

A cidade fotográfica

César Bastos de Mattos Vieira¹

Resumo: A fotografia sempre foi utilizada como ferramenta de representação e apresentação da arquitetura e da cidade. Entretanto, a realidade visível não se mostra, no registro fotográfico, em sua totalidade e com a mesma precisão e equivalência em todas as situações. É necessário que as demandas fundamentais da fotografia sejam satisfeitas, que são: luz, distância e ordenamento. Propõe-se uma reflexão sobre a possível existência de uma construção imagética com consequências no universo real de uma “cidade fotográfica”. Esta cidade seria uma urbe pensada pela lógica da fotografia, ou seja, que estaria respondendo, prioritariamente, as demandas da fotografia. Busca-se levantar e apresentar que lógica é esta e questionar se esta maneira de ver e pensar fotograficamente a cidade, de certa maneira, distancia as soluções projetuais da sua função básica.

Palavras-chave: Fotografia; Cidade; Urbanismo.

The photographic city

Abstract: Photography has always been used as a representation tool and presentation of the architecture and of the city. However, the visible reality does not show itself in the photographic registration in its entirety and with the same precision and equivalence in all situations. The basic demands of photography must be met, which are: light, distance and planning. A reflection is proposed about the possible existence of a construction of imagery with consequences in the real universe of a “photographic city”. This city would be one thought out by the logic of photography or, in other words, which would primarily be meeting the demands of photography. The aim is to raise and present what logic it is and wonder if this way of seeing and thinking photographically the city, in a way, it distances the design solutions from its basic function.

Keywords: Photography; City; Town Planning.

¹ Arquiteto, Designer Gráfico e Fotógrafo. Graduado em Arquitetura (UFRGS), especialista em Marketing (UFRGS), mestre em Comunicação e Informação (UFRGS) e doutor em Arquitetura (UFRGS). Professor da Faculdade de Arquitetura e professor convidado do PROPUR - Programa de Pós-graduação em Urbanismo (UFRGS). E-mail: cbvieira@terra.com.br

A fotografia

Desde a descoberta da fixação das imagens latentes geradas dentro da câmera escura, por Niépce, Daguerre, Talbot e Florence, no século XIX, a fotografia vem sendo utilizada como ferramenta de representação e apresentação de tudo e de todos, com aparente precisão e veracidade indiscutíveis. Entretanto, a realidade visível não se mostra, no registro fotográfico, em sua totalidade com a mesma precisão e equivalência em todos os momentos e situações, como o senso comum acredita. Como Benjamin já observava, “a natureza que fala com a câmera é diferente da que fala com os olhos” (BENJAMIN, 200., p.26). Assim, é importante compreender e ter consciência de que a fotografia não apreende a cena real da mesma forma como ela é observada a olho nu. A fotografia codifica a realidade dentro de um código próprio e demandas específicas. Portanto, para que consiga boas fotografias de uma parcela da realidade visível, é necessário que as “demandas fundamentais da fotografia” tenham sido satisfeitas. Estas demandas são: “luz, distância e ordenamento”. (VIEIRA, 2012, p.105).

Desta forma colocado, pode-se afirmar que para que a fotografia aconteça é fundamental que três condições sejam satisfeitas: que exista luz favorável iluminando os objetos a serem fotografados; que eles estejam a uma distância tal que os coloque dentro do cone de visão; e, por fim, que se apresentem uma certa ordenação do ponto de vista escolhido para a obtenção do registro fotográfico (composição). De nada adiantaria ter os objetos que se quer fotografar à disposição sem que esses três requisitos sejam satisfeitos. (VIEIRA, 2012, p.105)

É necessário que a realidade visível, os objetos, a cena registrada possibilite a obtenção de fotografias ricas em informações e belas para oferecer a seus leitores/espectadores imagens cada vez mais impactantes. Este objetivo da fotografia sempre interessou e interessa ainda com mais intensidade nos dias atuais, uma vez que se utiliza de maneira ampla e desenfreada a imagem fotográfica como forma de apreensão, representação, divulgação e disseminação de qualquer coisa visível. Vive-se em uma época onde o registro fotográfico parece pretender substituir a experiência da observação direta. Mais do que a hegemonia da visão de Pallasmaa (2011) é a hegemonia de um “olhar fotográfico”.

É interessante entender mais sobre o que significa “o olhar fotográfico”. Este olhar é mais sensível que o olhar normal das pessoas leigas. Ele é capaz de ver coisas e pormenores que passam despercebidos, mas, por outro lado, restrito a um quadro que não engloba a visão desfocada periférica e aos códigos da fotografia, ou seja, do que é passível de registro. De acordo com Flusser (2002) é um olhar que se restringe ao “programa inserido no aparato tecnológico”, mas que o operador/fotógrafo busca explorá-lo, esgotá-lo. Mesmo assim terá que se contentar com o que a codificação fotográfica permitir registrar. Sendo assim, não serve

qualquer ambiente para ser fotografado, tem que ser ambientes “fotogênicos”, que satisfazem as demandas fundamentais da fotografia. Esta característica das cenas fotografadas, em grande parte, é consequência das demandas e peculiaridades da fotografia descritas. Não se logra boas fotografias de qualquer momento ou cena. Há que se ter luz, distância e ordenamento.

A cidade também entra nesta mesma lógica da fotografia com consequências ainda não estudadas em profundidade. É preciso refletir mais sobre este tema. Não é toda a cidade que aparece na fotografia. São apenas as parcelas fotogênicas que são registradas com sucesso. Poderia, então, o arquiteto/urbanista, por utilizar ferramentas de representação baseadas no “olhar fotográfico”, estar projetando cidades fotográficas?

A fotografia de arquitetura e cidade

A arquitetura e a cidade têm se prestado como modelos recorrentes para a fotografia e se saem muito bem, principalmente, pela sua imobilidade, tão necessária nos primórdios da fotografia quando o tempo de exposição era de muitos minutos. Até os dias de hoje, registrar entes arquitetônicos e/ou parcelas urbanas fascina fotógrafos profissionais e amadores. Entretanto, não é uma tarefa tão simples e fácil quanto pode parecer ao senso comum. Há uma diversidade de obstáculos e desafios para que o fotógrafo consiga obter uma imagem satisfatória destes objetos ou cenários. De princípio, pode-se exemplificar com o fato de haver uma variedade de elementos, que integram o cenário urbano, tais como, árvores, postes, fiações, sinalização de trânsito, veículos, etc., que entrarão na composição da imagem fotográfica muitas vezes eclipsando os elementos de maior interesse ou simplesmente “poluindo” a imagem de tal forma que será impossível perceber que aquela fotografia tinha como objetivo registrar um determinado ente arquitetônico ou, no caso de uma cena urbana, que o espaço urbano esteja presente no meio daquele emaranhado de objetos. A fotografia tem uma hierarquização distinta da maneira como a cena é vista pelos olhos. Há que se pensar fotograficamente para que a imagem resultante não seja frustrante. Esta linha de argumentação leva à conclusão de que determinados ambientes e objetos não estão disponíveis para um registro minimamente satisfatório, pois não satisfazem as exigências da codificação fotográfica.

Soma-se a esta dificuldade preliminar, as demandas fundamentais da fotografia – luz, distância e ordenamento –, e tem-se a condição de impossibilidade de um registro minimamente satisfatório multiplicado. São nestes casos que o fotógrafo, para não ficar sem registro nenhum, faz uma fotografia geral sem nenhuma expressão ou qualidade de

MOUSEION, Canoas, n.20, abr. 2015, p.79-93. ISSN 1981-7207

informações, mas que somente serve para atestar a existência real do cenário e parte para o registro de detalhes. Estes podem resultar em belas fotografias, impactantes visualmente e dentro do possível ricas em informações, mas distintas das que seriam apresentadas, se fosse possível, o registro amplo da cena ou do objeto e que eram as desejadas. Exemplificando esta estratégia de levantamento fotográfico, o renomado fotógrafo de cidades, Cristiano Mascaro, apresenta sua maneira de fazer fotografias:

Não busco fatos sensacionais ou grandes acontecimentos. Confesso ter um 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 da 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)

Agindo desta maneira, Mascaro faz registros impressionantes, pelo seu ineditismo e surpresa, mas deixa fora de quadro aquelas informações fundamentais do espaço urbano que todos veem e que constroem a imagem do lugar. Muitas vezes não identificamos o lugar neste tipo de fotografia.

Não é raro ouvir de fotógrafos que as cidades não deveriam ter qualquer “objeto obstaculizador”. Por eles, as cidades seriam despidas de árvores, comunicação visual, postes, veículos, pessoas e demais elementos que interferem na construção da cena registrada. Alguns autores sinalizam para este fenômeno ao tratarem, por exemplo, das “cidades fantasmas”, por observarem a falta de pessoas nas fotografias de arquitetura e cidade. As pessoas, o fotógrafo pode “eliminar” da fotografia ao escolher dia e horário que os usuários do espaço não estejam lá, mas os demais elementos como árvores, por exemplo, não há como retirar de cena. Terá alguma chance se a árvore for de folhas caducas, mas terá que esperar pelo inverno quando, então, outros fatores como luz e posição solar estarão alterados. Enfim, fotografar a cidade é um desafio e tanto. Há, porém, ambientes e parcelas da cidade que se mostram de maneira mais intensa nas fotografias, tanto por estarem desprovidas de elementos obstaculizadores como por uma peculiaridade interessante de alguns cenários que saem bem nas fotografias. A estes ambientes é atribuída uma qualidade: a fotogenia.

A cidade fotogênica

Fotogênico é um adjetivo que pode significar: “que produz imagens pela ação da luz” ou “que se representa bem pela fotografia: *sem ser bonita, é notavelmente fotogênica*” (Dicionário Aurélio Digital). Este não é um fenômeno relativo ao aparato técnico (a câmera fotográfica), nem ao seu operador (fotógrafo) nem ao leitor. Este é um fenômeno referente ao ‘modelo’, ao que é fotografado. Como ele

‘se oferece’ para a objetiva e como satisfaz as demandas e leis da fotografia. (VIEIRA, 2012, p.290)

De acordo com Aumont (2010, p. 321), até o final dos anos 1920 são encontradas definições que se baseiam na capacidade do fotógrafo de “acrescentar a verdade aos fatos nus”: “o poder fotogênico”. A fotogenia era possível pela “maestria” do fotógrafo através da “arte da encenação, da valorização do real pela ciência dos enquadramentos e da iluminação” (2010, p. 322). “É verdade que o fotógrafo pode ‘embelezar’ o feio, mas este fato não tira do modelo a capacidade de se mostrar belo ou não nas fotografias, ou seja, de ser ou não fotogênico” (VIEIRA, 2012, p.290).

Aumont define fotogenia como:

É hoje sem dúvida a definição mais corrente da fotogenia, como esse milagre da fotografia; é nela que se pensa quando se diz que alguém “é fotogênico” – o que significa simplesmente que ele(a) é mais bonito(a)” em fotografia do que ao natural, que a foto mostra um encanto eventualmente ausente na pessoa real. (2010, p. 322)

“Mas poucos têm a sorte de ser *fotogênicos* – ou seja, parecer melhor nas fotos do que na vida real” (SONTAG, 2004, p. 102). Fuão, por sua vez, define a fotogenia como atributo da câmera fotográfica, ou seja, “da retórica da câmera fotográfica” e faz um alerta importante sobre as suas possíveis consequências: “Sua função desde o início foi a de orientar, organizar, projetar e selecionar todo o universo representável pela câmera.” (FUÃO, 1992, p. 66)

A fotogenia aplicada à fotografia de arquitetura e cidade é um fenômeno importante, um sintoma que merece uma reflexão aprofundada, tanto do ponto de vista de sua manifestação como de suas consequências e possíveis influências nas soluções arquitetônicas e urbanísticas. “Há mais elementos ‘fora de quadro’ do que possa imaginar.” (VIEIRA, 2012, p.290) Uma cidade fotogênica não é necessariamente um lugar de qualidade para o desenvolvimento das atividades humanas, premissa básica de uma cidade. Com frequência, “não lugares”, no conceito de Castello (2007), são modelos fotográficos interessantes que rendem fotografias impressionantes. A tese que se defende neste trabalho é que estes ambientes podem ter sido projetados baseados no olhar fotográfico, uma maneira de pensar fotograficamente onde a lógica e as regras são originadas pelo olhar da câmera escura, através de sua ótica e satisfazendo as suas demandas. Lembra-se que as ferramentas de representação de arquitetura e urbanismo são baseadas em *vistas ortogonais monoculares*, ou seja, pode-se dizer que a lógica da fotografia está presente em todas as ferramentas de representação e, por consequência, na maneira de pensar e projetar.

A cidade fotográfica

Nesta comunicação é proposta uma discussão sobre a possível existência de uma construção imagética com consequências no universo real de uma “cidade fotográfica”. Esta cidade seria uma urbe projetada por meios baseados na lógica da visualidade fotográfica e, por isso, estaria respondendo, prioritariamente, as demandas da fotografia – luz, distância e ordenamento resultando assim em uma cidade fotogênica de múltiplas “miradas intensas”, mas sem necessariamente satisfazer seu usuário em suas necessidades fundamentais. Fuão corrobora com esta linha de raciocínio ao afirmar:

A cidade imaginária, espectral que representamos hoje pode ser o modelo metafórico da cidade do amanhã. Ocorreu algo parecido com os modelos de cidades ideais e reticuladas do Renascimento, inicialmente existentes só em representações, mas que se concretizaram, em sua totalidade ou em partes, a partir do século XVIII, principalmente no novo mundo. (FUÃO, 2002)

Busca-se levantar e demonstrar que lógica é esta e questionar se esta maneira de ver e pensar fotograficamente a cidade, de certa maneira, distancia as soluções projetuais da sua função básica que é oferecer segurança e acolhimento aos seres humanos e suas atividades.

Juhani Pallamaa, em seu livro “Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos” questiona esta “hegemonia da visão” (2011, p.17) que, de certa maneira, dispensa a utilização dos outros sentidos para a construção do conhecimento. O pensar fotograficamente estaria baseado, então, em um “olhar fotográfico”. É comum observar, em uma mostra fotográfica sobre cidades que apenas algumas parcelas da cidade são registradas e que estes cenários não são necessariamente “lugares”. Frequentemente “não lugares” urbanos se prestam muito bem como modelos fotográficos gerando imagens impactantes e belas, mas que não oferecem o mínimo de qualidade de vida aos seus usuários. Contemporaneamente, os CAD’s – projeto auxiliado por computador – se tornaram ferramentas essenciais ao arquiteto/urbanista, mas que continuam oferecendo e priorizando a visão fotográfica. A câmera fotográfica agora está também dentro do computador com todas as suas exigências, regras e limitações na apreensão e percepção dos espaços. Não é surpresa ver em revistas especializadas projetos executados oferecendo espaços limpos, iluminados e ordenados, ou seja, espaços aparentemente ordenados por um olhar fotográfico.

Manifestações como a de Guáqueta (2006) encontrada no Arqutexto: **O olhar: imagem e significado** corroboram com as hipóteses levantadas neste trabalho e fornecem mais subsídios sobre a especulação da existência de uma possível ‘dominação’ dos aspectos

visuais fotográficos e suas consequências na projeção de arquitetura e urbanismo. Enfim, de uma arquitetura e projeto de cidade voltadas ao espetáculo e ao universo das aparências.

Que aconteceu com a arquitetura, entregue por completo ao jogo das aparências e da representação, entregue a ser ícone que não espaço habitável, à procura da forma que não do fenômeno, do ato próprio, escusando-se no olhar enganoso que se entretém nos resquícios, a arquitetura que esqueceu de abolir aquilo que lhe sobra ao conceito para permitir de novo a implicação de quem observa. Na construção de um mundo de simulacros, onde o coletivo da festa, da participação ativa, humana, foi substituído pelo olhar passivo do espectador que não espera nada; que aconteceu com a arquitetura que implica, que comparte, simbólica enquanto do outro lado sempre há alguém que participa, que gera o processo criativo a raiz de seu conteúdo? Que aconteceu com a arquitetura da festa, que não a do espetáculo? (GUÁQUETA, 2006, p. 5/6)

Hoje, um edifício, uma cidade ou pelo menos uma parcela urbana, para ser considerada ‘de boa arquitetura’, “deverá ser capaz de produzir ao menos uma imagem impactante que se instale na memória” (VIEIRA, 201., p.300). Luiz Fernández-Galiano cita a afirmação de Philip Johnson “que um edifício deve possibilitar pelo menos uma boa foto: poder oferecer à objetiva uma perspectiva sedutora é condição necessária de sobrevivência nesta nossa selva comunicacional” (in: FERNÁNDES-GALIANO, 1994, p. 81) o que também é verdadeiro para uma cidade ou para uma parcela urbana.

Pallasmaa destaca “que na cultura ocidental, a visão tem sido historicamente considerada o mais nobre dos sentidos, e o próprio pensamento é igualado à visão” (2011, p. 15), defendendo, assim, a tese de haver uma “hegemonia da visão”. Pallasmaa alerta para a fragilidade dos desenhos técnicos em representar a arquitetura apresentando, como exemplo, que a “frontalidade visual de um desenho de arquitetura desaparece na experiência real da edificação” (2011. p. 42).

Não se pode acusar apenas a fotografia pela construção de um ‘universo fotográfico’: grande parte das ferramentas de representação em arquitetura são ‘filhos’ do mesmo Ciclope, baseadas na visão ortogonal ou cônica. (VIEIRA, 2012, p.332)

Este sentido dominante da visão, na arquitetura e no urbanismo, pode ser comprovado em afirmações como a de Le Corbusier: “Concluo: a arquitetura é uma atividade que se estende a toda a construção sujeita às *leis da visão*” (1984, p. 63, grifo do pesquisador), ou no livro *A dinâmica da forma arquitetônica*, de Rudolf Arnheim. Neste livro “a forma *visual* da arquitetura” (1988, p. 11, grifo do pesquisador) é a principal abordagem percebendo-se um declarado favorecimento da visualidade sobre os demais sentidos. Um exemplo da existência de uma lógica fotográfica nas análises de Arnheim encontra-se no capítulo “A dinâmica do espaço envolvente”. Neste capítulo, o autor sugere que “para um objeto ser apreciado de forma

apropriada, o espectador deve respeitar o campo de forças daquele, mantendo-se a uma distância conveniente” (1988, p. 30). Esta é uma atitude do fotógrafo que precisa se afastar para fazer a fotografia do lugar e não do visitante que precisa ‘experimentá-lo’, estar dentro dele. Pallasmaa chama isto de “teoria do espectador do conhecimento no pensamento ocidental” (2011, p. 19). Bruno Zevi (1996) é contundente na sua visão sobre a limitação da fotografia principalmente quando se trata das sensações, sentimentos não visuais, mas gerados pela vivência, pela experimentação mesmo que visual, entendendo que se tem, além da visão focada, a visão periférica. O distanciamento necessário para fotografar retira topologicamente o fotógrafo e depois o observador de dentro do espaço.

Nem mesmo cem fotografias podem dar a sensação dos “vazios”, do espaço interior, protagonista da arquitetura. Ainda que se trate de uma sala de um edifício complexo ou de uma praça – um entre muitos episódios da narrativa da cidade. (ZEVI, 1996, p. 38)

Percebe-se uma falta de recursos de representação em arquitetura que deem conta dos atributos arquitetônicos que são percebidos pelos outros perceptos, ao mesmo tempo que torna a cultura de representação e projeção totalmente visual/fotográfica. Pallasmaa sugere a reintegração dos outros sentidos no pensar, fazer e perceber a arquitetura: a visão desfocada que oferece a percepção topológica, a audição e o olfato que permitem uma experiência de interioridade do ente arquitetônico e o tato, noção de aconchego, conforto, proteção, acolhimento e até mesmo a temperatura. Diferente de Le Corbusier, Pallasmaa define a função da arquitetura: “A função atemporal da arquitetura é criar metáforas existenciais para o corpo e para vida que concretizem e estruturam nossa existência no mundo” (2011, p. 67).

É necessário repensar as formas de representação, registro, apresentação e comunicação da arquitetura para se conseguir dar conta de todos os sentidos e colocar ‘dentro de quadro’ soluções arquitetônicas importantes, mas que, mais do que não fotogênicas, poderiam ser classificadas como ‘não representáveis’. (VIEIRA, 2012, p. 334)

Joly alerta para os riscos da falta de uma tomada de consciência da dualidade original da imagem e que é objeto deste trabalho. “Instrumento de comunicação, divindade, a imagem assemelha-se ou confunde-se com aquilo que ela representa. Visualmente imitadora, pode tanto enganar como educar” (JOLY, 2008, p. 19). Já para Zevi:

O problema da representação do espaço. Longe de ter sido resolvido, ainda nem foi colocado. Por não termos até agora a definição exata da consciência e do caráter do espaço arquitetônico, faltou a exigência de representá-lo e difundi-lo. (...) Se não há uma maneira satisfatória de representar as concepções espaciais, há, sem dúvida, uma problemática dos meios que possuímos. (ZEVI, 1996, p. 30)

A lógica fotográfica não está somente vinculada a descoberta da maneira de fixação das imagens latentes formadas dentro da câmera escura, no século XIX. Esta lógica de pensar começa com a exploração da câmera obscura alguns séculos antes. A “perspectiva naturalis” é uma invenção com origem na câmera escura e da maneira como ela codifica a realidade visível convertendo as três dimensões da realidade para as duas dimensões do substrato. “Ao penetrar na câmera, a informação luminosa é codificada e se deixa reestruturar para conformar-se à convenção de um sistema pictórico” (MACHADO, 1984, p.39) este sistema pode ter influenciado também as soluções arquitetônicas e urbanísticas. Fuão estebelece muito bem esta possível influência de um olhar fotográfico na maneira de pensar e agir.

Os primeiros passos para uma organização dos sentidos, tal como compreendemos, hoje, foram dados no Quatrocentos, quando se inventou a perspectiva e se utilizaram vários instrumentos ópticos para a representação em profundidade. Sentido este que logo se fez reticulado como um tabuleiro, seguindo as regras gramaticais da confecção da perspectiva: pirâmide visual albertiana, pontos imaginários no infinito, linha do horizonte, distância do observador, etc. Foi nesta época que a pirâmide, que articulava o cosmo-mundo segundo o eixo vertical ascendente-descendente, foi derrubada. Ao se inverter a pirâmide substituiu-se o olho divino, localizado no vértice superior, pelo olho humano, colocando-o no vértice deitado. Essa seria exatamente a pirâmide visual, a veduta de Alberti, que proporcionava o efeito de profundidade na superfície da tela, ilusão da realidade, diametralmente oposta à representação e organização medieval. Esse foi o princípio de uma gramática universal das imagens que se estabeleceria nos séculos seguintes com todos os tratados de pintura e perspectiva, em outras palavras, estabelecendo as origens das imagens técnicas, da fotografia. É justamente essa orientação imposta pelas imagens técnicas estabelecidas basicamente mediante os critérios de luz, distância, e fotogenia, que norteia nossa vida atual, nossos sentidos. Praticamente desde o Renascimento toda a concepção do espaço tem-se fundamentado no sentido de profundidade ou de verticalidade. (FUÃO, 2004)

Há vários indícios desta mudança de lógica, como por exemplo, a Praça São Pedro, localizada no Vaticano, projetada por Gian Lorenzo Bernini, no século XVII, onde o olho do visitante é convidado e experimentar novas sensações ao jogar e explorar a ilusão de ótica causada por diferentes ângulos das faces da praça. Por exemplo, a praça mais próxima à Basílica de São Pedro possui uma angulação e proporções que são percebidas como faces paralelas pelos visitantes posicionados no centro da praça maior, junto ao obelisco, ampliando ainda mais a monumentalidade do prédio. A figura 1 é uma imagem de satélite capturada no Google Earth e que deixa claro o jogo de ângulos que Bernini usa para gerar diversas impressões aos visitantes ao percorrem toda a praça.

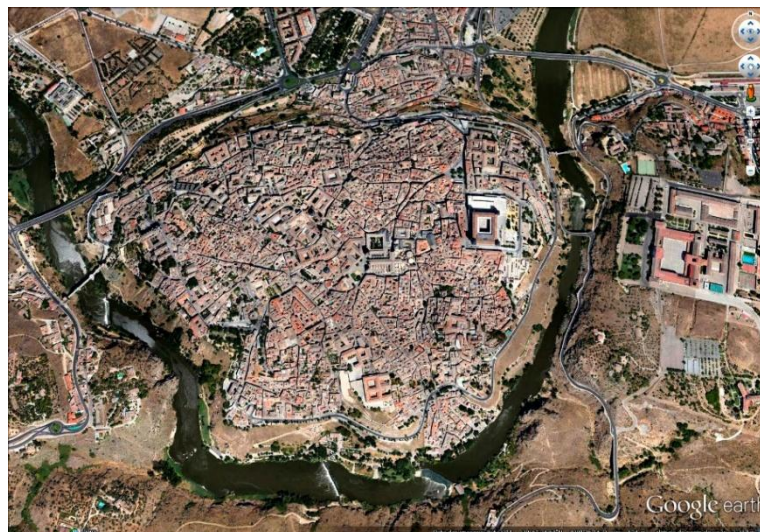
Figura 1: Praça São Pedro, Vaticano.



Fonte: Google Earth

Como exemplo de outra lógica que se pode chamar de “não fotográfica” são as cidades medievais com seus traçados reticulados e sua lógica baseada no homem, em suas relações e necessidades (defesa, proteção, agregação, etc.). A cidade de Toledo, na Espanha, no seu casco histórico apresentado a seguir (figura 2), por uma imagem de satélite capturada pelo Google Earth, é vista como um aglomerado de edificações sem uma aparente lógica e isto também é percebido em uma visitação direta da cidade.

Figura 2: Cidade de Toledo, Espanha.



Fonte: Google Earth

É necessária uma lógica de pensamento urbano diferenciada da utilizada nos dias de hoje (baseada na visão fotográfica) para que se possa entender seus indicadores de caminho e

assim não se perder em suas arruelas. Um visitante desavisado é pego de surpresa e acabará fora de seus limites várias vezes antes de entender a sua lógica. É uma cidade que recruta os outros sentidos como olfato, audição e uma visão mais detalhista, uma vez que alguns indícios do caminho correto ficarão na identificação, por exemplo, do detalhe de um portão, no padrão do pavimento, na diferenciação de aberturas, entre outros por menores oferecidos pelo caminho. A visão ampla e os referenciais visuais não funcionam para navegar por Toledo. Os percursos não oferecem grandes distâncias de visualização tornando a ideia de marcos visuais pouco eficiente. Aqui a lógica e as demandas da fotografia não se fizeram presente. Por isso, fazer fotografias que apresentem a cidade de Toledo acaba sendo desafiador e bastante complicado. As tomadas são curtas e restritas a pouco lugares, onde a cidade oferece uma distância mínima necessária para que a máquina fotográfica possa capturar uma parcela que seja identificável como sendo daquela cidade. Soma-se a este fato a pouca luz que consegue entrar por entre as ruas estreitas. Um recurso muito utilizado nos dias atuais é a utilização de lentes super grande angulares que abrangem uma maior parcela da cena, mas que trazem uma série de aberrações dimensionais na perspectiva que acabam por não oferecer uma imagem condizente com a cidade visitada. A figura 3 ilustra esta característica de Toledo, em uma tomada do ponto de vista de um visitante. A altura das edificações e a curvatura das ruas restringem ainda mais uma visualização mais ampla. Não existe a visualização de horizonte amplo dentro das ruas de Toledo. Os marcos e lugares de interesse se desvendam de maneira surpreendente dentro do emaranhado urbano.

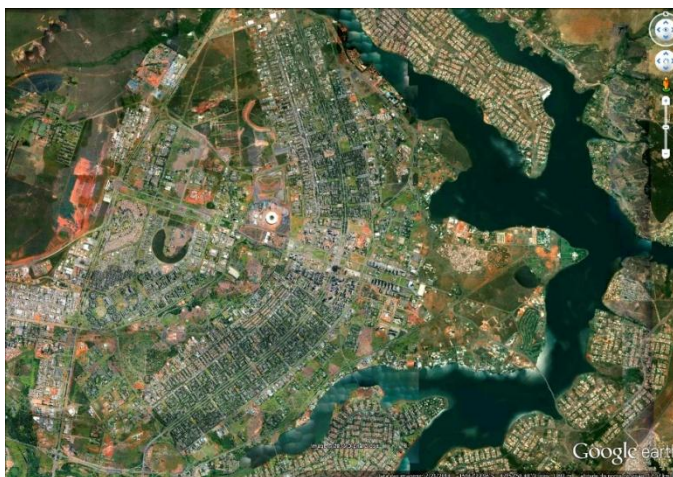
Figura 3: Cidade de Toledo, Espanha.



Fonte: Fotografia do autor.

Agora, para ilustrar o que poderia ser uma cidade fotográfica apresenta-se a seguir a cidade de Brasília, DF, Brasil. Já na imagem de satélite, esta cidade moderna apresenta uma forma identificável. Mas aqui fica a dúvida de para que serve esta forma, se ela é observável apenas de um ponto de vista restrito a um observador posicionado a uma boa distância de altura (avião ou satélite). A figura 4 ilustra o que está sendo dito com uma imagem de satélite capturada pelo Google Earth.

Figura 4: Cidade de Brasília, DF, Brasil.



Fonte: Google Earth

A figura 5 aproxima a tomada para o eixo dos ministérios. Um ponto importante dentro da lógica desta cidade e para onde será feito uma aproximação.

Figura 5: Cidade de Brasília, DF, Brasil.



Fonte: Google Earth

A figura 6 apresenta o eixo dos ministérios vistos de cima da antena da rádio com o Palácio do Planalto ao fundo.

Figura 6: Cidade de Brasília, DF, Brasil.



Fonte: Fotografia do autor.

Brasília como pode ser observada nas fotografias apresentadas parece ter sido projetada para um observador vindo do céu e se presta bem para tomadas aéreas. Já ao nível do observador, a grande distância entre os entes arquitetônicos traz alguma dificuldade para a obtenção de boas fotografias que ilustrem sua lógica. A distância entre as edificações permite o registro de cada ente arquitetônico em separado como se estivesse em um grande museu a céu aberto.

A navegação nesta cidade pode ser feita quase que exclusivamente pela utilização de visuais amplas e por referentes visuais. Aqui é difícil se perder apenas com a utilização do recurso visual e de pouco adianta os sentidos de olfato e da audição. Entretanto, caminhar por esta cidade é um ato cansativo e que demanda tempos significativos para percorrer o percurso entre cada ponto de referência e edificação. Não há surpresas visuais e os elementos de interesse vão se desvendando aos poucos à medida que a distância encurta. Não é uma cidade para ser percorrida a pé. Brasília parece ter sido feita para ser percorrida com o auxílio de um veículo, mas para isso o traçado viário acaba por trazer alguns desafios para que o visitante não se perca. Nada comparado a Toledo.

Considerações finais

A hegemonia da visão mediada pela câmera fotográfica, ou seja, de uma visão fotográfica restrita ao campo visual focado e deixando de lado até mesmo a visão desfocada, estaria sendo a ferramenta mais utilizada para a exploração projetual, representação e apresentação da arquitetura e da cidade. Esta maneira de perceber, pensar e representar estaria determinando formas e soluções arquitetônicas e urbanísticas que respeitam as demandas fundamentais do Cíclope, da câmera escura, da máquina fotográfica. Foram apresentadas evidências de que a fotografia pelo menos possa estar sugerindo novas tipologias, novas soluções arquitetônicas e urbanísticas da mesma maneira que Arlindo Machado (1984) e David Hockney (2001) especularam que certos efeitos visuais nas artes plásticas teriam ligação com a câmara escura. Parecem existir evidências suficientes para se afirmar que as mudanças espaciais nas cidades e no dimensionamento espacial de edificações possam ter sido consequência de uma exploração dos ambientes por intermédio do aparato fotográfico e, por isso, apresentando atributos de luz, distâncias e ordem desta maneira de ver. “Ao alterar a percepção de mundo do arquiteto/urbanista, a fotografia possibilita que este imagine, crie novas formas e busque maneiras de efetivar a sua materialização.” (VIEIRA, 2012, p. 358)

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, Rudolf. **A dinâmica da forma arquitetônica**. Lisboa: Editora Presença, 1988.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 15. ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2010.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara: notas sobre a fotografia**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre la fotografia**. 4. ed. Valencia, Espanha: Pre-textos, 2008.
- CASTELLO, Lineu. **A percepção de lugar: repensando o conceito de lugar em arquitetura-urbanismo**. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2007.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luiz. **Papel fotográfico: Imagens que constroem a arquitetura**. Revista Projeto, junho, 1994.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FUÃO, Fernando Delfino de Freitas. **Arquitectura como collage**. Tese (Doutorado) - Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Catalunya. Barcelona, 1992.

_____. Cidades fantasmas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 03, n. 025.08, Vitruvius, jun. 2002. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.025/777>>. Acessado em 19 fev.2015.

_____. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? – 1ª parte. **Arquitextos**, São Paulo, 04.048, Vitruvius, mai 2004. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.048/582>>. Acessado em 19 fev. 2015.

GUÁQUETA, Mónica Cruz. **O olhar**: imagem e significado. **Arquitextos**, São Paulo, 07.074, Vitruvius, jul 2006. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.074/340>>. Acessado em 19 fev.2015.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto** – Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2008.

LE CORBUSIER. A arquitetura e as belas-artes. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**: n. 19, ano 1984, p 53-69.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução à fotografia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

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

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele**: a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 3. ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

VIEIRA, César Bastos de Mattos. **A fotografia na percepção da arquitetura**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Repositório Digital – UFRGS Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/53735>

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. 5. ed. São Paulo: M. Fontes, 1996.