dentro de uma preocupação plástica” e, portanto,

Qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo do fotógrafo. A fotografia é, pois, um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente, e por aquilo que nos informa acerca de seu autor. (Kossoy, 2001, p.49)

Como se vê, a máquina fotográfica objetiva, racionaliza a criação de imagens. Nela a presença do autor não é mais tão evidente como quando havia o traço, mas se mostra de outras maneiras, através da apropriação desse ato que rege a confecção da fotografia e de sua conseqüente transformação em linguagem. A partir do momento em que as escolhas desse fazer são conscientes, o fotógrafo deixa de ser coadjuvante no processo e passa a determinar o resultado plástico final da imagem.

O segundo momento de criação de realidades tem seu ponto de partida no artefato, imagem já elaborada sobre algum suporte: fotografia apresentada através de algum meio, seja ele impresso ou digital. Trata-se das várias leituras e

interpretações que este artefato possibilita. Este processo de recepção é elaborado no imaginário dos receptores que,

Já trazem embutidas no espírito, suas próprias imagens mentais pré-concebidas acerca de determinados assuntos (referentes). Estas imagens mentais funcionam como filtros: ideológicos, culturais, morais, éticos, etc. Tais filtros, todos nós temos, sendo que para cada receptor, individualmente, os mencionados componentes interagem entre si, atuando com maior ou menor intensidade. (Kossoy, 2000, p. 44)

Fato é que existem diferentes receptores, que podem ser contemporâneos à produção da fotografia ou entrarem em contato com ela tempos depois de sua confecção. Cada um deles reage de maneira diversa, de acordo com os vínculos que possui com aquilo que foi registrado, na medida em que, em função de seu repertório cultural, reconhece ou não aquilo que vê, ou de acordo com a forma que encara o que vê, com ou sem preconceitos em função de suas posturas ideológicas. Na mente do receptor, a imagem ultrapassa, supera aquilo que representa.

Tal fato pode ser claramente exemplificado com a observação dos retratos feitos em estúdio nos anos que se seguiram à invenção dos cartões de visita por Disdéri⁹, principal responsável pela disseminação e democratização do retrato fotográfico.

Um observador desatento pode olhar e ver apenas a fotografia de um nobre, sem saber que a idéia de perpetuar a própria imagem logo se seguiu da vontade de fazê-la de forma nobre. Por que não representar uma personagem importante para os futuros desconhecidos que porventura apreciassem sua imagem? Sobre isso Kossoy afirma que “a postura nobre é uma constante nos

⁹ Os cartões de visita foram inventados em 1854 pelo fotógrafo francês André Adolphe Eugene Disdéri. Neste ano, Disdéri criou um aparelho que permitia a tomada de até 8 clichês simultâneos em uma única chapa, barateando o custo da fotografia e aumentando o acesso às classes sociais menos favorecidas.

retratos de estúdio do século passado, o que não significa que todos os retratos sejam de nobres” (Kossoy, 2001, p. 116).

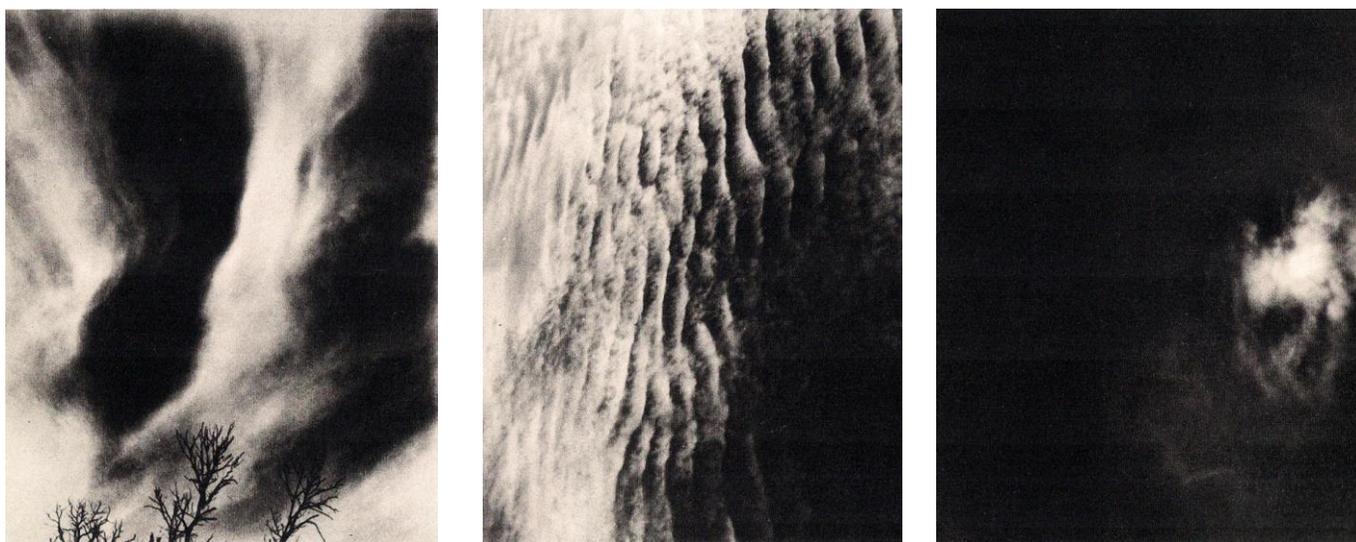
Borges também fala sobre este período de democratização dos retratos e explica o funcionamento dos estúdios da época:

Como pequenas fábricas de ilusão, atraíam homens e mulheres que, individualmente ou em grupos, davam vazão às suas fantasias. Para tal, os estúdios ofereciam uma variedade de apetrechos utilizados na montagem de cenários de acordo com o desejo de auto-representação de seu público. Réplicas de tapetes persas, cortinas de veludo e brocado (...), etc., eram disponibilizados aos clientes interessados em atribuir realidade a seus sonhos e desejos. (Borges, 2005, p. 51)

Como, então, saber ver nestes retratos quem é, de fato, nobre? Ou como não deixar que a aparente verossimilhança da fotografia iluda quem a observa? Kossoy propõe uma metodologia de análise que defende a inclusão dos modos de produção e apresentação das imagens. Neste caso tão importante quando entender o assunto, tema fotografado, é saber colher informações sobre seu autor e sobre o artefato, o objeto que traz a imagem nele impressa: “A fotografia é uma representação plástica indivisivelmente incorporada a seu suporte e resultante dos processos tecnológicos que a materializaram” (Kossoy, 2001, p. 40). Toda imagem traz consigo uma história: houve, primeiro uma intenção para que ela acontecesse, anterior à sua materialização, possível pelo ato que a gerou. Posteriormente, existem os caminhos que ela percorre e a maneira como se apresenta a seus leitores. Pode-se dizer que todo esse processo é portador das intenções de seu autor.

No entanto, não se pode reduzir a fotografia a sua parcela documental. É evidente que ela precisa de um referente do qual registra marcas luminosas, mas ela não é apenas isto, não se esgota no designar. Desde muito cedo foi utilizada em incursões essencialmente estéticas, como nas equivalências de Stieglitz (figuras 35, 36 e 37) ou nas experimentações de Man Ray, por exemplo.

O primeiro, convicto de que a fotografia é uma forma de arte distinta das demais imagens e portadora de estética própria foi um dos fundadores do movimento da fofossecessão, cujos participantes não criam no mimetismo como principal característica da fotografia, mas na sua utilização como meio para expressão espiritual do artista, realçando a percepção individual, completamente independente de qualquer tradição observadora (Colônia, 2005, p. 672).



Figuras 35, 36 e 37: Equivalências, de Alfred Stieglitz. Produzidas entre as décadas de 1920/30.

Rouillé fala que desde o princípio o processo fotográfico foi usado de diferentes maneiras: o daguerreótipo, nítido sobre metal e o positivo direto, de formas esfumadas sobre o papel apontam para concepções esteticamente diferenciadas. Para ele a fotografia é, “ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação” (2009, p. 197).

Sendo assim, se a postura adotada pelo leitor for a de desvendar os mistérios que circundam a confecção do artefato, mesmo o retrato de um cidadão comum vestido como nobre pode ser entendido como fonte, como documento por um historiador, pois revela o costume de pessoas comuns vestirem-se como membros da aristocracia para serem fotografados em determinada época. O historiador precisa então criar uma sistematização da leitura, para que as realidades sejam aproximadas. Se o artista, através da máquina, pode criar realidades distintas, é a postura de quem observa que faz da fotografia um documento.

Os ensaios a seguir exemplificam o uso da fotografia como forma de expressão e a criação de realidades através dela. Ambos retratam a cidade de São Paulo, mas cada um o faz sob uma ótica e com método diferenciado. Os pontos comuns observados na postura, nas escolhas, no discurso e na forma de realizar a série são a importância que os dois fotógrafos dão à forma de olhar, o “saber ver” e saber transpor este olhar para a fotografia e o caminhar a esmo, sem rumo, constante na produção dos ensaios.

3.2. Ensaios fotográficos – maneiras de ver

As fotografias apresentadas a seguir formam ensaios escolhidos por seus próprios autores para mostrarem as relações visuais que cada um deles constrói com a cidade. A razão da escolha destes autores apóia-se no fato de que a produção de ambos aponta para questões abordadas neste trabalho, principalmente a atenção que dedicam ao olhar, na tentativa de criarem relações especiais e até mesmo únicas com aquilo que vêem. Outro motivo é o fato de serem contemporâneos e terem predileção pelo mesmo cenário: a imensidão de São Paulo. Talvez seja mesmo esta imensidão que os faça buscar a individualidade da maneira de ver.

A seguir, serão discutidos aspectos relevantes da produção destes dois ensaios, apoiados em entrevistas e nas próprias imagens, buscando analisar os efeitos plásticos e expressivos que cada um deles obtém com sua abordagem. As entrevistas foram importantes no período de elaboração do trabalho para que a interpretação das imagens partisse daquilo que cada autor decidiu mostrar e para que o processo de idealização e criação fosse exposto e servisse como marco sinalizador para a produção do ensaio fotográfico que será apresentado no próximo capítulo.

3.2.1 - São Paulo por Cássio Vasconcellos

São Paulo é assim, gigantesca, imensurável. Uma metrópole que nunca pára. Mesmo que ela estagnasse, por um minuto que fosse, sua imensidão não me deixaria sentir o todo. A cidade continua me seduzindo e, embora eu tente, sua constante mutação não me permite decifrá-la.

É assim que Cássio Vasconcellos define São Paulo, na introdução de seu livro *“Noturnos”*, que traz a série completa das imagens aqui apresentadas. Publicado em 2002, contém 96 fotografias da Capital Paulista feitas entre 1998 e 2002, apresentadas por textos de Nelson Brissac Peixoto e Rubens Fernandes Junior.

Nascido em 1965 nesta mesma cidade, o autor afirma que a série nasceu da vontade de retratar a cidade como ele a enxerga, “de forma muito particular, muito livre”; sua busca era menos documental do que visual, como afirma:

Como uma marca registrada, procuro a singularidade, o limite entre o real e o imaginário. Nestas fotos, particularmente, busquei formas de retratar uma visão pessoal e distinta. Tentei resgatar o que está invisível ou o que não é tão explícito. (Vasconcellos, 2002, p.6)

Dentre todas as possibilidades que a cidade oferece, optou por fotografá-la à noite e a pé. À noite porque foi “envolvido pelo lirismo noturno, que é quando os sonhos acontecem” (2002, p. 8); para ele, a poesia e atmosfera contidas nestas imagens não são encontradas, na mesma proporção, durante o dia. A pé para poder captar ângulos que estão a disposição do olhar de qualquer cidadão, mas que não são enxergados pela agitação da metrópole.

As imagens a seguir foram selecionadas pelo próprio autor e a única exigência era que elas fossem uma representação de São Paulo, da forma como ele imagina a cidade. Cássio fez a seleção das imagens que se seguem e, em entrevista, forneceu as informações sobre o processo de confecção das mesmas.



Figura 38 Memorial da América Latina em dez. de 2001.

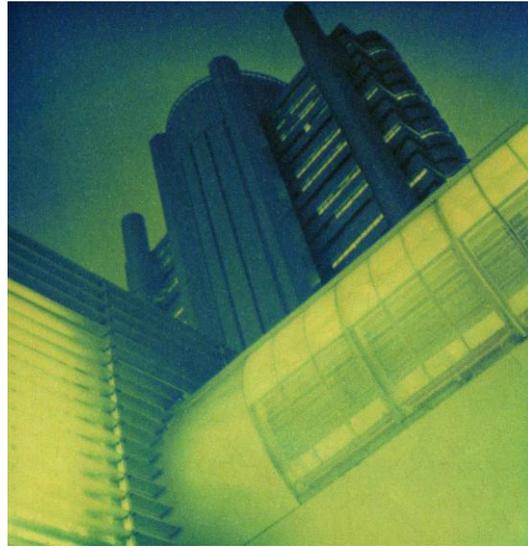


Figura 39: Estação Berrini em julho de 2000.

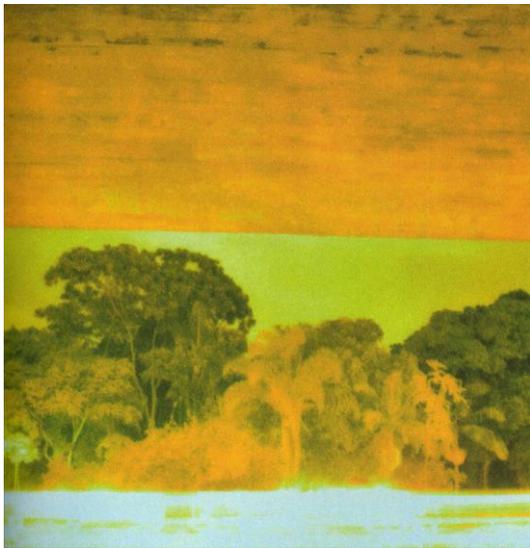


Figura 40: MASP em Março de 2002.

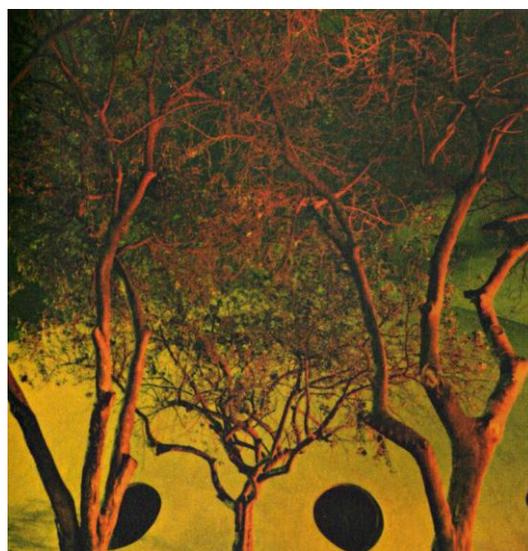


Figura 41: Oca – Parque do Ibirapuera em julho de 2001.

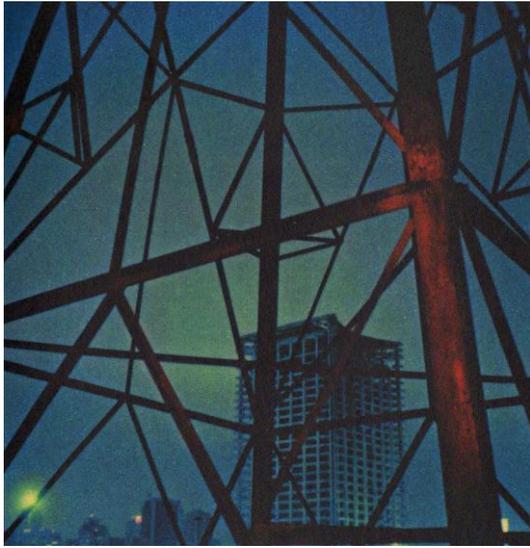


Figura 42: : Marginal Pinheiros em julho de 2001.

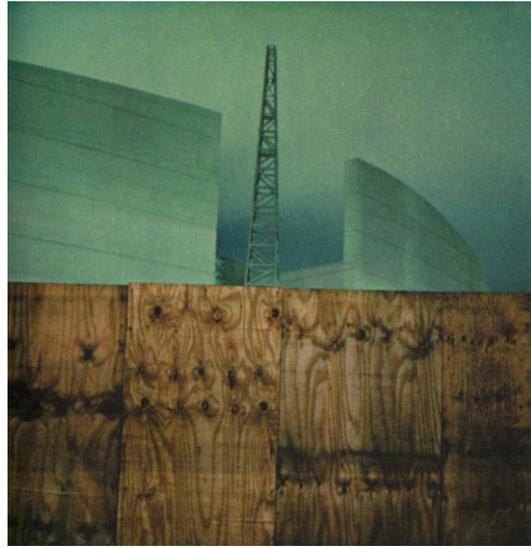


Figura 43: Vila Olímpia e abril de 2000.

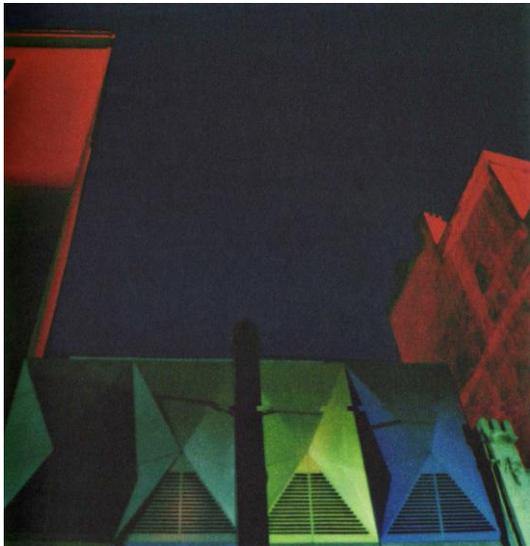


Figura 44: Ladeira Porto Geral em maio de 2000.

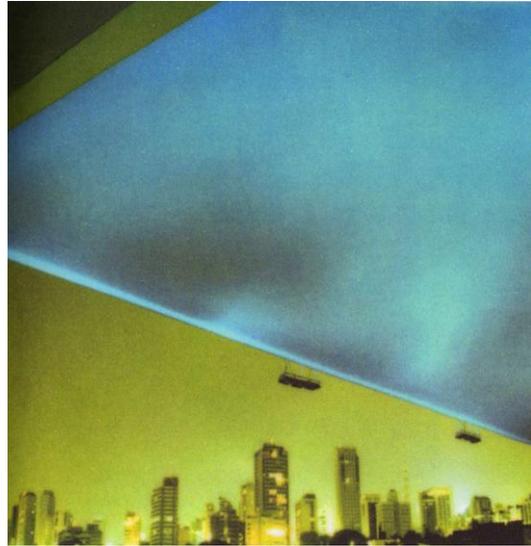


Figura 45: Estádio do Pacaembu em abril de 2002.



Figura 46: Viaduto Santa Ifigênia em maio de 2002.



Figura 47: Estação cidade-jardim em abril de 2000.

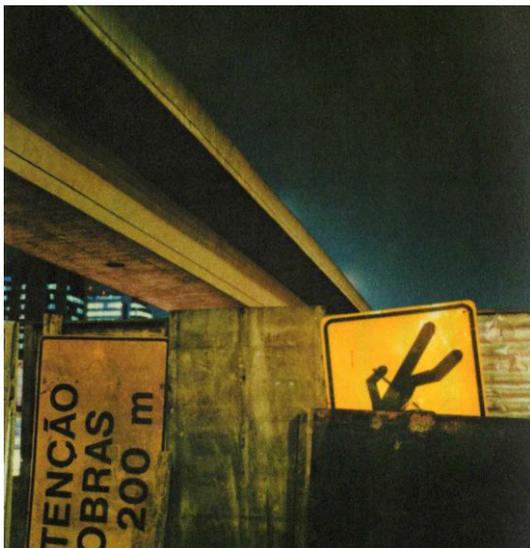


Figura 48: Avenida dos Bandeirantes em abril de 2000.

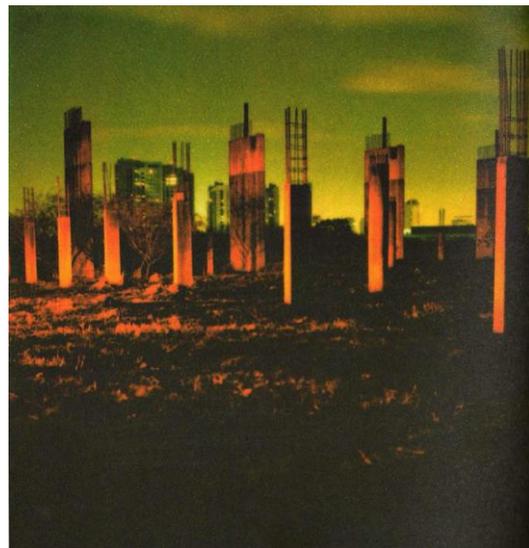


Figura 49: Parque Villa-Lobos em maio de 2001.

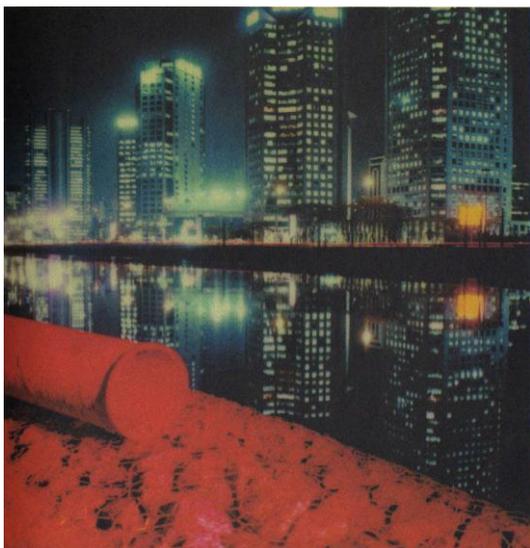


Figura 50: Marginal Pinheiros em agosto de 2000.

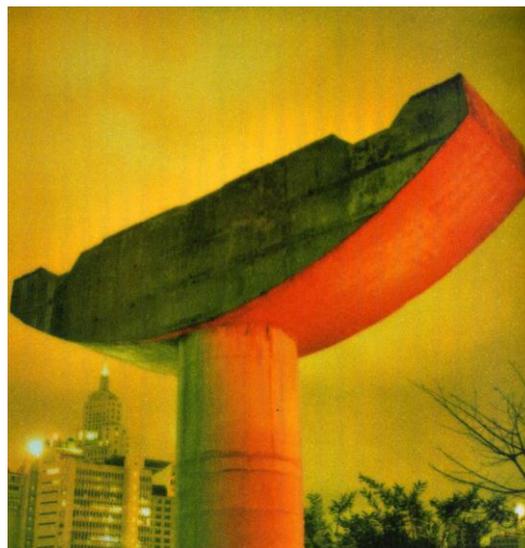


Figura 51: Fura-Fila em maio de 2002.

Fotografar uma cidade pressupõe interagir com ela. O ambiente, espaço físico só é acessível ao olhar por pontos escolhidos no todo, elementos imateriais como os ângulos de tomada, perspectivas, além do deslocamento, que coloca tudo isso em movimento. Tais elementos imateriais não são coisas, não existem fisicamente e, tecnicamente, não podem ser fotografados. No entanto, estão contidos nas imagens, mostram a cidade do ponto de vista de seu autor.

No caso de Cássio Vasconcellos, a essa interação acrescenta-se uma espécie de encenação. A cidade parece saída do cenário de um sonho, tantas são as cores, planos e pontos de vista que o autor consegue uma quase-abstração do cenário real: as fotografias não mostram os referentes tais como eles

se apresentariam ao olhar de qualquer pessoa que decidisse se colocar neste mesmo lugar de tomada. Esta encenação cria uma tensão entre o observador e a imagem, pois mesmo mostrando ângulos que estão à disposição de qualquer cidadão, nenhum deles vê a cidade dessa maneira.

Dentro deste contexto a cor é o elemento que primeiro chama a atenção. Entretanto, o termo não é aqui empregado como contrário do preto e branco, a característica presente em todas as imagens e que permite agrupá-las pela cor, é justamente a não correspondência às nuances da realidade. A cidade não é vista com estas cores. Algumas imagens, ainda que coloridas, são quase monocromáticas, como se pode ver nas figuras 38, 39, 40, 46 e 41. Nelas, observam-se variações de tonalidades muito próximas, o que proporciona certa homogeneidade na cor, praticamente descartando o contraste tonal.

Outro grupo, que engloba as figuras 41, 42, 43, 45, 47 e 50, Possui a predominância de duas tonalidades que se combinam da seguinte maneira: amarelo e vermelho (41), azul e vermelho (42, 47 e 50), amarelo e azul (45), cyan e marrom (43). Neste caso, os contrastes são mais evidentes, principalmente quando as cores envolvidas são o vermelho e azul e o amarelo e azul (mistura de cores quentes e frias). No primeiro caso, a força do contraste varia de acordo com a intensidade das cores, quanto mais fortes ou luminosas, maior ele é. As demais figuras, 44, 48 e 49, têm pelo menos três nuances diferentes e apresentam as mesmas qualidades de contraste do grupo anterior – maior contraste quando se trabalha com mistura de cores quentes e frias.

Quando indagado sobre a cor destas fotografias, o autor revelou seu artifício para consegui-las: um misto da tecnologia do equipamento com o realce de holofotes coloridos estrategicamente colocados para “limpar” a cena. De fato, o que se vê nas imagens, mesmo nas mais coloridas, são cenas mais limpas, com uma quantidade menor de cores (apesar da maior intensidade que apresentam)

do que existem na realidade. Fotografar a noite já proporciona uma redução natural da quantidade e qualidade cromática, associando isso às luzes coloridas, Cássio consegue dar à cena o caráter onírico que propunha.

A tecnologia utilizada pelo autor na confecção destas imagens foi quase nenhuma. Disposto a não “ceder à tecnologia e suas facetas em recursos e equipamentos” (Vasconcellos, 2002, p.6), escolheu trabalhar com uma Polaroid, equipamento que não permite grandes manobras ao fotógrafo. Não coube a ele determinar, por exemplo, onde estaria o foco, qual seria a profundidade deste foco, os tempos de exposição e etc. Sinônimos de fotografia amadora, descomprometida, de família nos finais de semana, as polaroids são as pioneiras do instantâneo. Antes mesmo da tecnologia digital estas máquinas permitiam a visualização quase imediata do que foi fotografado.

A responsabilidade deste equipamento, anterior ao digital, no resultado da cor das imagens fica a cargo do filme. Cada tipo de filme é balanceado para saber interpretar um tipo de luz e deixar as cores aproximadas ao que se vê. A Polaroid tem o filme balanceado para a luz do dia, que tem sua composição diferente da luz da noite e dos holofotes usados por Cássio. Neste caso, usando à noite um filme balanceado para a luz solar, em termos visuais, as cores tendem para o azul e o verde.

Sabendo do equipamento utilizado podem-se inferir outras questões: como ele quase não tinha controle sobre os aspectos técnicos – diafragma, obturador, objetivas – e dos efeitos plásticos que estes exerceriam sobre a imagem, as outras dimensões da composição ganham mais relevância: planos e profundidade, enquadramento e ponto de vista, grafismo e abstração, por exemplo.

A sensação de profundidade é sentida com menor (figuras 40 e 43) ou maior intensidade (figuras 39, 42, 46, 48, 49 e 50), dependendo da organização dos elementos na cena. A principal diferença entre os dois grupos é a presença, no segundo de diagonais, elementos curvos ou a sobreposição dos motivos que compõem a fotografia.

Enquanto no primeiro grupo de imagens observam-se linhas horizontais bem marcadas, no segundo as diagonais ganham força, dinamizando e conduzindo o olhar para o “fundo” da cena (figuras 47 e 48). A sobreposição de elementos também proporciona esta sensação, como se vê na figura 42, que mostra o detalhe de uma torre em primeiro plano, sobreposto a um edifício no plano de fundo. Em alguns momentos o autor utiliza estes dois elementos para valorizar a profundidade, caso da figura 46, que conta com a sobreposição do viaduto, escadas e edifício, todos diagonais em relação ao enquadramento.

Outro recurso para obter a profundidade pode ser a quantidade e direção dos planos na cena. Enquanto a figura 43, que parece chapada, apresenta poucos planos, todos no mesmo sentido e paralelos ao plano da câmera (e consequentemente do observador), a figura 44 mostra maior profundidade devido à quantidade de planos com angulação não paralela ao plano da tomada. A profundidade ainda pode ser observada pela oposição da linha do horizonte com os elementos verticais, como na figura 49.

Os ângulos de tomada representam o posicionamento do fotógrafo em relação à cena e demonstram como o observador se sentirá em relação à fotografia. Neste grupo de imagens o autor deixa transparecer seu desejo, já anunciado, de explorar ângulos que estariam à disposição de qualquer passante: a altura do olhar, representado nas figuras 38, 40, 41, 43, 48, 49 e 50 ou o contra-mergulho, que é como se o observador levantasse o olhar para o topo dos edifícios, representado pelas demais figuras.

Pensando o aspecto do grafismo, as imagens compõem um percurso que vai da apresentação do objeto como referente, ou seja, ele é indicado na imagem, consegue-se distinguir um edifício, um viaduto, um rio, uma rua, como nas imagens 39, 42, 48, 51 e 50; até o uso dos elementos como formas, desenhos, caminhando para a abstração da cena, como nos casos das figuras 40, 45, 46 e 49, passando por aquelas em que os elementos são identificados, mas o grafismo começa a ganhar relevância na imagem, caso das figuras 38, 41, 43, 44 e 47.

Em seu exercício de olhar e perceber, Cássio constrói novas imagens, somando a elas elementos que ele entende necessários para tornar visível a fotografia que existe em seu mundo interior. Neste trabalho a experiência do fazer fotográfico é impregnada pela precariedade, imprecisão – não há como saber o resultado das imagens quando elas ainda não estão no papel, com tantas variáveis que só podem ser controladas de maneira intuitiva. Mas o domínio da técnica e a compreensão das propriedades do equipamento permitem ao autor utilizá-los para aumentar as possibilidades estéticas da representação.

Cássio cria, dessa maneira, uma realidade que mostra outras visões/versões sobre os edifícios que integram o ensaio. Mesmo os mais conhecidos, como o Pacaembu, a Oca e o MASP, dificilmente são identificados antes de se ver a legenda.

3.2.2 - São Paulo por Cristiano Mascaro

Invejo o poeta que num conjunto de poucas palavras constrói algo luminoso. Eu tento fazer assim com os elementos da cidade, juntá-los para criar algo que não existe.

São Paulo é de uma quantidade enorme de aspectos, é inesgotável.

A chegada a São Paulo é um pouco curiosa, sinto como se estivesse chegando ao cenário.

As cenas se montam na minha cabeça, o fotógrafo, como o goleiro, precisa ter um pouco de sorte.

Não tem mágica nem tecnologia, tem uma idéia. A fotografia é o resultado de algo construído com o olhar, o mais importante é saber ver. A foto existe antes na cabeça.

Tenho a pretensão de fazer uma foto e achar que só eu poderia ter feito aquilo.

A cidade existe porque existem pessoas. Acho necessário incorporar o humano à fotografia.

Céu de brigadeiro acho que é bom pra Brigadeiro. Fotógrafos precisam de nuvens.

Esse negócio de Mp3 pra mim ainda é muito misterioso, eu sou do tempo do MPB4.

(Cristiano Mascaro)

Estas frases, ainda que soltas e descontextualizadas, marcam o ritmo da conversa em que Cristiano Mascaro falou sobre as fotografias que compõem o ensaio a seguir. Nascido em Catanduva, interior de São Paulo, em 1944, Mascaro é graduado em arquitetura e urbanismo pela FAU-USP, mestre (em 1986 com a dissertação: O uso da fotografia na interpretação do espaço urbano) e doutor (em 1994, com a tese: A fotografia e a arquitetura) pela mesma Universidade. Sua carreira como fotógrafo se iniciou em 1968 na revista Veja, mas foi na década de 70 que seu trabalho se direcionou, com maior intensidade, para as cidades.

Morador da Granja Viana, ao sul do município de Carapicuíba, na zona oeste da Grande São Paulo, Cristiano se sente estrangeiro à metrópole:

sempre que chega nela, tem o choque da imensidão. Talvez por isso a cidade seja tema constante em suas fotografias.

Amante da literatura indica a leitura de Machado de Assis para aqueles que desejam trilhar os caminhos da fotografia e se diz inspirado por Ítalo Calvino e Fernando Pessoa. Do primeiro, fala sobre o fascínio pela cidade como local que “permite maiores possibilidades de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas”. Do segundo, apropria-se do olhar orgasmático e, como Pessoa na voz de seu heterônimo Alberto Caeiro, pensa que o saber olhar é uma receita de felicidade:

Toda a coisa que vemos devemos vê-la sempre pela primeira vez, porque realmente é a primeira vez que a vemos. E então cada flor amarela é uma nova flor amarela, ainda que seja o que se chama a mesma de ontem. A gente já não é o mesmo nem a flor a mesma. O próprio amarelo não pode já ser o mesmo. É pena a gente não ter exatamente os olhos para saber isso, porque então éramos todos felizes (Galhoz, 1965, p.247).

Para quem busca a luz que resvala entre os edifícios, estar só é condição essencial nas longas caminhadas. Diz que quando sai para fotografar está à procura de coisas que interessam só a ele ao falar sobre sua própria produção afirma que não busca fatos sensacionais nem grandes acontecimentos:

Confesso ter certo pudor e resistência em buscar tudo aquilo que tantos esperam da fotografia: o inusitado, a cena violenta, as mazelas da vida humana, o fato jocoso, os contrastes óbvios de nossa realidade. Satisfaço-me com a ilusão de ter visto em uma cena banal algo que ninguém foi capaz de perceber, como se aquela imagem fugaz fosse uma aparição exclusiva. (Mascaro, 2006, p.177)



Figura 52: São Paulo.

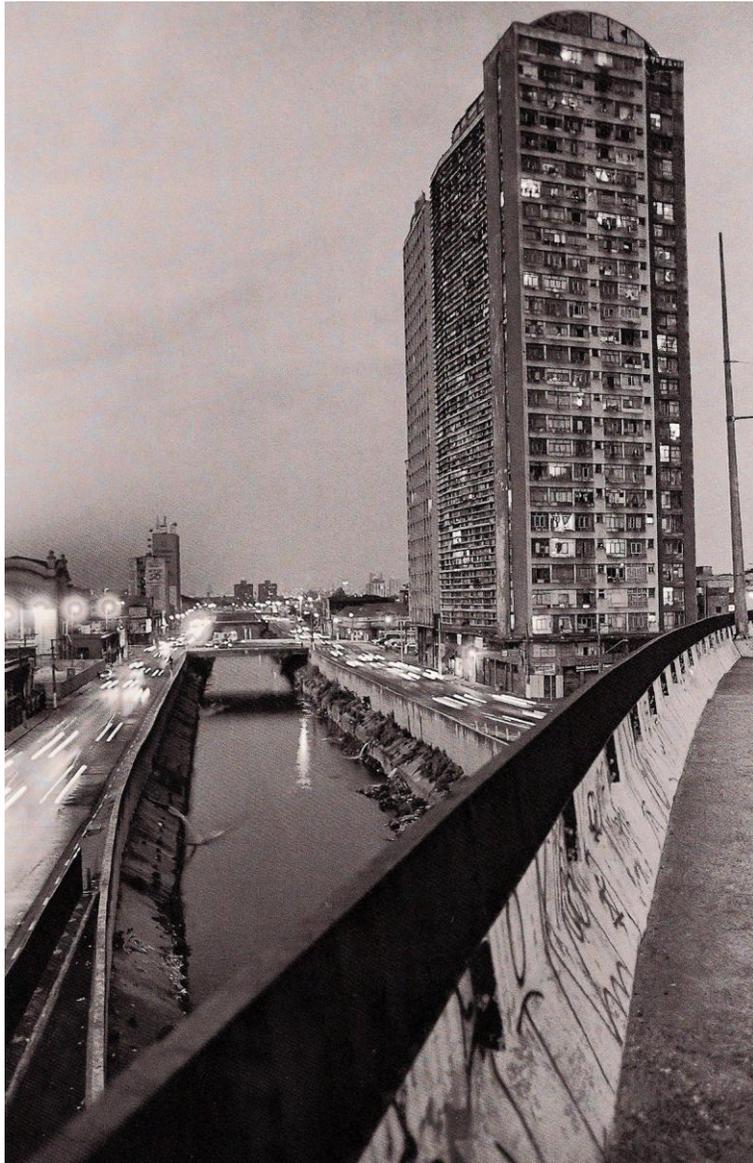


Figura 53: São Paulo.



Figura 54: São Paulo.



Figura 55: São Paulo.



Figura 56: São Paulo.



Figura 57: São Paulo.



Figura 58: São Paulo.



Figura 59: São Paulo.



Figura 60: São Paulo.

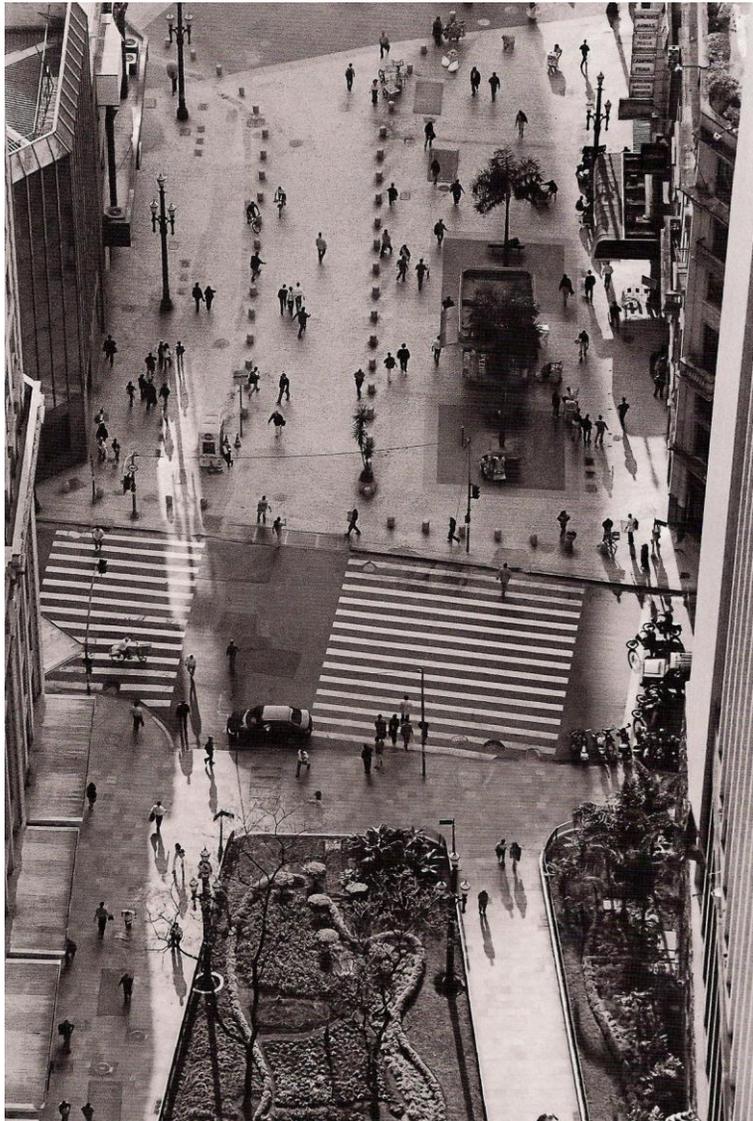


Figura 61: São Paulo.



Figura 62: São Paulo.



Figura 63: São Paulo.



Figura 64: São Paulo.



Figura 65: São Paulo.



Figura 66: São Paulo.

A interação de Mascaró com a cidade acontece de maneira mais sutil: ele parece a contemplar, não tem a intenção de modificar a realidade, mas, tem a pretensão de, a partir das singularidades de seu olhar, enxergar e registrar situações que só poderiam ser vistas por ele. Ao contrário de Cássio Vasconcellos que superestima o uso da cor, a São Paulo de Mascaró é marcada por contrastes suavizados por vários tons de cinza que se interpõem entre o branco e o preto.

Ao ser indagado sobre sua opção pela ausência de cores, Mascaró afirma que já respondeu a essa pergunta de várias maneiras, mas acredita que em nenhuma o fez de maneira completa. “Pensando com mais consciência”, diz que os filmes da *nouvelle vague*, representada pelo cineasta Godard, e do cinema novo o ajudaram a assimilar os valores do preto e branco (o peso da sombra e dos contrastes, dentre outros), afirma que era mais fácil ter um laboratório PB em casa e que, além de ser uma abstração a mais, um jeito de mostrar São Paulo de maneira diferente, estes tons lembram as imagens que ele ia colhendo pelo caminho até a escola nos dias de garoa, muito comuns em sua infância. Quando fala sobre isso, lembra que era muito comum também, andar a pé por quilômetros e que isto o levou a ser um pouco andarilho.

Para conseguir os tons deste cenário saído dos filmes franceses da *nouvelle vague*, utiliza filmes de ISO 400, seus preferidos são os tri-x, mas os expõe também como ISO 200 e 800, dependendo da qualidade e quantidade de luz. Os equipamentos utilizados na captura também variam: carrega sempre suas duas Leicas R-6, duas Hasselblads e uma Arca Swiss, além dos respectivos acessórios, objetivas, tripés e chassis. Esta variedade de equipamentos está explícita nas suas imagens, principalmente nos formatos. Enquanto a Leica usa filme de 35mm e gera imagens que possuem proporção 3x2, a Hasselblad precisa de um filme de 6x6cm, produzindo imagens quadradas. Já a Arca Swiss trabalha com negativos de 6x9cm, também gerando imagens na proporção 3x2, mas possibilitando ampliações maiores e de melhor qualidade.

Com estes equipamentos, muda um pouco a dinâmica do trabalho: em cada Leica, um filme é exposto de maneira diferente e é preciso trocar de câmera conforme a luz se modifica, já que não se pode mudar o ISO no meio do rolo para não criar problemas durante o processo de revelação. Com as outras câmeras, o que variam são os chassis: são vários, com filmes para serem expostos em diferentes sensibilidades.

Mascaro trabalha com a luz disponível no ambiente. Algumas das imagens apresentam indícios de que foram feitas à noite ou no entardecer, quando a iluminação pública já está acesa, caso das figuras 52, 53, 55, 56, 57 e 62. As demais, pela ausência desta iluminação ou pelas características das sombras projetadas, por exemplo, as sombras das pessoas nas figuras 61, 64, 65 e 66, parecem ter sido feitas durante o dia.

O formato do enquadramento varia de acordo com a máquina utilizada: as fotografias quadradas são, via de regra, feitas com a Hasselblad, as retangulares, com a Leica e a Arca Swiss. Mesmo havendo esta variação de formato, Mascaro consegue dar certa unidade ao ensaio, seja pela maneira como trabalha a composição – profundidade, perspectiva e planos – seja pela cor. Os planos de tomada variam entre o geral, que valoriza, evidencia o espaço físico, como nas figuras 53, 54, 55, 57, 59, 61, 62, 64 e 65, sendo as figuras 55 e 59 representativas dos planos mais abertos, e o médio, que é bastante descritivo, narrativo e enfatiza o sujeito/objeto, representado nas demais imagens.

Já o ângulo de tomada, ponto em que o autor se situa para fotografar e determinante de como o observador da imagem se colocará em relação a ela, varia com maior intensidade. Em uma das imagens (figura 60) o autor parece deslocar o olhar para cima. Outras delas parecem ter sido feitas na altura do olhar, caso das imagens 53, 55, 63 e 66. Nas fotografias 61, 62 e 65, a tomada foi feita de cima para baixo. No último grupo, representados pelas fotografias 52, 54, 56,

57, 58, 59 e 64, é o autor que se eleva – as tomadas foram feitas na altura do olhar de alguém que se situa acima do solo, neste caso, provavelmente da janela ou terraço de um edifício vizinho.

Os ângulos explorados por Mascaro têm estreita ligação com a dificuldade enfrentada por quem se propõe a fotografar São Paulo: o olhar nunca é limpo, sempre existem coisas entre o autor e a imagem. A solução encontrada por ele é justamente essa de subir nos edifícios, de enfrentar longas caminhadas pelas marginais, viadutos e pontos elevados de onde se consiga limpar a paisagem.

A preocupação com a profundidade é verificada em todas as imagens. Para transpor elementos tridimensionais para a superfície do papel, mascaro trabalhou de duas maneiras distintas. A primeira é a perspectiva, que cria planos/diagonais na fotografia e conduz o olhar para a sua profundidade, caso das imagens 52, 53, 56, 57, 62, 64, 65 e 66. A segunda é a sobreposição de elementos, ainda que eles sejam paralelos ao da fotografia, caso das figuras 54, 55, 58, 59, 60, 61 e 63. Neste segundo caso, pode-se dizer que a profundidade da imagem 63 seria aparentemente menor se não houvesse a moto entre o edifício e o observador, por exemplo.

Suas fotografias variam em torno de um mesmo tema: a cidade, sobretudo São Paulo. Nelas, nota-se a presença do elemento humano como uma constante, mesmo quando não aparece, está sub-entendida sua presença. Nas fotografias de mascaro a cidade surge como produto da criação humana.

Cássio e Mascaro concordam que São Paulo é imensurável. Tão grande que não permite a compreensão do todo. A fotografia de Mascaro parece querer recortar para ordenar e compreender o espaço. Como se, em pedaços

menores ela não fosse capaz de engolir seus habitantes, como se ainda houvesse identidade, no sentido de sentir-se (ou reconhecer-se) em casa.

Mas como definir estas partes? Como chegar a elas? Mascaró procura, naquilo que chama de “aparições exclusivas” as partes com as quais ele se identifica. Neste discurso existe certa valorização do olhar: apesar da idéia de reciprocidade que o termo aparição exclusiva sugere, é através do olhar subjetivo, que está em estreita relação com as singularidades da maneira de ver do autor, que elas se tornam possíveis. Não se pode deixar de lembrar que esta maneira de ver está diretamente relacionada com os trajetos, pontos de vista, ângulos de tomada, posicionamento e perspectiva que são possibilitados pelo caminhar.

A fotografia de Mascaró é pura, no sentido de não acrescentar nem subtrair elementos que não sejam inerentes ao cenário. Seu trabalho é referencial, em nenhum momento aproxima-se da abstração formal. No entanto não se pode dizer que suas imagens não são expressivas. Suas composições são extremamente marcadas pelo rigor formal e nelas, a São Paulo confusa e caótica aparece admiravelmente organizada, quase delicada. Mesmo quando mostram os grafites, os edifícios antigos ou as áreas mais degradadas da cidade, não há espaço para a denúncia das mazelas e deterioração do ambiente. O ensaio deixa claro, também, que ao autor interessam as partes, os fragmentos. Ele trabalha com uma escala aonde ainda se pode enxergar os detalhes, as relações humanas e a vida cotidiana de uma grande capital.

Capítulo 4 - Ensaio fotográfico

*O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
É preciso transver o mundo.*

Manoel de Barros, Livro sobre o nada.

Este ensaio busca expressar visualmente questões teóricas observadas conceitualmente nos capítulos anteriores, materializando em imagens o trajeto percorrido pelo texto. Realizado durante a elaboração da dissertação, o ensaio fotográfico representa a parte essencialmente prática do trabalho e mostra, dentre outras coisas, o processo de evolução das idéias que o sustentam, ou seja, transformou-se conforme aprofundaram-se as idéias e conceitos teóricos.

A intenção é, através de fotografias, revelar sensações e relações que são construídas com o espaço físico e, para tanto, foi necessária a criação de alguns procedimentos, principalmente no que diz respeito à forma de explorar e ver a cidade. Está claro que todos os habitantes criam relações visuais com o espaço que vivem, mas a proposta é observar, prestar atenção, perceber e tornar estas relações explícitas através da imagem fotográfica.

Tal como sugerem o flâneur, Marcovaldo, Marco Pólo, Mascaro e Cássio Vasconcelos, longos trajetos foram percorridos a pé, e imagens eram feitas a cada nova sensação que o ambiente suscitava. Este primeiro momento foi o responsável por fazer entender quais eram as relações que construía com a cidade, minha maneira de enxergá-la. Como mediadora entre mim e o espaço, a imagem me fez enxergar com maior clareza - uma vez que recortada e separada do contexto geral - qual é a minha São Paulo, reconstruída e reordenada de acordo com aquilo que ela me incita.

Estas imagens eram confeccionadas conforme aquilo que mais me chamava a atenção. No início eram produzidas durante visitas à cidade, períodos curtos nos quais Cristiano Mascaro, Cássio Vasconcellos e outros colaboradores eram consultados. As fotografias resultantes deste primeiro momento mostram a cidade do visitante, a dinâmica do ônibus, metrô e deslumbramento fazem ver, por exemplo, como a Avenida Paulista me convida a olhar para cima ou, como quando visto em fragmentos descontextualizados, os edifícios mostram partes que antes passavam despercebidas.

No segundo momento, já vivendo na cidade, a relação se aprofunda. Percorrer lugares nunca antes visitados, sair cada dia para um lado, perder-me e encontrar-me, fizeram parte desta nova dinâmica, a do habitante. Antes, a imagem que carregava de São Paulo era pontuada pelos lugares visitados já que, apesar de longos trechos serem percorridos a pé, sempre chegava a esses lugares de metrô ou de ônibus. Quando de metro, a cidade aflorava no sair da estação, quando de ônibus, ela se descortinava a partir do itinerário da linha. A dinâmica do habitante trouxe a unidade a todos estes ambientes, antes desconexos.

Dessa forma, construíram-se narrativas fotográficas: a técnica e a linguagem serviram de apoio para que as idéias tomassem forma. Neste momento, as tele-objetivas eram usadas para acentuar a sensação de emparedamento e outros elementos se inseriam propositalmente entre a máquina e o objeto para mostrar o olhar que não é “limpo”, por exemplo.

O ensaio visa mostrar, documentar ou revelar, a tentativa de observar os caminhos da percepção do ambiente urbano adicionando, ao cenário, aquilo que ele me desperta. Trata-se, em um primeiro momento, de observar como o corpo, os sentimentos, os pensamentos reagem ao cenário para depois, utilizando a fotografia, acrescentar a ele estas sensações. Representa um esforço em entender e explorar a dinâmica dessa relação.

As imagens foram feitas entre 2008 e 2010, sem nenhum propósito além de explorar o tema do trabalho. Não havia uma pauta, ou um guia de edifícios a serem visitados. No início, as caminhadas eram definidas pelos locais de chegada e partida na cidade e o trajeto era determinado pelos lugares que seriam visitados. A partir de certo momento, surgiu a necessidade de organizar saídas fotográficas, determinava um roteiro qualquer que contemplasse locais ainda desconhecidos ou pouco explorados, e o percorria com a câmera em punho, com uma idéia parecida com a proposta pelos mapas referenciais dos surrealistas: mereciam fotografias aqueles lugares que despertassem alguma sensação e, de alguma maneira, esta sensação deveria estar impressa na imagem.

Neste caso, em vez de pintar mapas com a escala de cinzas de acordo com a sensação que o ambiente suscita, a fotografia foi utilizada como ferramenta para imprimir tais sensações nos cenários, ora capturando cenas que falam por elas mesmas, ora adicionando, interferindo, subtraindo e brincando com os elementos do ambiente.

Observando o montante de imagens final, sinto a necessidade organizá-lo. Consigo dividi-lo em quatro partes distintas, cada uma com suas peculiaridades e assim denominadas: Sobre, De dentro e de fora, Entre e Fragmentos. Sobre fala da imensidão da cidade, da verticalização, da sensação de falta de horizonte. O céu é o ponto de referência comum, o único “lado” para o qual é possível olhar e escapar deste sentimento de clausura. Mostra aqueles lugares que convidam a olhar pra cima como os edifícios da Av. Paulista, o emaranhado de fios da rede de transmissão elétrica, dentre outros.

De dentro e de fora trata de uma questão pertinente à forma e à arquitetura: as janelas. Quando se constrói uma casa ou qualquer outro edifício, não se sabe, ao certo o que cada uma delas irá enquadrar. Essa questão surgiu, ao avesso e não por acaso, quando o trajeto proposto foi o minhocão em uma

manhã de domingo. O elevador corta o centro da cidade, área composta por muitos edifícios, deixando o interior dos apartamentos à disposição de qualquer passante. Também fala da grandeza da metrópole e sobre a sensação de emparedamento que ela me provoca; da mesma maneira que as janelas enquadram cenas para os moradores e transeúntes, a proximidade destes prédios sugere milhares de possibilidades: janelas que mostram paredes, janelas que mostram outras janelas. Abertura e fechamento. Aqui aparece a cidade que fecha, que enclausura.

Essa problemática das janelas, de o que olhar, levou à construção do “olhar que não é limpo”. Existem muitas coisas que se sobrepõem e, nem sempre é possível enquadrar o que se deseja, pois entre a máquina e aquilo que se quer fotografar, existem vários outros elementos: carros, postes, pessoas, edifícios, árvores, mais pessoas, ônibus, placas de sinalização, semáforos, propagandas, etc.

Surge, então, o “Entre”, no qual comecei a incluir propositalmente objetos entre a câmera e a cena, além de explorar os reflexos. Sobre o segundo, percebi que ele tem o poder de valorizar a bidimensionalidade da imagem. Em uma fotografia da oca que mostrasse o edifício, a árvore à sua frente e a menina que caminha, o leitor construiria a profundidade da imagem a partir da distância entre estes três planos. Já na fotografia de um reflexo desta cena sabe-se que o que se está vendo não tem profundidade. Nos reflexos os elementos parecem achatados, a relação entre os planos da realidade fica diminuída.

Outra particularidade desta parte do ensaio é a observação do conjunto dos edifícios e de como as diferentes formas se mesclam: a partir de quando eles começam a aparecer na paisagem, como se relacionam com aqueles que estão à frente, ao lado ou sobre eles.

Na tentativa de “limpar” o olhar, surgem os Fragmentos, pedaços da cidade que, assim, descontextualizados, parecem mais compreensíveis. A fotografia tem o poder de descontextualizar: uma vez feita, desaparecem os ruídos, o entorno, e tudo mais que poderia desviar a atenção do olhar. Assim, revelam-se partes da vida cotidiana, detalhes dos edifícios e de elementos do espaço que são menos evidentes quando atrelados ao todo.

Não penso que esta divisão seja rígida. Quando vejo o ensaio “Sobre”, imagino que várias imagens presentes nele poderiam, facilmente, integrar o ensaio “Fragmentos”. Faz sentido dessa maneira quando se pensa sobre o percurso gerativo da imagem: se está no primeiro, é porque conversa com o modo de fazer das outras fotografias do grupo.

Um ponto comum nestas fotografias é a falta de horizonte. Mesmo quando fotografava janelas pelo lado de dentro, enxergava outras janelas de outros edifícios, dificilmente o horizonte era visto. Em alguns momentos fica difícil saber se é de dentro ou de fora que se está fotografando. Foi preciso experimentar paisagens de andares mais altos para conseguir alcançar esta linha e, ainda assim, ela é formada pelo desenho dos prédios. Talvez seja por isso que exista a sensação de imensidão: sem horizonte a cidade parece não ter fim.

4.1 – Sobre

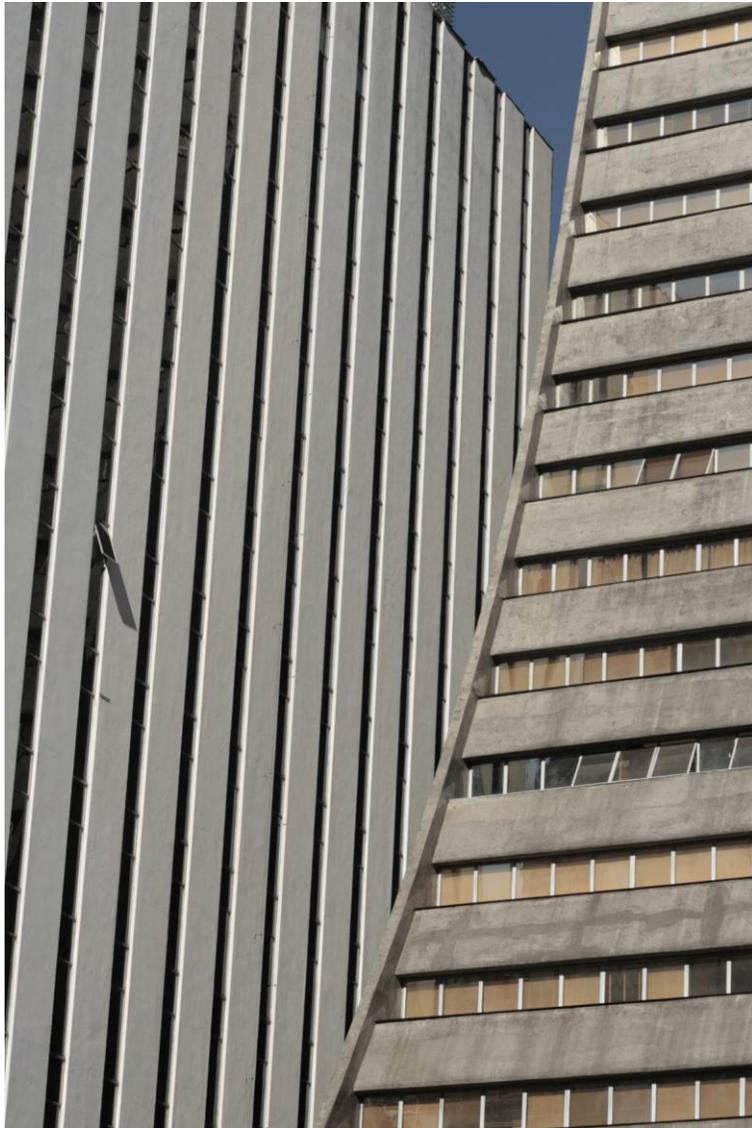


Figura 67: São Paulo - sobre



Figura 68: São Paulo - sobre



Figura 69: São Paulo - sobre

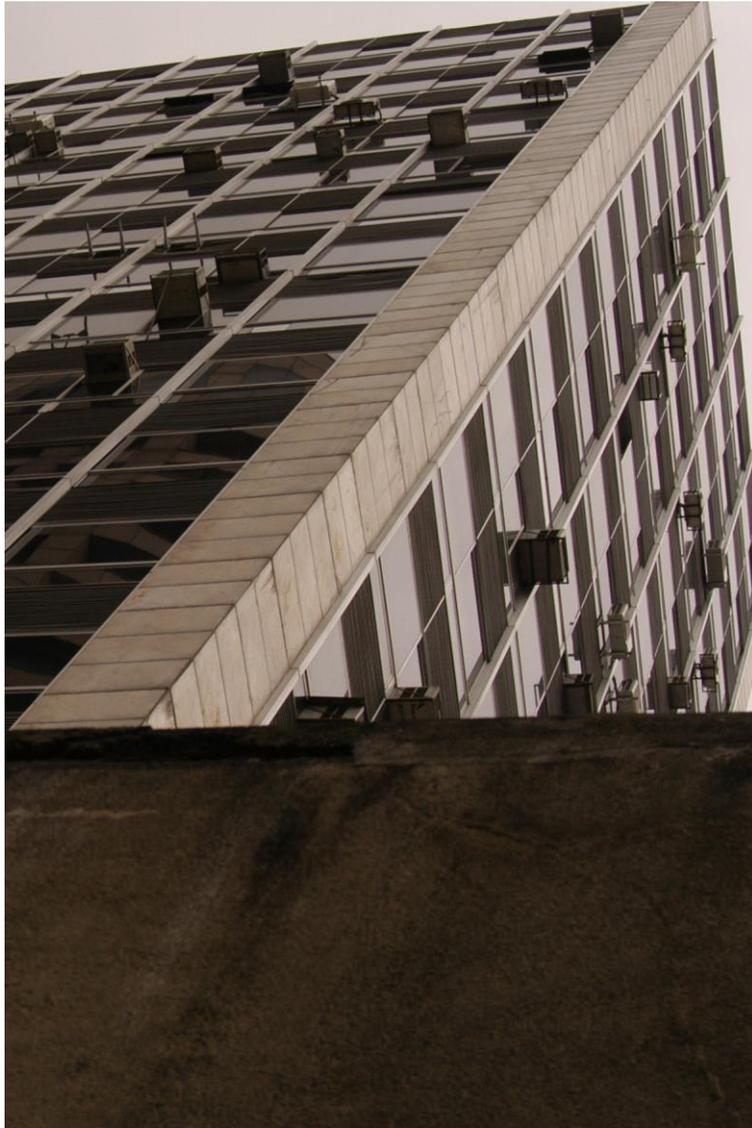


Figura 70: São Paulo - sobre

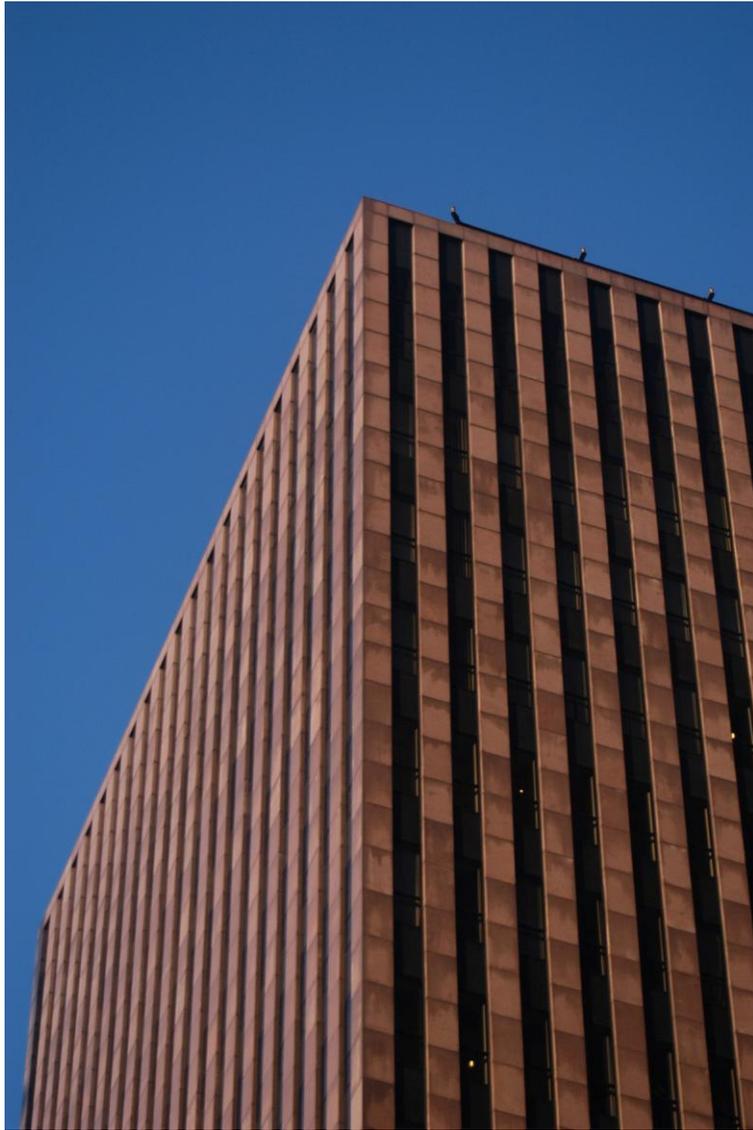


Figura 71: São Paulo - sobre



Figura 72: São Paulo - sobre

4.2 – De dentro e de fora



Figura 73: São Paulo - dentro e fora



Figura 74: São Paulo - dentro e fora



Figura 75: São Paulo - dentro e fora



Figura 76: São Paulo - dentro e fora



Figura 77: São Paulo - dentro e fora

4.3 – Entre



Figura 78: São Paulo - entre



Figura 79: São Paulo - entre



Figura 80: São Paulo - entre

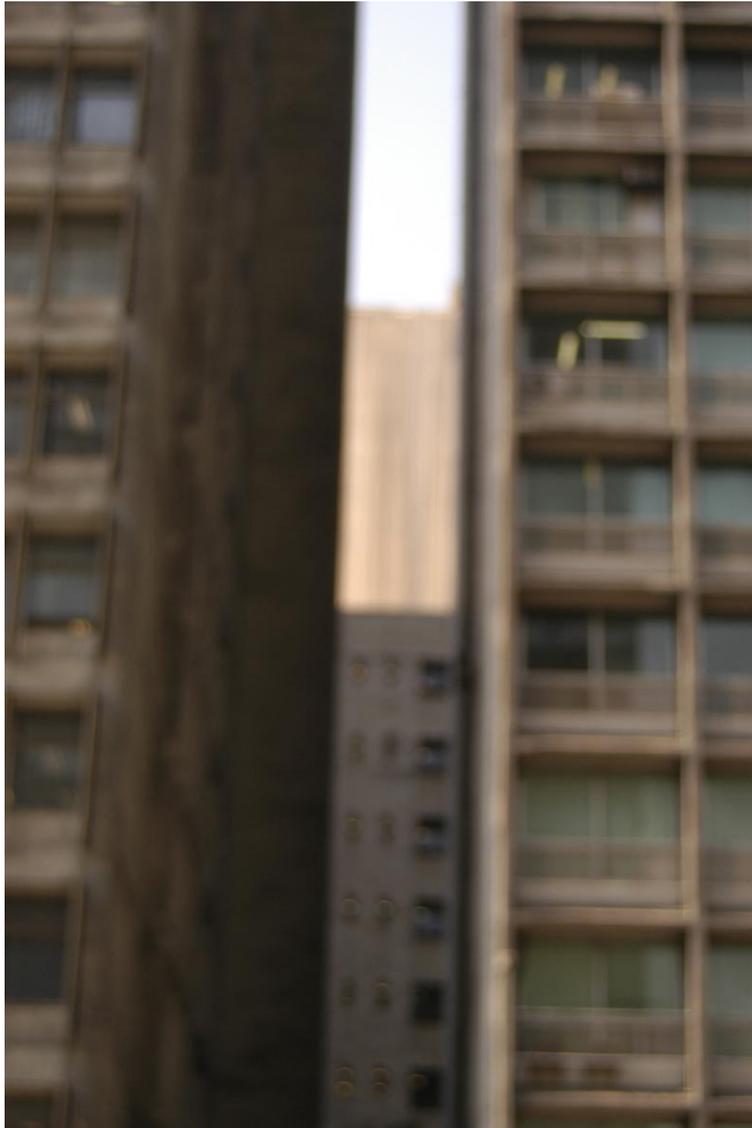


Figura 81: São Paulo - entre

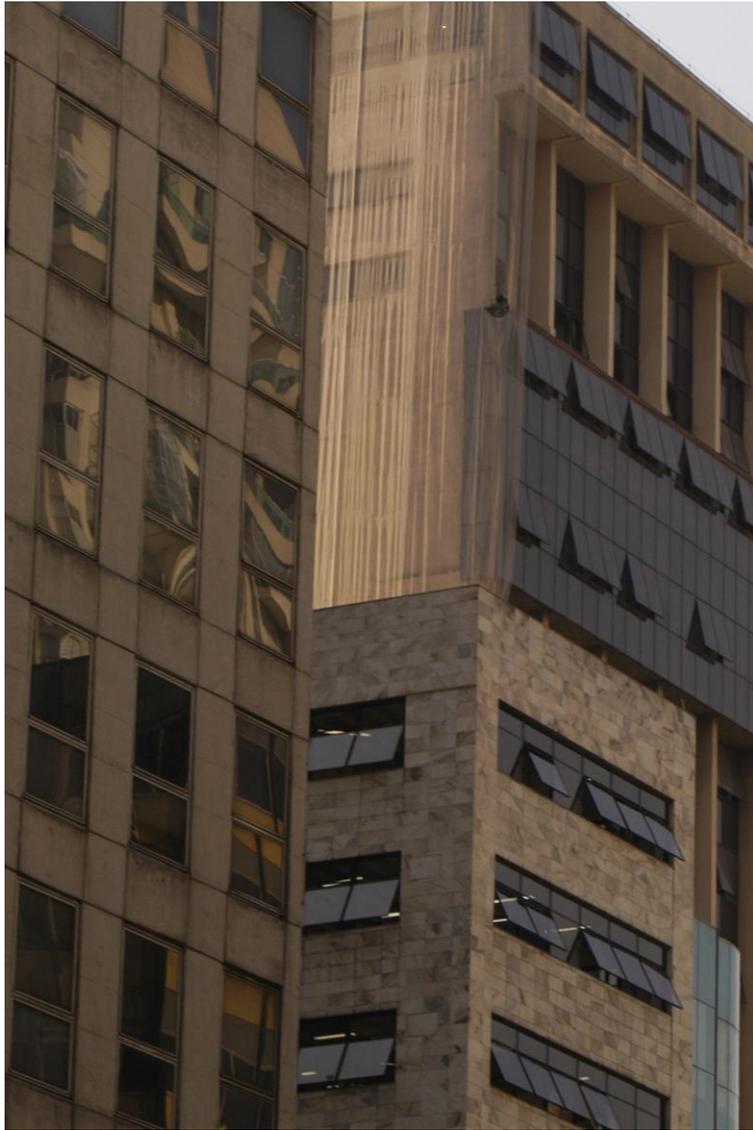


Figura 82: São Paulo - entre

4.4 – Fragmentos

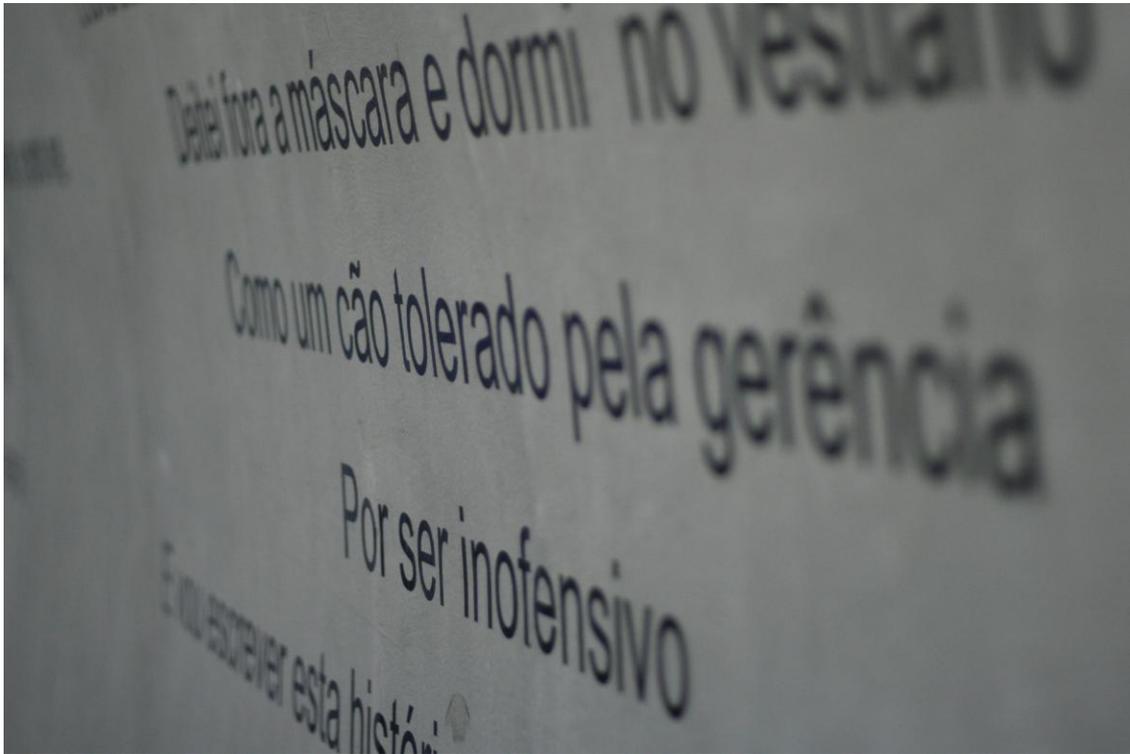


Figura 83: São Paulo - fragmento



Figura 84: São Paulo - fragmento



Figura 85: São Paulo - fragmento

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aconteceu-me uma vez, num cruzamento, no meio da multidão, no vaivém.

Parei, pisquei os olhos: não entendia nada. Nada, rigorosamente nada: não entendia as razões das coisas, dos homens, era tudo sem sentido, absurdo. E comecei a rir.

Para mim, o estranho naquele momento foi que eu não tivesse percebido isso antes. E tivesse até então aceitado tudo: semáforos, veículos, cartazes, fardas, monumentos, essas coisas tão afastadas do significado do mundo, como se houvesse uma necessidade, uma coerência que ligasse umas às outras.

(Trecho de “O Raio”, Calvino, 2001, pg. 16)

Dentre as muitas obras de Calvino lidas durante a confecção do trabalho, uma é capaz de sintetizá-lo com certa coerência, chama-se “O raio” um manuscrito datado de abril de 1943 que foi publicado no Brasil em 2001, anos depois da morte do autor, em uma coletânea de pequenos textos que leva o nome de um deles: “Um general na Biblioteca”.

O conto tem menos de duas páginas e narra uma experiência de lucidez diante da rotina na cidade, um encontro fugaz com o que há de essencial, subjetivo na estrutura urbana. Como se, por um instante, nada mais fizesse sentido na cidade: as relações mediadas por placas, semáforos, veículos acabaram por afastar o cidadão da experiência, do experimentar o espaço, enfim, do verdadeiro significado do mundo, como diz o autor.

Ele então, grita, gesticula, chama a atenção dos passantes dizendo que há algo errado, que fazem coisas absurdas, mas quando é indagado pelas pessoas sobre o que quer dizer, o lapso de lucidez se vai, tudo volta a seu devido lugar e ele fica atormentado, com a impressão de ter vislumbrado algo

essencialmente importante, mas sem saber exatamente o que, já que tudo agora lhe parecia natural: arranha-céus, trilhos de trem, etc. e conclui:

Mas, mesmo agora, toda vez (frequentemente) que me acontece não entender alguma coisa, então, instintivamente, me vem a esperança de que seja de novo a boa ocasião para que eu volte ao estado em que não entendia mais nada, para me apoderar dessa sabedoria diferente, encontrada e perdida no mesmo instante. (Calvino, 2001, pg. 17.)

Neste sentido, a dissertação pretende ser um esforço em fazer durar o lapso de lucidez e a tentativa de observá-lo, compreendê-lo. Como se vê, esta dissertação buscou promover um diálogo permanente entre diferentes linguagens. Nela a literatura, a fotografia e o texto acadêmico se entrecruzam e interpenetram. A imagem que fica da leitura de Calvino e as fotografias apresentadas nos ensaios pretendem conversar com o conhecimento acadêmico e aproximá-lo do fazer artístico.

O maior desafio que se coloca a quem deseja explorar as possibilidades de um texto que mistura literatura, reflexão acadêmica e imagem é a medida da participação de cada uma destas premissas. Se a parcela de literatura for tão pequena a ponto de ser desnecessária torna-se boba, não se justifica. Se ela toma proporções maiores do que as convenientes, torna-se insustentável, o texto não a acompanha. O mesmo acontece quando o ponto de partida é uma das outras duas vertentes: se o equilíbrio não for alcançado, fatalmente ficará a sensação de que algo está fora do lugar, que pode ser suprimido sem maiores danos para o todo.

Para alcançar este equilíbrio, a estratégia adotada foi a de, devido principalmente à pouca objetividade e especificidade do tema – A imagem da cidade, elaborar um roteiro a partir da obra literária de Ítalo Calvino e explorar cientificamente as questões por ele levantadas. Conhecido por escrever sobre as

relações subjetivas que se estabelecem com a cidade, a partir de três de suas obras, desdobraram-se os três primeiros capítulos, dedicados um a cada livro.

O primeiro título, “As cidade invisíveis”, abriu caminho para o estudo da imagem da cidade, às questões relacionadas com a significação do termo e à realidade deste tipo de imagem. Descobriu-se um desdobramento em pelo menos três vertentes: o cenário, sua representação e as imagens que resultam das relações que se constroem com eles. O segundo livro, Marcovaldo ou as estações na cidade, apresentou outra maneira de experimentar o espaço e contrapondo a postura das duas personagens (Marco Polo e Marcovaldo), destacam-se duas posturas distintas, que basicamente se diferenciam pela consciência da experiência do corpo no espaço. Baseadas nestes comportamentos opostos, novas questões se levantam: o caminhar como prática estética e o olhar atento, que busca, especula e perscruta o ambiente.

As fotografias propriamente ditas entram no terceiro capítulo, introduzidas pelo último título: “O castelo dos destinos cruzados”, no qual o autor apresenta um diálogo mediado por imagens e fala sobre o poder que elas tem de contar histórias ao mesmo tempo em que questiona as subjetividades que a linguagem visual impõe. Ao sugerir que a mesma imagem sirva para contar as diferentes histórias que trazem cada uma de suas personagens, o texto de Calvino leva a discussão para a fotografia como criadora de realidades, uma vez que existe a imagem, existe o que se quis dizer com ela e o que se interpreta dela.

Neste momento, as imagens fotográficas de Cristiano Mascaro e Cássio Vasconcellos surgem como um estudo, um caminho para o entendimento sobre as experiências de tempo e espaço destes dois sujeitos singulares na cidade de São Paulo. Cada um, a sua maneira, fotografou e escolheu dentre suas imagens aquelas que comporiam um ensaio que representasse a cidade como eles a sentem ou entendem.

Neste caminho seguido pelo texto, a diferenciação do ver e do olhar observada no segundo capítulo implica na redução do sujeito do trabalho: o habitante, condicionado pelo hábito, não dá atenção às experiências estéticas que a cidade lhe oferece. A dinâmica do habitante não permite que ele se dê conta da complexidade de sua relação com o cenário, já que percorre o espaço com objetivos já definidos e dificilmente deixa-se enredar por estas questões: normalmente escolhe seus caminhos pela facilidade que eles os levam a seu destino. Já o habitante/fotógrafo rompe com esta ordem e procura buscar, com o olhar do artista, especular, observar e exteriorizar esta estesia.

A transfiguração da cidade, do cenário em imagem fotográfica é um processo que não acontece sem a interferência da subjetividade: existe uma mudança de códigos visuais, ou como disse Rouillé,

Fotografar uma cidade não se limita a reproduzir os prédios, os pedestres ou cenas de rua. A cidade existe materialmente, pode-se percorrer seu espaço, estudar o plano, admirar os edifícios. Mas essa cidade material só é acessível ao olhar, ou à fotografia através de pontos e ângulos de tomada que são imateriais. Cada percurso na cidade desenvolve uma infinidade de visadas efêmeras, que se desfazem com o movimento, que mudam com as perspectivas, que variam com os pontos de vista. Imateriais, tais visadas não são coisas, não pertencem à cidade, mas ligam-se a ela para desacelerá-la, para colocá-la em variações infinitas. (Rouillé, 2009, p. 201).

Dessa forma, a mesma cidade material, visível, contém tantas outras imateriais, quantos forem os percursos, pontos de vista e escolhas de quem se propõe a observá-la por esse prisma. Mascaró fala em aparições exclusivas, Vasconcellos sobre a cidade de seus sonhos e devaneios. A fotografia possibilita mostrar essa imagem que existe antes, dentro deles.

A análise dos ensaios fotográficos cedidos pelos dois autores acima citados possibilitou a compreensão de como cada um deles se apropria da técnica e da linguagem fotográfica para, darem forma às cidades que habitam seus

imaginários. Posteriormente, este percurso teórico percorrido pelo texto, desde a prática de andanças, do encontro com aquilo que o ambiente suscita e da transformação do cenário em fotografia, incorporando a ele estas sensações, foram exercitadas no ensaio fotográfico que compõe o quarto e último capítulo.

Para que a representação desta cidade individual fosse explícita, foi preciso trabalhar a questão do olhar e do transitar pelo espaço levando em conta estas experiências subjetivas. O entendimento de que a fotografia é capaz de criar realidades possibilitou seu uso como um instrumento capaz de condensar o cenário e a relação de seu autor com o espaço, ou a visão que ele tem deste ambiente. As imagens de cada fotógrafo mostram mais do que apenas a cidade, suas escolhas de como registrar o ambiente revelam como ele se coloca perante este cenário, ou ainda como ele o pensa, imagina, entende, enxerga.

É certo que a fotografia é também um instrumento capaz de fragmentar a cidade, de retirar dela as partes que tem menor importância, aquelas que nada significam, valorizando ou ressaltando aquilo que representa a cidade para quem realiza a tomada. Necessário ressaltar aqui a importância da consciência de como se dá este processo de significação, de saber diferenciar o que tem importância do que não têm, quais partes do cenário chamam a atenção, de que forma e porque isso acontece. Por isso a pesquisa centrou-se no olhar daqueles que são capazes de obter esta percepção, em detrimento do uso que se observa nos cidadãos comuns, condicionados pelo hábito.

Neste exercício, de recortar e recompor, a fragmentação inerente à fotografia ganhou o apoio da reorganização proposta pelo ensaio. A cidade é reordenada, uma nova visão é proposta, novos sentidos são sugeridos quando fotografias se juntam em uma série. Enquanto a fotografia sozinha fragmenta e agrega ao cenário vários elementos imateriais, a edição e o agrupamento em um ensaio recompõem o conjunto, dando uma nova ordem ao real.

Assim como as fotografias são impregnadas das intenções que as geraram, é importante ressaltar que qualquer leitura que se faça delas também vem carregada de aspectos subjetivos inerentes a quem a fez, ou seja, o repertório de quem olha a imagem também tem papel fundamental em sua interpretação e por isso, pessoas diferentes podem fazer interpretações diferentes sobre as mesmas fotografias, num processo muito próximo às conversas de Kublai com Marco Pólo: um diz uma coisa, outro escuta outra.

Esta preocupação foi uma constante durante o processo de análise das fotografias no terceiro capítulo. Como a intenção, neste caso, era a de entender a relação que o outro estabelece com o ambiente, os autores sempre eram consultados e as informações que eles cediam acabaram por direcionar a leitura das imagens, na tentativa de chegar o mais perto possível do que o fotógrafo quis mostrar e menos do que o leitor quis enxergar.

O invisível que o trabalho trata parte da premissa que o outro tem essa consciência de que a cidade é única para ele (casos de Mascaro e Vasconcellos). Porém, existe uma parcela que não trabalha essa visão subjetiva e considera a cidade um amontoado de edifícios que se apresentam iguais para todos.

Por vezes somos a massa que não trabalha esta visão subjetiva. Por vezes olhamos uma fotografia e nos perguntamos de onde vem tal paisagem, sem percebermos que está logo ali, virando a esquina. Por vezes somos o passante da cidade que, “em meio aos semáforos, veículos, cartazes, fardas, monumentos, essas coisas tão afastadas do significado do mundo”, levantamos a nossa cabeça e vemos algo tão novo que estava lá disponível ao olhar a tanto tempo. Talvez a riqueza deste trabalho seja apresentar uma possibilidade real de enxergar a “imagem da cidade” sobre um prisma não tão técnico quanto o da arquitetura, nem tão subjetivo quanto o da literatura de Calvino, disponível a todos os que desejarem experimentá-lo.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Várzea do Carmo, 1821. Aquarela de Arnaud Julien Pallière. Col. Yan de Almeida Prado. Fonte: Toledo 2004. 15
- Figura 2: Ponte do Carmo, 1860. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo. Fonte: Toledo 2004. 16
- Figura 3: Vista da cidade. Fotografia de Militão Augusto de Azevedo..... 18
- Figura 4: Nova Planta da cidade de São Paulo, 1981. U. Bonvicini e Victor Dubugras. Fonte: Toledo 2004..... 20
- Figura 5: Bairro dos Campos Elíseos. Panorama tomado da torre da Igreja do Sagrado Coração de Jesus. Photochromo da Lith Harman de Juiz de Fora. Fonte: Toledo 2004. 21
- Figura 6: Residência do Conselheiro Antônio Prado. Campos Elíseos. Cartão Postal. Foto de Guilherme Gaensly. Fonte: Toledo 2004. 22
- Figura 7: Panorama do Parque Anhangabaú, c. 1928. British Chamber of commerce os São Paulo & Southern Brazil (Ed.). São Paulo: Official Yearly Handbook..... 23
- Figura 8: Croqui da imagem de Panorama do Parque Anhangabaú. Fonte: Toledo 2004..... 24
- Figura 9: Viaduto do chá e prédio dos escritórios centrais da Light antes da Ampliação. Cartão Postal. S. Ed. Fonte: Toledo 2004. 25
- Figura 10: Viaduto do chá e edifício da Light já ampliado (1941)..... 25

Figura 11: Fragmento do mapa da cidade de São Paulo com as marcações das tomadas das fotografias.....	28
Figura 12: Igreja do Largo da Sé em 1862.....	29
Figura 13: Largo da Sé e Rua do Imperador em 1887.....	30
Figura 14: Largo da futura Sé e alinhamento das antigas ruas Marechal Deodoro (antiga rua do Imperador) e Capitão Salomão (à esquerda).	31
Figura 15: Rua Direita em 1862.	34
Figura 16: Rua Direita em 1887.	35
Figura 17: Rua Direita em 1914.	36
Figura 18: Postal Av. Higienópolis – Vila Penteado. Cartão postal. Fonte: Toledo 2004.....	41
Figura 19: Construção da Estátua do Cristo Redentor no cume do Corcovado. Rio de Janeiro, (RJ), 1930. Fonte: Vasquez 2002.....	42
Figura 20: Postal Av. Central (atual Av. Rio Branco), Rio de Janeiro (RJ), postado em 19 de agosto de 1913. Fonte: Vasquez 2002.	43
Figura 21: Postal Estação da Luz – Estação da Luz. Cartão Postal. Foto de Guilherme Gaensly. Fonte: Toledo 2004.	43
Figura 22: Edifício Sampaio Moreira (com 14 andares, foi inaugurado em 1924), Parque do Anhangabaú, São Paulo (SP). Fonte: Toledo 2004.....	44

Figura 23: Plano da cidade suméria de Nipur, cerca de 1.500 a.C. Fonte: Benévolo, 2009.	51
Figura 24: Planimetria de parte do território de Nipur. Fonte: Benévolo, 2009.	51
Figura 25: Planta aproximada de Atenas, por volta de 430 a.C. Fonte: Benévolo, 2009.	53
Figura 26: Paris em 1609. Fonte: Benévolo, 2009.	55
Figura 27: Planta da Place de L'Etoile, em Paris. Fonte: Benévolo, 2009.	57
Figura 28: Vista Aérea da Etoile. Fonte: Benévolo, 2009.	57
Figura 29: Walker Evans. Main Street of Pensylvania Town, 1935. Fonte: Peixoto 2004.	59
Figura 30: Lee Fridlander. Father Duffy Square, Nova York, 1974.	60
Figura 31: Panfleto entregue aos transeuntes durante incursão à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Fonte: Careri 2003.	69
Figura 32: Rascunho feito por Tzara durante a visita à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Fonte: Careri 2003.	70
Figura 33: Fotografia do grupo durante a visita à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Fonte: Careri, 2003.	70
Figura 34: Proposta de itinerários para serem percorridos à pé em Paris. Fonte: Careri 2003.	73

Figuras 35, 36 e 37: Equivalências, de Alfred Stieglitz. Produzidas entre as décadas de 1920/30. Figura 36: Equivalências Figura 37: Equivalências.....	86
Figura 38 Memorial da América Latina em dez. de 2001.....	90
Figura 39: Estação Berrini em julho de 2000.	90
Figura 40: MASP em Março de 2002.	90
Figura 41: Oca – Parque do Ibirapuera em julho de 2001.	90
Figura 42: : Marginal Pinheiros em julho de 2001.	91
Figura 43: Vila Olímpia e abril de 2000.	91
Figura 44: Ladeira Porto Geral em maio de 2000.	91
Figura 45: Estádio do Pacaembu em abril de 2002.	91
Figura 46: Viaduto Santa Ifigênia em maio de 2002.	92
Figura 47: Estação cidade-jardim em abril de 2000.....	92
Figura 48: Avenida dos Bandeirantes em abril de 2000.....	92
Figura 49: Parque Villa-Lobos em maio de 2001.	92
Figura 50: Marginal Pinheiros em agosto de 2000.....	93
Figura 51: Fura-Fila em maio de 2002.	93
Figura 52: São Paulo.....	100

Figura 53: São Paulo.....	101
Figura 54: São Paulo.....	102
Figura 55: São Paulo.....	103
Figura 56: São Paulo.....	104
Figura 57: São Paulo.....	105
Figura 58: São Paulo.....	106
Figura 59: São Paulo.....	107
Figura 60: São Paulo.....	108
Figura 61: São Paulo.....	109
Figura 62: São Paulo.....	110
Figura 63: São Paulo.....	111
Figura 64: São Paulo.....	112
Figura 65: São Paulo.....	113
Figura 66: São Paulo.....	114
Figura 67: São Paulo - sobre	124
Figura 68: São Paulo - sobre	125

Figura 69: São Paulo - sobre	126
Figura 70: São Paulo - sobre	127
Figura 71: São Paulo - sobre	128
Figura 72: São Paulo - sobre	129
Figura 73: São Paulo - dentro e fora	130
Figura 74: São Paulo - dentro e fora.....	131
Figura 75: São Paulo - dentro e fora.....	132
Figura 76: São Paulo - dentro e fora.....	133
Figura 77: São Paulo - dentro e fora.....	134
Figura 78: São Paulo - entre	135
Figura 79: São Paulo - entre	136
Figura 80: São Paulo - entre	137
Figura 81: São Paulo - entre	138
Figura 82: São Paulo - entre	139
Figura 83: São Paulo - fragmento	140
Figura 84: São Paulo - fragmento	141

Figura 85: São Paulo - fragmento 142

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Militão Augusto (co-autor). São Paulo em três tempos: álbum comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887-1914). São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1982. 1 v. (25 cadernos).

AZEVEDO, Ricardo Marques. MetrÓpole:Abstração. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BASSANI, Jorge. Linguagens artísticas e a cidade. São Paulo: Formarte, 2003.

BENÉVOLO, Leonardo. História da cidade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. Em: NOVAES, Adauto (org.). O Olhar. Companhia das Letras: São Paulo, 2003, 10º reimpressão.

BORGES, Maria Elisa Linhares. História e fotografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BURKE, Peter. Testemunha Ocular: história e imagem. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

CALVINO, Ítalo. As cidades Invisíveis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Ítalo. Marcovaldo ou as estações na cidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1994 .

CALVINO, Ítalo. O Castelo dos Destinos Cruzados. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 2ª ed.

CALVINO, Ítalo. Um general na biblioteca. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CARDOSO, Sergio. O Olhar viajante (do etnólogo). Em NOVAES, Adauto (org.). O Olhar. Companhia das Letras: São Paulo, 2003, 10º reimpressão.

CARERI, Francesco. Walkscapes. El andar como práctica estética. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. 1ª Ed. 5ª reimpressão.

CARVALHO, Maria Cristina Wolf de e WOLF, Silvia Ferreira Santos. Arquitetura e fotografia no século XIX. In FABRIS, Annateresa. (org). São Paulo:EDUSP, 1998.

CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA, Solange Ferraz de. Representações urbanas: Militão Augusto de Azevedo e o Álbum comparativo da cidade de São Paulo. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, Vol. 27, p. 110-123, 1998.

GALHOZ, Maria Aliete (org.). Fernando Pessoa – Obra Poética. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965.

JACQUES, Paola Berenstein (org). Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. 2ª Ed.

KOSSOY, Boris. Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, Boris. Fotografia e História. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. 2ª Ed.

LAGO, Pedro Correa do (org). Militão Augusto de Azevedo: São Paulo nos anos de 1860. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.

LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SAMAIN, Etienne (org). O Fotográfico. São Paulo: Hucitec/SENAC, 2005. 2ª Ed.

MASCARO, Cristiano. Cidades Reveladas. São Paulo: BEI Comunicação, 2006.

MUSEUM Ludwig de Colônia, Fotografia do Século XX. Koin: Tashen, 2005.

ORTIZ, Renato. Cultura e Modernidade: A França no Século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo, SENAC, 2009.

TOLEDO, Benedito Lima de. São Paulo: três cidades em um século. São Paulo: Cosac e Naify, Duas Cidades, 2004.

PEIXOTO, Nelson Bissac. Paisagens Urbanas. São Paulo: SENAC, 2004. 3ª Ed.

VASCONCELLOS, Cássio. Noturnos/Nocturnes São Paulo: Bookmark, 2002.

VASQUEZ, Pedro Karp. Postaes do Brazil:1893-1930. São Paulo: Metalivros, 2002.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In Revista Concinnitas. Ano 6, vol. 1, nº8, 2005.

BUCK-MORS, Susan. O Flaneur, o homem sanduíche e a prostituta: a política do perambular. Em Espaço e debates – Revista de estudos regionais e urbanos, número 29, ano X, 1990.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. 3ª Ed.

FELIZARDO, Luiz Carlos. O Relógio de Ver. Porto Alegre: FUMPROARTE, 2000.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Olhar Periférico – Informação, Linguagem e Percepção Ambiental. São Paulo: EDUSP, 1999. 2ª Ed.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Os significados Urbanos. São Paulo: EDUSP, 2000.

MACHADO. Arlindo. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. In Revista Imagem nº3 de 1994. Campinas: Editora Unicamp, 1994.

MASCARO, Cristiano. Dsfeito e Refeito. São Paulo: BEI Comunicação, 2007.

MASCARO, Cristiano. Luzes da Cidade. São Paulo: DBA, 1996.

MASCARO, Cristiano. São Paulo – Cristiano Mascaro. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

PERSICHETTI, Simonetta e TRIGO, Thales. Cristiano Mascaro. Coleção SENAC de fotografia nº11, São Paulo: SENAC, 2006.

TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar – a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.

TUAN, Yi-Fu. Topofilia – Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.