

IMAGENS DENSAS

EXPRESSÕES
FOTOGRAFICAS
CONTEMPORÂNEAS
SOBRE SÃO PAULO

CAMILA DA SILVA DOMINGUES

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Arquitetura
Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional

IMAGENS DENSAS

EXPRESSÕES FOTOGRÁFICAS CONTEMPORÂNEAS SOBRE SÃO PAULO

CAMILA DA SILVA DOMINGUES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Planejamento Urbano e Regional.

ORIENTADOR: DR. ARQ. CÉSAR BASTOS DE MATTOS VIEIRA

Porto Alegre, 2019

CIP - Catalogação na Publicação

Domingues, Camila da Silva
Imagens densas: expressões fotográficas
contemporâneas sobre São Paulo / Camila da Silva
Domingues. -- 2019.
138 f.
Orientador: César Bastos de Mattos Vieira.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Arquitetura, Programa
de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional,
Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Fotografia contemporânea. 2. Cidade. 3. São
Paulo. 4. Montagem. 5. Narrativa urbana. I. Vieira,
César Bastos de Mattos, orient. II. Título.

A todos que acreditam na
educação como uma ferramenta
de transformação social.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de pesquisa;

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional (PROPUR) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul;

Ao meu orientador, César Vieira, pela serenidade, colaboração permanente e amizade, fatores que tornaram o percurso da pesquisa produtivo e enriquecedor;

Ao Gabinete de Estudos e Documentação em Urbanismo (GEDURB) e às professoras Daniela Fialho e Martina Lersch;

Ao Grupo de Pesquisa Identidade e Território (GPIT) e ao professor Eber Marzulo;

Aos colegas e amigos que estiveram presentes ao longo deste percurso, em especial a Rachel Berrutti, José Daniel Simões e Luciana de Andrade;

A minha mãe, por sempre acreditar em mim;

Ao Gabriel, por sempre estar ao meu lado;

E, por fim, aos artistas analisados nesta pesquisa, que disponibilizaram suas obras.

“Ti-City Drive-In, 1993”
Hiroshi Sugimoto



RESUMO

Esta pesquisa tem a intenção de investigar a fotografia contemporânea como forma de expressão, com enfoque em São Paulo. O estudo terá como objetos de estudo as obras de Tuca Vieira, Felipe Russo e Letícia Lampert, sobre os quais serão aplicados os conceitos de montagem, narrativa e expressão fotográfica. Ao longo de sua história – que se confunde com o desenvolvimento das cidades modernas –, a fotografia tem sido objeto de discussões sobre seu valor documental e sobre sua precisão como reprodução da realidade. No entanto, durante esse período diferentes teóricos impuseram críticas a essa interpretação, posicionando a fotografia como expressão visual capaz de apresentar diferentes visões sobre um mesmo tema. Busca-se, assim, compreender a partir dessas análises as camadas de significação das imagens e sugerir que elas podem ser utilizadas como modos de pensar as cidades.

Palavras-chave: Fotografia contemporânea, Cidade, São Paulo, Montagem, Narrativa urbana

ABSTRACT

This research intends to investigate contemporary photography as a form of expression about Sao Paulo. The study will analyze the works of Tuca Vieira, Felipe Russo and Letícia Lampert, on which the concepts of assembly, narrative and photographic expression will be applied. Throughout its history – which coincides with the development of modern cities – photography has been subject of debate about its documentary value and about its accuracy as a reproduction of reality. However, during this period different theorists criticized this interpretation, positioning photography as a visual expression capable of presenting different views on the same theme. The aim is to thus understand from these analyzes the images layers of meaning and to suggest that they can be used as ways of thinking the cities.

Keywords: Contemporary photography, City, Sao Paulo, Assembly (Montage), Urban narrative

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: “View from the Window at Le Gras”, de Joseph-Nicéphore Niépce	35
Figura 2: “Boulevard du Temple”, de Louis Jacques Mandé Daguerre	36
Figura 3: “Rue de Seine, 1924”, de Eugène Atget	38
Figura 4: “Meudon”, de André Kertész (1928)	39
Figura 5: “Seventh Avenue Looking South from 35th Street, Manhattan” ⁴⁰ de Berenice Abbott (1935)	40
Figura 6: “Framework Houses”, de Bernd & Hilla Becher	41
Figura 7: “Potsdamer Platz 27.3.1997-13.12.1998”, de Michael Wesely	43
Figura 8: “Avenida Paulista” (1902), de Guilherme Gaensly	45
Figuras 9 e 10: O Convento de São Francisco (1862) e, abaixo, a mesma vista onde então estava alocada a Faculdade de Direito (1887). Fotografias de Militão Augusto de Azevedo	46
Figura 11: “Fotoformas”, de Geraldo de Barros	47
Figura 12: “Estação da Luz vista do pontilhão às 6.20 h da manhã”, de Cristiano Mascaro	48
Figura 13: “Aerial View of Paris: Arc de Triomphe”, de Félix Nadar	52
Figura 14: Guia de ruas de São Paulo	71
Figura 15: “002 Perus, São Paulo”, de Tuca Vieira	73
Figura 16: “010 Jardim Testae, São Paulo”, de Tuca Vieira	75
Figura 17: “069 Consolação, São Paulo”, de Tuca Vieira	76
Figura 18: “Edifício Copan”, de Marcel Gautherot	77
Figura 19: “167 Condomínio Maracanã, Santo André”, de Tuca Vieira	78
Figura 20: “018 Brasilândia, São Paulo”, de Tuca Vieira	78
Figura 21: “Corinthian Temple of Apollo”, de Christopher Kaspar	79
Figura 22: “Broad Street, Regina, Saskatchewan, August 17, 1974”, de Stephen Shore	81
Figura 23: Montagem sobre a série “Atlas fotográfico de São Paulo e seus arredores”, de Tuca Vieira	84
Figura 24: Montagem sobre a série “Atlas fotográfico de São Paulo e seus arredores”, de Tuca Vieira	85
Figura 25: “Centro”, de Felipe Russo	91
Figura 26: “Untitled” (1984), de Keith Haring	92
Figura 27: “Centro”, de Felipe Russo	96
Figura 28: “Centro”, de Felipe Russo	98
Figura 29: “Centro”, de Felipe Russo	99
Figura 30: “Centro”, de Felipe Russo	102

Figura 31: “Centro”, de Felipe Russo	103
Figura 32: “Centro”, de Felipe Russo	104
Figura 33: “Random City”, de Letícia Lampert	109
Figura 34: “Entre Morros” de Claudia Jaguaribe	111
Figura 35: Exposição “Práticas para destrinchar a cidade”, de Letícia Lampert	112
Figura 36: “Estudos para organizar a paisagem”, de Letícia Lampert	115
Figura 37: “Estudos para organizar a paisagem”, de Letícia Lampert	117
Figura 38: “Estudos para organizar a paisagem”, de Letícia Lampert	118
Figura 39: “Topografia do Horizonte”, de Letícia Lampert	120
Figuras 40 e 41: “Topografia do Horizonte”, de Letícia Lampert	121

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO: A FOTOGRAFIA COMO MODO DE PENSAR O ESPAÇO URBANO	16
1.1 Problema de pesquisa	22
1.2 Objetivos	23
1.3 Método	23
1.4 Estrutura dos capítulos	30
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	32
2.1 História da fotografia e as cidades modernas	33
2.1.1 A cidade de São Paulo em fotografias	43
2.2 Imaginário da cidade	49
2.3 Abordagens teóricas acerca da fotografia	53
2.3.1 A ontologia da imagem fotográfica	56
2.3.2 A fotografia como lugar de problematização das cidades	63
2.4 A escolha dos fotógrafos	65
2.4.1 O olhar sobre os fotógrafos	67
3. A CIDADE-PALIMPSESTO: ANÁLISE DA SÉRIE “ATLAS FOTOGRÁFICO DA CIDADE DE SÃO PAULO E SEUS ARREDORES”	70
3.1 O jogo do visível	80
3.2 A montagem dos fragmentos fotográficos	83
3.3 Uma visão sobre o “Atlas fotográfico...”	86
4. AS PRÁTICAS MICROBIANAS NA CIDADE: ANÁLISE DA SÉRIE “CENTRO”	88
4.1 As práticas espaciais em São Paulo	94
4.2 A narrativa de “Centro”	100
4.3 Interpretando os vestígios da cidade	105
5. A CIDADE EM DECOMPOSIÇÃO E RECOMPOSIÇÃO: ANÁLISE DA EXPOSIÇÃO “PRÁTICAS PARA DESTRINCHAR A CIDADE”	108
5.1 As possibilidades da paisagem	114
5.2 O horizonte reconfigurado	119
5.3 A reconstrução do olhar	122
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

1. INTRODUÇÃO

A fotografia como modo de pensar
o espaço urbano

1. As palavras “real” e “realidade” serão tratadas ao longo do texto entre aspas, partindo do entendimento que “a ‘realidade’, o mundo ‘real’ (...) nunca são compreendidos de forma total. As representações deste universo são sempre elaboradas via perceptos. E a construção desta representação se dá por meio das discrepâncias entre as percepções e que são denominadas de ilusões” (VIEIRA, 2012, p. 256).

2. Os textos que compõem o livro foram publicados originalmente em alemão, em 1983.

O entendimento de que a fotografia não reproduz a realidade, embora possa apresentar traços de “um real”, conforme assinala Philippe Dubois (2012 [1983]), é o ponto de partida para o desenvolvimento desta pesquisa, que tem como **tema a relação entre a fotografia contemporânea e a cidade de São Paulo**. Parte-se do pressuposto que a imagem fotográfica, assim como outras formas de expressão artística visual, apresenta-se como modo de pensar o espaço urbano. Ela não é um objeto isento e objetivo, pois carrega em si camadas de significação que atendem a intenções específicas. O teórico da fotografia Boris Kossoy aponta que, “apesar do amplo potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionado e organizado esteticamente e ideologicamente” (2001, p. 120). Por não ser uma reprodução do “real”¹ é que a fotografia pode agenciar pensamentos críticos sobre as cidades, expor visões e contextos sociais antagônicos diante das demais fotografias e possibilitar um cenário de discussão sobre como se pensar o espaço urbano.

A fotografia fez emergir, na sociedade do século XIX, a promessa de que era possível reter o mundo inteiro através da imagem técnica (ROUILLÉ, 2009). Desde seu advento, foi reconhecida como “espelho do real” (DUBOIS, 2012), documento objetivo resultante do aparato tecnológico e isento frente às subjetividades humanas. Se por um lado a reprodutibilidade da fotografia (BENJAMIN, 1992 [1936]) a desqualificava diante das demais produções artísticas visuais como a pintura, por outro lado o dispositivo mecânico surgia como possibilidade para a realização da “utopia enciclopédica de Diderot”, ao “proceder a um inventário exaustivo do mundo visível” (ROUILLÉ, 2009, p. 38).

A ideia de que a fotografia reproduz fielmente a realidade foi superada e amplamente discutida por autores como o próprio Dubois (2012), citado anteriormente, e Vilém Flusser (1998)², que discorre sobre a filosofia das imagens

técnicas e aponta que a imaginação do fotógrafo está sujeita à “imaginação do aparelho”, ou seja, condicionada às limitações que câmera fotográfica impõe. Boris Kossoy argumenta ainda que, “apesar da aparente neutralidade do olho da câmera e de todo o verismo iconográfico, a fotografia será sempre uma interpretação” (2001, p. 120), pontuando que diferentes fatores implicam na produção fotográfica, como a intenção do fotógrafo e o uso que será feito da imagem, por exemplo. Sobre a impossibilidade de se apreender o “real”, François Soulages resume: “(...) o real é infotografável. Esse desvendamento dos limites da fotografia é um dos fundamentos de uma estética da fotografia que pode, dessa maneira, abrir-se para uma estética da ficção e uma estética do referente imaginário (...)” (2010, p. 83).

Pode-se encontrar no teórico contemporâneo Joan Fontcuberta uma posição ainda mais radical sobre o assunto:

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. Contra o que nos inculcaram, contra o que costumamos pensar, a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. Contudo, o importante não é essa mentira inevitável, mas como o fotógrafo a utiliza, a que propósitos serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor um sentido ético à sua mentira (FONTCUBERTA, 2010, p. 13).

Alguns séculos antes do advento da fotografia, a pintura e a cartografia já apresentavam um discurso metafórico, uma construção visual a partir de parâmetros estéticos e ideológicos. Mais do que representar a imagem física de um lugar, por exemplo, inscreviam valores que exigiam a interpretação de acordo com seu contexto sociocultural (HARLEY, 2001). A interpretação dessas imagens, portanto, se torna uma busca por silêncios e tensões que se expressam em seu conteúdo. Este é um dos principais desafios da desta pesquisa, pois trata-se de compreender que a análise de uma fotografia não pode se limitar a sua superfície visível, mas exige a interpretação dos significados não explícitos.

Alguns estudos anteriores que tratam de expressões fotográficas sobre as cidades contribuíram para entender o cenário de investigação do tema no Brasil. Esta pesquisa, então, confirma sua relevância pela lacuna existente nas investigações sobre a fotografia de cidade com foco no século XXI. Os estudos que tratam de fotografia nessa área específica se concentram na análise historiográfica da fotografia de cidade nos dois séculos anteriores.

Ainda que os estudos sobre o tema sejam escassos e adquiram relevância, principalmente nas últimas décadas do século XX, no Brasil foram observados exemplos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa. No que diz respeito à pesquisa historiográfica sobre fotografia e cidade no Brasil, são fundamentais os estudos de Helouise Costa & Renato Rodrigues da Silva (2004), Ana Maria Mauad de Andrade Essus (1990) e Annateresa Fabris (1991). Enquanto Costa & Silva e Essus voltam suas pesquisas para a fotografia moderna brasileira e os usos sociais da imagem na sociedade urbana, Fabris organiza uma publicação com artigos de diferentes teóricos que investigam os usos e funções da fotografia, especialmente no século XIX, e sua incidência sobre o imaginário das cidades modernas.

A fotografia cria uma visão do mundo a partir do mundo, molda um imaginário novo, uma memória não-seletiva porque cumulativa. Em sua superfície o tempo e o espaço inscrevem-se como protagonistas absolutos (...) na qual a aparente analogia se revela seleção, construção, filtro (FABRIS, 1991, p. 36).

Outros exemplos de pesquisas relacionadas a métodos de análise com foco na relação entre fotografia e cidade são os trabalhos de Charles Monteiro (2006), de Solange Ferraz de Lima & Vania Carneiro de Carvalho (1997) e de César Bastos de Mattos Vieira (2012). Monteiro relaciona diferentes abordagens utilizadas em trabalhos de teóricos e acadêmicos sobre a investigação de fotografias sobre a cidade a partir de uma perspectiva historiográfica. Por outro lado, Vieira se propõe

a discutir a imagem da cidade com base nos parâmetros de representação arquitetônica. Lima & Carvalho apresentam um instrumental de análise de fotografias baseado em descritores formais e icônicos aplicados ao trabalho de fotógrafos brasileiros, a exemplo de Militão Augusto de Azevedo. As autoras partem do pressuposto de que a imagem integra o processo simbólico que dá sentido às relações sociais.

Se, por um lado, pretende-se evitar a abordagem da fotografia enquanto receptáculo de informações empíricas do referido externo, faz-se necessário, por outro lado, evitar a armadilha de uma análise estritamente morfológica, que se refere a atributos formais e entende as significações como fenômenos atemporais inerentes às técnicas visuais utilizadas. O fiel da balança, nestas duas polaridades indesejadas, acabou sendo a tentativa de reconstituir os sentidos específicos, ou seja, históricos, de uma determinada proposição visual (LIMA & CARVALHO, 1997, p. 16).

Ainda é relevante citar teses e dissertações recentes sobre temas relacionados com a pesquisa proposta aqui, tais como as pesquisas acadêmicas que tratam da análise historiográfica da fotografia de cidade, a exemplo das teses de Zita Rosane Possamai (2005) e de Carolina Martins Etcheverry (2007) sobre fotógrafos históricos de Porto Alegre e a produção de álbuns fotográficos sobre a cidade no século XX. Por outro lado, as pesquisas acadêmicas de Kátia Lombardi (2007) e Luciano Bernardino da Costa (2010) apresentam novas abordagens teóricas para a compreensão da metrópole a partir da fotografia. Este último, por exemplo, entende a fotografia como “potência crítica”, ao refletir sobre a interação entre percepção e metrópole contemporânea. Para o autor, a “potência crítica”

nos permite o estranhamento, convidando-nos à interpretação e ao preenchimento de uma lacuna trazida pelo fotográfico ao subverter o imediatamente conhecido. É o elemento de abertura da trama espessa de significados sobrepostos na contemporaneidade que se mostram, por vezes, esvaziados de suas relações

históricas. Assim, a possibilidade reflexiva, tendo a fotografia como referência, implica entendê-la como capaz de fazer aflorar sentidos não percebidos, no cotidiano das metrópoles, em embate crítico com a realidade que se apresenta (COSTA, 2010, p. 13).

Neste curto trecho de Costa são colocados alguns termos que conduzirão o desenrolar desta pesquisa, tais como estranhamento, interpretação e trama de significados. O título da dissertação também dá indícios de como as fotografias são entendidas pela pesquisadora e como serão trabalhadas ao longo da pesquisa. A expressão “imagens densas” faz referência à “descrição densa”, conceito disseminado pelo antropólogo Clifford Geertz (2015), a partir do qual ele elabora princípios metodológicos para a etnografia. A descrição densa tem a intenção proporcionar a compreensão dos significados dos fatos, mais do que seu mero registro, a partir de procedimentos que trabalham com indícios nem sempre visíveis. Por outro lado, a proposta de que as expressões fotográficas sobre a cidade são imagens densas diz respeito às suas “potências críticas”, considerando que elas superam a função de representação fiel da realidade para se colocarem como interpretações sobre o ambiente coletivo.

César Bastos de Mattos Vieira (2012) aponta para essa distinção entre fotografia como representação e expressão. Em sua tese, salienta que a fotografia serve a diferentes usos e aplicações, corroborando o pensamento de Annateresa Fabris (1991) e Boris Kossoy (2001) sobre a necessidade de se observar as funções para as quais a fotografia em questão está associada, seja ela artística ou documental. Segundo Vieira (2012), podem ser observadas algumas características em cada uma dessas duas categorias fotográficas de forma a distingui-las. A “fotografia técnica” ou documental está comprometida em “ser o registro mais fiel possível ao vivenciado, ao ‘real’, e, para isso, se vale de um conjunto de regras e padrões nos registros elaborados, explicitados e divulgados para permitir uma leitura unívoca” (VIEIRA,

2012, p. 40). Por outro lado, a fotografia artística, também denominada “fotografia-expressão” por André Rouillé (2009), “tem um compromisso com seu autor, com o processo criativo que altera a realidade e mostra uma visão pessoal, uma interpretação do mundo”, aponta Vieira (2012, p. 40).

Dessa forma, podem ser apontados alguns desafios da pesquisa, tais como explorar a relevância da fotografia contemporânea para a investigação e interpretação da cidade como um fenômeno cultural complexo. Ao mesmo tempo, são importantes os questionamentos sobre as continuidades e rupturas históricas em relação ao tema, a fim de compreender a fotografia em um contexto amplo. Mesmo que a pesquisa se debruce sobre alguns objetos específicos, no intuito de delimitar o campo de análise, a proposta é que o estudo possa ser útil em um espectro mais amplo dos estudos sobre a imagem da cidade.

A fim de produzir um recorte do tema, foram selecionadas como objetos de estudo desta investigação três séries de imagens de fotógrafos brasileiros que trabalham com a cidade de São Paulo no século XXI: Tuca Vieira, Felipe Russo e Letícia Lampert. Tais artistas são representativos de uma geração que tem problematizado o contexto urbano brasileiro a partir da imagem fotográfica. Já a escolha espacial se deu pela importância da metrópole paulista na condição de objeto de interesse de fotógrafos ao longo dos últimos dois séculos e, em especial, dos fotógrafos contemporâneos que tratam sobre questões urbanas.

1.1 Problema de pesquisa

De que forma a fotografia, sendo ela uma forma de expressão visual, se apresenta como uma ferramenta para problematizar o espaço urbano de São Paulo?

1.2 Objetivos

A pesquisa tem como objetivo principal investigar a fotografia contemporânea como forma de expressão sobre a cidade de São Paulo, tendo como referência as obras fotográficas de três artistas – Tuca Vieira, Felipe Russo e Letícia Lampert – que têm como tema central em seus trabalhos a imagem da cidade no século XXI. Dessa forma, foram determinados objetivos específicos a serem desenvolvidos e que contribuirão para o alcance do objetivo geral do estudo:

- Identificar abordagens e montagens visuais utilizadas por Tuca Vieira, Felipe Russo e Letícia Lampert em suas obras sobre o espaço urbano de São Paulo;
- Analisar quais as aproximações e distanciamentos estéticos e discursivos entre os fotógrafos analisados;
- Investigar suas possíveis contribuições para a construção do imaginário de São Paulo nas primeiras décadas do século XXI.

1.3 Método

A fim de analisar as séries fotográficas, esta pesquisa exploratória de caráter qualitativo utilizará a abordagem fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (1999), que se caracteriza pela ênfase na exploração e na descrição dos fenômenos experienciados pela pesquisadora. A fim de analisar as séries fotográficas, esta pesquisa exploratória de caráter qualitativo utilizará o método da montagem, proposto por Walter Benjamin e revisto por Georges Didi-Huberman.

Também importantes são os estudos de Paola Berenstein Jacques, que, na esteira de Benjamin, transporta para o contexto da pesquisa urbana o método da montagem.

Jacques sugere que as cidades devem ser pensadas como “montagens complexas, coexistências de tempos e espaços heterogêneos e dissensuais.” (2015, p. 74). Por isso, ainda segundo a teórica, a tentativa de apreendê-las também pode se dar a partir do exercício de montagem, desmontagem e remontagem de fragmentos heterogêneos, em cruzamentos temporais que constituem narrativas diversas – inclusive as experiências de alteridade.

Essa prática busca um tensionamento a partir dos limiares do campo do Urbanismo com outros campos disciplinares, uma transgressão das fronteiras entre as disciplinas, em particular (...) a Etnografia (e a Antropologia), a Arte (e a Cultura) e a História (e a Memória). Um campo passa a tensionar, desafiar ou inquietar o outro, ao juntar o que as fronteiras disciplinares especializadas costumam separar. (JACQUES, 2015, P. 74-75)

A montagem, como forma de conhecimento completo, opera a partir de narrativas conflitantes e, de acordo com Jacques, se diferencia do método corrente sobre os estudos urbanos, “que operam mais pelas semelhanças e, sobretudo, pela criação de consensos legitimadores de enunciados dominantes já conhecidos e pré-estabelecidos” (2015, p. 74). Nesse sentido, a fotografia se coloca como uma das ferramentas para a produção de narrativas dissonantes sobre a cidade. A seguir, será apresentado o percurso teórico-metodológico para se pensar as narrativas sobre a cidade a partir do “método da montagem”, conforme proposto acima, a partir da abordagem fotográfica.

Como ponto de partida para a análise da montagem, é colocada uma questão fundamental para o entendimento mínimo da condição da imagem nesse contexto de análise: a necessidade da superação das evidências superficiais da fotografia. Esta ideia está amparada no pensamento de Flusser (1998), que discute especificamente o campo da fotografia, e que dialoga com o pensamento de Benjamin (1986; 2006) e Didi-Huberman (2013; 2015).

3. Um dos principais teóricos da fotografia do século XX, Flusser considerado por muitos o sucessor intelectual de Benjamin sobre a filosofia da imagem técnica.

Flusser³, a despeito da crítica que Benjamin e Didi-Huberman tecem sobre o historicismo das imagens e ao cenário pós-industrial de produção de imagens, tratarei aqui da ideia de “scanning” apresentada por Flusser. O teórico, ao longo do livro “Ensaio sobre a Fotografia: Para uma filosofia da técnica”, pontua que o significado da imagem pode ser compreendido apenas superficialmente, em apenas um golpe de vista, ou aprofundado. Neste segundo deciframento, aprofundado, o qual ele chama de “scanning”, os significados da imagem que foram perdidos nas dimensões suprimidas na produção da imagem bidimensional podem ser restituídos à medida que um olhar atento a percorre. Segundo Flusser,

Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O olhar reconstitui a dimensão do tempo. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o antes se torna depois, e o depois torna-se antes. (...) Deste modo, o olhar vai estabelecendo relações significativas (FLUSSER, 1998, p. 28).

O refinamento do olhar como possibilidade para análise da imagem se coloca como alternativa para a transgressão do código fotográfico, que opera segundo limitações técnicas impostas no contexto industrial de standardização da produção de imagens. Flusser sentencia: “A imaginação do fotógrafo, por maior que seja, está inscrita nessa enorme imaginação do aparelho” (1998, p. 52). Cabe, então, ao sujeito/operador da câmera a capacidade de entendê-la e transgredi-la, tanto no âmbito técnico quanto no semiótico. Tal rompimento também não se limita ao fotógrafo, mas também ao observador da obra.

Esse refinamento do olhar ecoa no que Didi-Huberman (2013) chama de “olhar arqueológico”, ao buscar evidências do horror do holocausto no percurso e nas suas imagens de Auschwitz-Birkenau no livro “Casca”. O autor contrapõe suas impressões sobre Birkenau – um “sítio arqueológico”

preservado, com rastros e vestígios que permanecem no campo de concentração – com Auschwitz – que, segundo ele, se tornou um “lugar de cultura”. Birkenau, para Didi-Huberman, “exige do visitante que ele se interrogue, num momento qualquer, sobre seus próprios atos de olhar” (2013, p. 109).

Sobre o ato de olhar que Didi-Huberman expõe, é possível entendê-lo em dois tempos. O primeiro é o ato do percurso, enquanto caminha pelo que restou do chão. O segundo tempo se dá ao rever as imagens que produziu, ao constatar detalhes despercebidos que o fazem questionar esses lugares de memória, como o que ocorreu ao olhar a imagem de uma pomba pousada entre as faixas de arame farpado de Auschwitz e as lembranças que vieram à sua mente no instante da captura fotográfica:

Hoje, observando essa imagem, percebo uma coisa bem diferente: em segundo plano, corre o arame farpado eletrificado do campo, com o metal já escurecido pela ferrugem e disposto segundo uma “trama” bastante peculiar que não vemos no arame farpado do primeiro plano. A cor deste último – cinza claro – sugere que foi instalado recentemente (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 106).

Esse relato, assim como quando se refere às catracas metálicas do campo de concentração e as compara às catracas do metrô, por serem idênticas, revela o ato de “scanning”. E o deambular atento pela imagem somente é realizável se combinado às experiências e conhecimento do sujeito que a observa. Didi-Huberman, por exemplo, jamais teria realizado essa conexão com as catracas do metrô se não conhecesse o metrô ao qual se refere, seja pessoalmente ou por intermédio de outras imagens.

Ao afirmar a importância do “olhar arqueológico”, Didi-Huberman discute também a presença da ausência, a existência que resiste nos rastros visíveis: “nestas fundações retangulares e nestas pilhas de tijolos, repousa todo o

horror das chacinas coletivas nas câmaras de gás” (2013, p. 114). Segundo Certeau (1998, p. 189) as “presenças de ausências” dizem respeito ao “que se mostra designa aquilo que não é mais”, como as existências humanas evocadas pela permanência de seus rastros e memórias que povoam o caminho de quem circula por aqueles lugares.

Logo, nunca podemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada pra ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 127).

As imagens são muito mais complexas do que uma aparente banalidade visual pode apresentar. E, assim como palavras soltas são incipientes, a fotografia também precisa ser contextualizada, experimentada em montagens diferentes (DIDI-HUBERMAN, 2013).

A ideia de montagem das imagens para a compreensão da realidade, nesse caso, tem como referência a abordagem metodológica proposta por Walter Benjamin no começo do século XX. O autor indicou que as imagens produzidas no período eram tão importantes para a história quanto as grandes obras e as fontes oficiais para se entender a mentalidade da sociedade (BOLLE, 1994, p. 42-43). Benjamin propõe a construção de um quebra-cabeças com traços e registros, capaz de produzir sentido. “Assim, as peças se articulam em composição ou justaposição, cruzando-se em todas as combinações possíveis, de modo a revelar analogias e relações de significado” (PESAVENTO, 2003, p. 64).

Para Didi-Huberman (2015), o saber histórico produzido por Benjamin a partir da montagem e que é apresentado inicialmente no livro “Passagens” pode ser colocado ao lado de outras práticas de montagem do mesmo período, como

Aby Warburg a partir do Atlas Mnemosyne, as montagens surrealistas de Georges Bataille na revista “Documents” ou a montagem cinematográfica de Serguei Eisenstein. Segundo o cineasta, “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (Eisenstein 2002 [1942], p. 14). Além disso, a montagem age sobre o espectador, que interpreta e cria sentido às imagens compostas.

A imagem, nesse contexto, é a “malícia visual do tempo na história” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131). Ao mesmo tempo em que se torna visível também desagrega. Seu duplo regime desmonta a história. “Uma imagem que me desmonta é uma imagem que me interrompe, me interpela, uma imagem que me deixa confuso, privando-me momentaneamente de meus recursos, faz-me perder o chão”, afirma Didi-Huberman (2015, p. 131). A desmontagem pode ser compreendida como uma ação complexa, que aponta para diferentes percepções. Didi-Huberman sugere o exemplo da desmontagem de um relógio: ao separar as peças do seu mecanismo, tanto de aniquilar a contagem do tempo quanto se cria a possibilidade de entender melhor como funciona sua engrenagem – inclusive para fazer funcionar um relógio defeituoso.

Esse método de conhecimento pressupõe, então, uma outra operação: a remontagem.

Remontar o curso do contínuo não seria, justamente, ir ao encontro de seus acidentes, de suas bifurcações, de suas discontinuidades? De seus turbilhões, onde o próprio curso – o devir histórico – se desmonta em intermitências, em quedas d’água? É, de fato, de montagem ou de remontagem que se deve falar, consecutivamente, para qualificar a própria operação histórica: enquanto procedimento, a montagem supõe a desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas remonta, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 132).

Didi-Huberman (2015) afirma que a imagem malícia só tem sentido quando retrabalhada após a desmontagem: na remontagem, ou seja, a montagem do material visual obtido. Para Daniela Queiroz Campos (2017), as aproximações entre as imagens produzem modificações sobre elas. Os conjuntos provocam uma abertura na memória e no olhar – um outro mundo de imagens. Se tornam “montagens sensíveis que nos colocam diante de novas inteligibilidades, novas obras, novos ritmos, novas visibilidades, novas imagens, novas montagens” (CAMPOS, 2017, p. 273).

Ainda tomando como referência os trabalhos de Benjamin, Warburg e Eisenstein, Didi-Huberman (2015) comenta o conhecimento visual capaz de perturbar a imagem que se tem do mundo. Trata-se da montagem dos fragmentos, das singularidades que se tornam surpreendentes e capazes de abrir os “olhos para novos territórios da visão” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 152) ao serem isoladas de seu contexto natural. O teórico comenta a técnica de ampliação de imagens para provocar essa discussão sobre o desconcerto que esses elementos isolados suscitam, ou seja, a desmontagem visual dos objetos. Campos destaca a importância de se compreender o papel do espectador no processo criativo da montagem. “A montagem é fórmula de concessão eficaz capaz de agir no espectador, que inicia um processo intelectual a partir dessas montagens. Seu papel é ativado ao ligar elementos heterogêneos, o que não se dá apenas no nível das operações conscientes” (CAMPOS, 2017, p. 283).

Nesse sentido, é proposto aqui trabalhar a montagem como método para reconhecimento das possíveis narrativas fotográficas sobre a cidade. Nas palavras de Jacques, o conhecimento da cidade se funde com o entendimento de sua própria história e do Urbanismo, de forma que no jogo da montagem urbana, no “choque entre suas diferenças, não procuramos uma síntese, ao contrário, buscamos compreender a complexidade a partir da multiplicidade polifônica de narrativas urbanas heterogêneas (JACQUES, 2005, p.83).

1.4 Estrutura dos capítulos

O desenvolvimento se dará na seguinte estrutura: Inicialmente, na “Fundamentação Teórica” (capítulo 2), apresenta uma retomada histórica da relação entre a fotografia e as cidades modernas. Essa trajetória será pontuada por exemplos de fotógrafos que desenvolveram trabalhos visuais sobre o espaço urbano sob diferentes perspectivas ao longo dos últimos dois séculos. A transformação da produção visual sobre as cidades conduz para reflexões teóricas levantadas pela fotografia, com foco especialmente na produção de críticos a partir da década de 1980. As questões levantadas pelos autores sobre tópicos como “documento e expressão fotográfica”, “realidade e ficção” e “narrativa” auxiliarão na análise dos objetos de pesquisa.

O terceiro capítulo – A cidade palimpsesto: Análise da série “Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores” – é desenvolvido a partir da análise da série fotográfica “Atlas fotográfico de São Paulo e seus arredores”, de Tuca Vieira. Neste capítulo serão investigadas a abordagem escolhida pelo fotógrafo em relação ao tema e a produção do conjunto de fotografias. Na sequência, serão destacadas algumas questões sobre a série, como o jogo de visibilidade da vida urbana nas fotografias e o método de montagem urbana, que seguirá sendo analisado até o final desta pesquisa.

O quarto capítulo – As práticas microbianas na cidade: Análise da série “Centro” – tem como foco a investigação das fotografias do livro “Centro”, de Felipe Russo. Na série fotográfica, o autor também trabalha com o espaço urbano de São Paulo; no entanto, com uma delimitação geográfica diferente daquela utilizada por Tuca Vieira. Ao se debruçar sobre o espaço do Centro, Felipe Russo evidencia uma outra abordagem possível para a cidade. Neste capítulo, além de relacionar o trabalho de ambos os fotógrafos, também são trabalhadas mais detalhadamente as questões em torno das

práticas espaciais sobre espaço urbano e as particularidades na construção da narrativa final em formato de livro.

O quinto capítulo – A cidade em decomposição e recomposição: Análise da exposição “Práticas para destrinchar a cidade” – fecha o corpo de desenvolvimento do trabalho e estará centrado na análise das obras “Estudos para organizar a paisagem” e “Topografia do horizonte”, de Letícia Lampert . A investigação sobre as imagens levará em consideração o principal método de trabalho da artista, a colagem. Diferentemente das outras obras fotográficas, a abordagem sobre a cidade de São Paulo se materializa pela reconstrução das cenas urbanas a partir de recortes, proposta que acrescenta um fator de abstração maior nas fotografias. Neste capítulo, os trabalhos de Letícia Lampert também serão relacionados com as demais séries dos outros dois fotógrafos, em um esforço de demonstração sobre as possibilidades de compreensão das diferentes camadas de significação existentes nas fotografias.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta primeira etapa da pesquisa serão apresentadas algumas questões teóricas essenciais para a discussão das séries fotográficas analisadas ao longo da dissertação, a fim de apresentar ferramentas para validar as imagens como instrumentos para se pensar a cidade. Em um primeiro momento, será retomado o cruzamento histórico entre fotografia e cidade, a fim de compreender a relação da imagem técnica com o imaginário urbano desde o século XIX. Fotografias historicamente relevantes contribuirão para pontuar períodos fundamentais dessa trajetória. Identificar-se-á, então, no aporte teórico sobre fotografia, indícios da consolidação da fotografia como campo teórico autônomo no contexto da “cultura visual”, especialmente a partir da década de 1980. Ainda no que se refere à base teórica, serão discutidos os principais conceitos concernentes aos objetos de estudo desta pesquisa – as séries fotográficas de Tuca Vieira, Felipe Russo e Letícia Lampert – sendo eles “narrativa fotográfica” e “fotografia como expressão”.

2.1 História da fotografia e as cidades modernas

A cidade moderna surge no contexto das transformações técnico-científicas que ocorreram na Europa ao longo do século XIX. Para entender essa relação, contudo, é necessário primeiro contextualizar o período das transformações urbanas e tecnológicas que estavam ocorrendo nas principais capitais da Europa – mais especificamente, em Paris – em meados do século XIX pouco anos após o advento da fotografia. As cidades europeias foram diretamente influenciadas pelo desenvolvimento científico decorrente da Revolução Industrial. Os principais avanços técnicos percebidos na arquitetura e na cidade daquele período, por exemplo, foram a utilização em larga escala do ferro fundido e do vidro para a construção de grandes edificações, assim como a adoção de estratégias de saneamento básico, como redes de esgoto.

Nesse contexto, a Reforma de Paris aplicada por Haussmann desponta como modelo de racionalização do espaço, higienismo e circulação, valorizando a axialidade e a busca pela uniformidade visual. Os bulevares que cruzam a cidade moldam os espaços públicos em amplas perspectivas.

Haussmann abre 95 quilômetros de novas ruas, que cortam em todos os sentidos o organismo medieval e fazem desaparecer 50 quilômetros de ruas antigas. Esta rede viária – que compreende as avenidas barrocas e as insere num conjunto coerente – prolonga-se na periferia, onde Haussmann abre outros 70 quilômetros de ruas (BENEVOLO, 2011, p. 589)

A expressão físico-territorial da cidade, que mantinha sedimentada características das eras medieval e barroca tanto na estética das construções quanto no traçado urbano, se modifica. A implantação desse novo modelo de cidade, que redefine o “estatuto do urbano”, de acordo com Antoine Picon (2001), faz emergir na sociedade “novos valores e práticas urbanas”.

É neste cenário de transformações que se inscreve a invenção da técnica fotográfica. Resultado da união da câmara escura⁴ – aparato ocular utilizado desde o século XV na criação de pinturas e desenhos técnicos – com o desenvolvimento da química, a fixação da imagem latente sobre uma superfície sensível se concretiza no contexto da industrialização e do desenvolvimento científico que marcaram o período. Nesse sentido, por estar diretamente conectada aos avanços tecnológicos, a fotografia, instrumento da modernidade, guarda a essência de imagem-máquina (ROUILLÉ, 2009), ao contrário das artes visuais estabelecidas até então, que detinham o caráter de expressão individual e subjetiva.

Inserida no contexto de transformações nos âmbitos cultural, econômico e social, a fotografia foi desenvolvida paralelamente nos dois principais pólos industriais e urbanos do continente à época. Enquanto na Inglaterra, nos primeiros

4. O uso da câmara escura para o desenho arquitetônico, assim como para a pintura, possibilitou uma “nova visão” da realidade, onde fenômenos ópticos – a refração de luz, por exemplo – jamais seriam percebidos a olho nu. Os sentidos de profundidade e verticalidade também se acentuam a partir da visão monocular. “A fotografia, neste processo, foi o agente catalisador que uniu os conhecimentos ópticos da câmara escura, da perspectiva naturalis e o olho do Cíclope, gerando as provas desta ‘nova visão’ fixadas por conhecimentos químicos” (VIEIRA, 2012, p. 354).

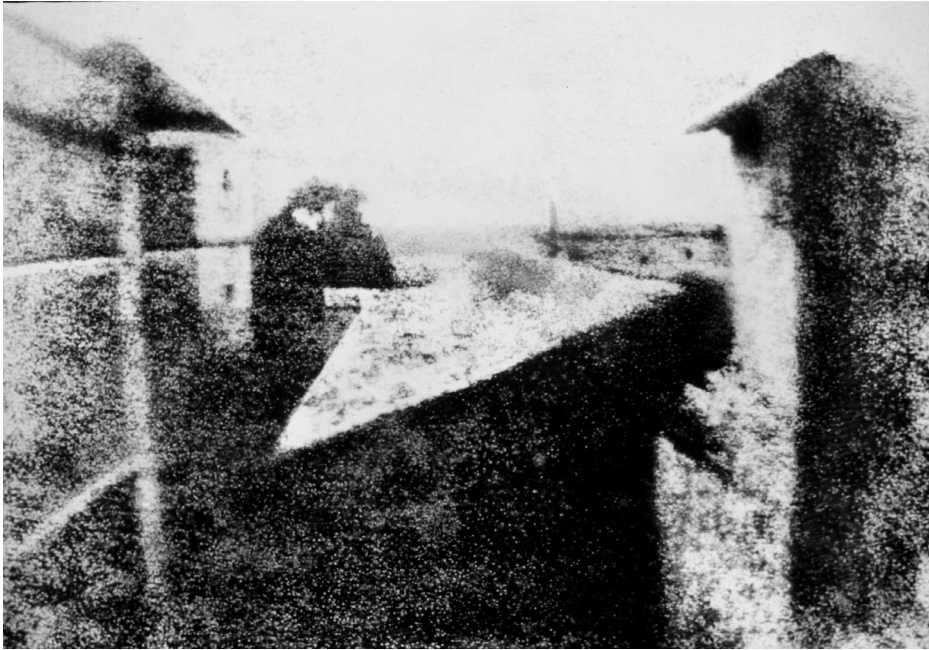


Figura 1: “View from the Window at Le Gras”, de Joseph-Nicéphore Niépce

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/View_from_the_Window_at_Le_Gras. Acessado em 24 Fev. 2018.

5. A técnica fotográfica também se desenvolvia no Brasil no século XIX, através dos experimentos de Hercules Florence. (KOSSOY, 2001). A descoberta dos experimentos de Florence causaram polêmica ao ser apresentada pelo teórico brasileiro Boris Kossoy, em 1976, nos Estados Unidos e Europa.

decênios do século XIX, William Henry Fox-Talbot desenvolvia processos de fixação de imagem que levariam à invenção do calótipo, na França a fotografia surgia a partir do

processo heliográfico criado por Joseph-Nicéphore Niépce⁵. A fotografia mais antiga que se tem registro pertence a ele. Capturada em 1827, a vista a partir da janela do francês demorou 8 horas para ser gravada na placa fotossensível (Figura 1).

Niépce firmou parceria com o pintor e inventor francês Louis Jacques Mandé Daguerre, que utilizou a invenção para desenvolver o daguerreótipo. Em 1839 o processo foi divulgado e cedido ao governo francês em troca de uma pensão vitalícia para Daguerre. O inventor do processo, amplamente difundido na época, é também o autor da icônica fotografia “Boulevard du Temple” (Figura 2), de 1838.

Ele não estava de modo algum interessado em um olhar nostálgico da “Velha Paris” ameaçada de (possível) extinção; esse é um tema que fotógrafos como Atget explorariam décadas depois. Ao invés disso, Daguerre, inteiramente no papel de técnico e inventor, buscou no panorama de sua cidade uma imagem que fosse ao mesmo tempo tão rica em detalhes, tão nítida e eficaz e tão ampla quanto possível (apesar da pequeníssima abertura) - e que ao mesmo tempo que poderia funcionar como uma metáfora do berço da invenção⁶ (KOETZLE, 2005, p. 21)

Na imagem, o trajeto de um bulevar parisiense com a sequência de árvores nas calçadas é enquadrado em uma vista do alto, por sobre os telhados dos prédios. A cena é mundialmente



conhecida por ser o primeiro registro de seres humanos em uma fotografia; no entanto, é interessante frisar aqui a semelhança temática que esta imagem possui com a primeira fotografia de Niépce: a câmera volta-se para a rua e para a arquitetura da cidade.

Nos anos que sucederam a descoberta da fotografia, o espaço urbano permaneceu sendo tema recorrente nos registros fotográficos. Primeiro, por uma limitação técnica das primeiras câmeras, que exigiam muita luminosidade para gravar as imagens, mas também por sua orientação como instrumento de documentação das transformações modernas. Para Rouillé, a fotografia revela-se, desde o início, eminentemente urbana:

A fotografia é urbana primeiramente pela sua origem: surgida ao mesmo tempo que as cidades modernas, desenvolveu-se nelas – mais nas grandes do que nas pequenas. A fotografia é igualmente urbana pelos seus conteúdos – monumentos, retratos ou nus, clichês científicos ou de polícia, de canteiros de obra ou de acontecimentos, etc. –; a maioria das imagens tem a cidade como cenário. (...) A fotografia é ainda urbana porque, muito cedo, lógicas implantadas na cidade motivaram as escolhas técnicas propiciadoras da nitidez e da precisão

6. Tradução da pesquisadora. Original em inglês: “He was not at all interested in a nostalgic look at ‘Old Paris’ threatened with (possible) extinction; that is a theme that such photographers as Atget would explore decades later. Instead, Daguerre, wholly in the role of a technician and inventor, sought within the panorama of his city a picture that would be at once as rich in detail, as sharp and effective, and as large as possible (in spite of the very small aperture) - and that at the same time that could function as a metaphor of the cradle of the invention.”

Figura 2: “Boulevard du Temple”, de Louis Jacques Mandé Daguerre

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard_du_Temple. Acessado em 24 Fev. 2018

da imagem, e os esforços empreendidos para aumentar sua rapidez. (...) Mas a fotografia é urbana sobretudo porque mecanismos análogos operam na grande cidade moderna e nos documentos fotográficos (ROUILLÉ, 2009, p. 43-44).

Segundo Rouillé, essas são algumas das características que apontam a fotografia como “a imagem da sociedade industrial: aquela que a documenta com o máximo de pertinência e eficácia, que lhe serve de ferramenta, e que atualiza seus valores essenciais” (2009, p. 30). Ao mesmo tempo, as características da sociedade industrial também se colocam como paradigma para a fotografia. Racionalidade, precisão e velocidade são atributos do modelo de urbanização que se aproximam ideologicamente da produção fotográfica na segunda metade do século XIX.

A visão moderna se forma a partir da utilização deste instrumento [fotografia] que permite ampliar a capacidade da visão humana sedimentando os conceitos estéticos baseados na higiene visual, ou seja, baseados no conceito de visibilidade (luminosidade) e de visualização dos objetos (distanciamento) (VIEIRA, 2012, p. 226).

Se as condições para a obtenção de uma boa fotografia são luminosidade, distanciamento e ordem na disposição dos elementos na cena (VIEIRA; CATTANI, 2014), novamente seus preceitos fundamentais se aproximam ideologicamente do modelo moderno das cidades. Na Reforma de Paris, por exemplo, Haussmann estabelece alguns parâmetros para o novo ambiente urbano: “a busca da regularidade, a escolha de um edifício monumental antigo ou moderno como pano de fundo de cada nova rua, a obrigação de manter uniforme a arquitetura das fachadas nas praças e nas ruas mais importantes” (BENEVOLO, 2011, 595).

Diferentemente do traçado irregular do desenho medieval, que impossibilitava uma visão distanciada e ordenada do conjunto arquitetônico e urbanístico, a cidade moderna é o cenário perfeito para a produção de imagens fotográficas.

No ideal urbanístico de Haussmann, segundo o crítico de arte e arquitetura Nelson Brissac Peixoto, a “cidade toda é convertida num panorama”.

O ilusionismo tem sua tradução na própria paisagem urbana: as perspectivas. Um dos princípios básicos do paisagismo, da visão panorâmica, tornar-se-ia no século XIX um leitmotif do próprio urbanismo. Haussmann revoluciona o traçado de Paris, abrindo amplas e retilíneas vias sobre as ruelas tortuosas dos bairros antigos. Seu ideal urbanístico eram as visões em perspectiva através de longas séries de ruas. Tudo aqui é dispositivo cênico, construção ótico-mecânica (PEIXOTO, 2004, p. 109-110).

A expressão fotográfica da cidade moderna ocidental, consequentemente, tem como marco justamente as cenas de Paris, e, de acordo com Rouillé, a história comprova a predileção dos fotógrafos pelos objetos inanimados e pelo ambiente construído. A “emergência da multidão, tão emblemática da modernidade”, é praticamente ignorada nas capturas fotográficas e, “com justa razão, vai ser evocado o longo tempo das exposições e as lentidões técnicas, para explicar que, antes de 1870, as vistas de Paris são um grande deserto de homens” (ROUILLÉ, 2009, p. 45). A inexistência de pessoas nas fotografias e a opção por capturar na câmera os vestígios e marcas humanas são características a serem pontuadas para o entendimento da trajetória da fotografia até a contemporaneidade.

Um dos nomes mais importantes da história da fotografia é Eugène Atget, fotógrafo francês

Figura 3: “Rue de Seine, 1924”, de Eugène Atget

Fonte: <http://vergue.com/post/253/Atget-coin-Rue-de-Seine>. Acessado em 24 Fev. 2018





Figura 4: “Meudon”, de André Kertész (1928)

Fonte: www.icp.org/exhibitions/andré-kertész. Acessado em 03 Ago. 2018

7. Tradução da pesquisadora. Original em inglês: “the Surrealist feeling for the magic of coincidence and presence of the mysterious in everyday life stayed with him throughout his career.”

que viveu em Paris entre os séculos XIX e XX e fotografou sistematicamente a cidade com características medievais que estava desaparecendo em função das reformas urbanas (Figura 3).

Atget fotografou dezenas de portas, vitrines, fachadas e esquinas da cidade pré-industrial. A recorrência dos objetos inanimados se dava especialmente pelas limitações técnicas da câmera fotográfica – que dificultavam a captura de seres humanos em movimento – característica que acabou se tornando marca da sua obra. O trabalho de Atget foi tomado

como referência por alguns fotógrafos surrealistas, que viam nos documentos do fotógrafo um olhar inquietante e evocativo (MARIEN, 2006, p. 253). O húngaro André Kertész, fotógrafo documental influenciado pelo movimento, criou imagens icônicas como a Figura 4, ao apresentar o prosaico e o banal da vida urbana (KOETZLE, 2005).

Nesta fotografia, Kertész capturou uma cena cotidiana em Meudon, um antigo bairro parisiense. No primeiro plano um homem carrega um pacote embrulhado em jornal enquanto no fundo um trem passa em sentido contrário em sincronia com o transeunte. Segundo Marien, “o sentimento surrealista pela magia da coincidência e presença do misterioso na vida cotidiana permaneceu com ele ao longo de sua carreira”⁷ (2006, p. 257).

É notável, também, a influência de Atget em trabalhos fotográficos exclusivamente sobre as cidades, como pode

ser visto no livro “Changing New York”, de Berenice Abbott (Figura 5), publicado em 1939. A fotógrafa foi assistente de Man Ray, outro expoente da fotografia surrealista, e a partir dele teve acesso a Atget e comprou seu acervo. Em 1929 fixa residência em Nova Iorque e, espantada com a modernização da cidade, decide fotografar as transformações da metrópole, inspirada pelo trabalho de Atget. O projeto fotográfico foi financiado pelo Works Project Administration, e por quatro anos Abbott percorreu a cidade capturando a atmosfera local (MARIEN, 2006).



Figura 5: “Seventh Avenue Looking South from 35th Street, Manhattan”, de Berenice Abbott (1935)

Fonte: www.moma.org/collection/works/43949. Acessado em 03 Ago. 2018

Como apontado anteriormente, a história da fotografia se confunde com a história das cidades modernas. Sandra Jatahy Pesavento afirma que a cidade, além da materialidade de suas formas, também é sociabilidade, composta por seus habitantes, hábitos e comportamentos. “É por isso que, ao lado das imagens icônicas da materialidade urbana, há toda uma linha de representação que exhibe a cidade através da sua população, com suas ruas movimentadas, o povo a habitá-la” (PESAVENTO, 2007, p. 14). Ou seja, ao longo de quase dois séculos a vida urbana vem sendo capturada por diferentes pontos de vista.

Diante desse contexto, faz-se necessário um recorte de abordagem para que seja possível desenvolver esta pesquisa. Assim, foi determinado que as escolhas por fotógrafos ou movimentos fotográficos que embasam a história utilizada aqui serão aqueles que privilegiam o objeto construído – a materialidade da cidade. Das tipologias do casal Bernd &



Figura 6: “Framework Houses”, de Bernd & Hilla Becher

Fonte: www.moma.org/collection/works/127884. Acessado em 27 Mar. 2018

8. As características identificadas na nova fotografia de paisagem pelo curador da exposição, William Jenkins, foram trazidas a público anteriormente em duas ocasiões: na mostra organizada por Nathan Lyons, “Toward a Social Landscape” (1966), também na Eastman House, e por John Szarkowski, na exposição “New Documents” (1967), no Museum of Modern Art, em Nova Iorque.

Hilla Becher às longas exposições de Michael Wesely, as existências humanas serão evocadas mais por suas marcas e ações sobre o território urbano do

que por sua presença visual no recorte fotográfico. A ideia de evocação, inclusive, remete a uma das questões centrais na análise fotográfica: a relação entre o visível e o invisível, entre o que uma imagem mostra ou esconde em suas camadas de leitura.

Bernd & Hilla Becher, artistas conceituais reconhecidos pela Escola de Düsseldorf, também foram associados ao movimento *New Topographics*, denominado a partir da exposição “New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape”⁸, de 1975, em Nova Iorque. A exposição, sob curadoria de William Jenkins, foi o marco inicial desse movimento, e apresentou trabalhos fotográficos que evidenciavam o impacto do ser humano no território. Nessas paisagens urbanas algumas características definiram o movimento, como a frontalidade em relação ao objeto fotografado, a ausência humana e a catalogação seriada (Figura 6), como as construções industriais capturadas pelo casal Becher (KLETT, 2014).

Sob a influência da arte conceitual, da arte povera, do minimalismo e de forma especial de Edward Ruscha, com seus livros fotográficos como *Twenty-six Gasoline Stations* (1962) ou *Some Los Angeles Apartments* (1965), os textos programáticos do movimento falam de imagens passivas, assépticas, sem estilo, sem autor, livres

de qualquer pretensão estética ou de expressão pessoal, sem discurso cultural ou ideológico. Apenas sob esses requisitos poderia ser revalidado o documento autêntico, a descrição pura (FONTCUBERTA, 2012, p. 149).

Essa suposta ausência de expressão pessoal, que remete aos fotógrafos da Nova Objetividade, movimento da década de 1920 integrado por artistas como Lazlo Moholy-Nagy e Alexander Rodchenko⁹, insere esses fotógrafos no que a teórica Charlotte Cotton define como “estética inexpressiva” (2010, p. 82). Ao lado do casal Becher, outros fotógrafos marcaram, na década de 1970, uma tentativa de retomada da “fotografia topográfica e arquitetural, marcada porém pelas implicações da geração urbana contemporânea e das consequências ecológicas da atividade industrial” (COTTON, 2010, p. 83).

9. Esses fotógrafos “se fixam nas estruturas de ferro, nos edifícios e panorâmicas urbanas através de direções acentuadamente oblíquas, produzidas em tomadas de vistas descensionais, rotações de eixo e aproximações exageradas” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 103).

Michael Wesely, fotógrafo alemão contemporâneo, realiza longas exposições para expressar as transformações da cidade (Figura 7). Algumas de suas imagens demoram mais de um ano para serem capturadas. “Bem distantes do realismo literal, as fotos de Wesely são, portanto, constituídas por uma sucessão de camadas de tempo que se espacializam”, aponta o crítico Guilherme Wisnik. “Ao dilatar enormemente o instante do clique fotográfico (...), o fotógrafo dá uma feição surpreendentemente tangível à duração temporal, normalmente alheia ao universo instantâneo da fotografia” (2016, p. 153). Pelo longo período de exposição, o que se movimenta vira rastro e o que se pode ver com exatidão são as consolidações arquitetônicas da cidade.

Concomitante ao trabalho desses fotógrafos, outros tantos foram desenvolvidos e continuam sendo produzidos sobre o espaço urbano. Os nomes citados são apenas um recorte circunstancial que auxiliará na compreensão dos objetos de estudo desta pesquisa. Suas abordagens criam pilares para o entendimento do percurso da fotografia contemporânea que privilegia o espaço urbano. Essa “obsessão dos



Figura 7: “Potsdamer Platz 27.3.1997-13.12.1998”, de Michael Wesely

Fonte: [www. art. daimler.com](http://www.art.daimler.com). Acessado em 09 Fev. 2018

fotógrafos pela grande cidade”, como afirma o pesquisador Osmar Gonçalves Reis Filho, “sempre foi compartilhada”. No entanto, “as formas de constituição de uma imagem

fotográfica da cidade, em todo tempo, geraram tensões, criando grupos e movimentos fotográficos aparentemente antagônicos” (REIS FILHO, 2016, p. 62), como visto anteriormente.

Ao longo deste trabalho serão retomados outros exemplos de fotógrafos e obras de referência para fundamentar as questões colocadas na pesquisa. No entanto, primeiramente faz-se relevante citar aqui um pouco da trajetória da fotografia que tem como tema especificamente a cidade de São Paulo.

2.1.1 A cidade de São Paulo em fotografias

No caso de São Paulo, a produção sistemática de fotografias se intensificou nos últimos decênios do século XIX, envolvida na atmosfera de urbanização de algumas cidades. Beleza, ordenamento e monumentalidade eram os elementos essenciais dessa projeção utópica da realidade para a imagem fotográfica. “Para conformar essa visualidade, os fotógrafos dispuseram não apenas de elementos urbanos a selecionar como objetos fotográficos, mas também de

opções estéticas a serem utilizadas no registro desses referentes”, aponta Possamai (2008, p. 73). Além de determinar o que fotografar, também se tornou essencial como fotografar a cidade.

Segundo Fabris, “a fotografia incide de vários modos no imaginário social” (1991, p. 25), sendo ela utilizada tanto para fins científicos e documentais quanto para a afirmação de um modelo de progresso e expansão imperialista dos países europeus. No Brasil, a chegada da fotografia com os viajantes europeus trouxe consigo valores que dialogavam com a mentalidade já existente no outro continente. No entanto, diferia em outros pontos, como a ausência do discurso antagônico da fotografia como arte ou documento. No país, a imagem fotográfica é anunciada reforçando seus atributos artísticos. Os fotógrafos acreditavam que a sua divulgação como arte a aproximava da pintura e impulsionava o comércio das imagens. A historiadora Solange Ferraz de Lima ainda aponta outra razão para o desenvolvimento da fotografia:

Além da produção comercializada, há de se levar em conta também aquela destinada a divulgar o país no exterior. Tratava-se de trabalhos fotográficos encomendados pelo Governo e que funcionavam como uma espécie de apresentação das “potencialidades brasileiras” nas negociações com bancos estrangeiros e/ou países interessados nos contratos de migração (LIMA, 1991, p. 78).

A imagem nacional que inicialmente propagava o Brasil como país exótico – onde o particular e pitoresco era “catalogado como curiosidade”, na virada do século XX – passou a integrar, de forma ativa, a “construção da imagem pretendida para a capital, não só pela difusão de seu novo desenho urbano e de sua arquitetura, mas também por permitir a seleção de partes da cidade consideradas aptas à representação da ‘metrópole moderna’”, afirma Lima (1991, p. 79). Nesse contexto, as vistas fotográficas das cidades brasileiras contribuíram para reforçar seus aspectos



Figura 8: “Avenida Paulista” (1902), de Guilherme Gaensly

Fonte: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7260>. Acessado em 09 Dez. 2018

modernos. Nas vistas (Figura 8), o espaço urbano é apresentado ordenado, limpo e com edificações imponentes que se dispõem ao longo do traçado público. Elas suportam o ideário de

progresso e modernização brasileiro, assim como representa a ascensão da classe burguesa no Brasil.

Na fotografia de Guilherme Gaensly, uma perspectiva da Avenida Paulista no começo do século XX apresenta uma alameda com vasta arborização e casario eclético em suas margens. De acordo com Lima e Carvalho (1997), o fotógrafo reproduz um estilo identificado com a produção europeia, que privilegiava as vistas das construções arquitetônicas. Gaensly captura imagens da cidade de São Paulo a partir de um ponto de elevação em relação ao solo, tanto nas imagens de edifícios quanto nas cenas de ruas e praças. Tal método evitava distorções arquitetônicas e, dependendo de seu distanciamento, também possibilitava integrar a edificação com seu entorno.

As “vistas” ou “paisagens urbanas” foram amplamente divulgados para apresentar as cidades brasileiras. “No Rio de Janeiro, o fotógrafo a ter mais fotografias transformadas em cartão postal foi Marc Ferrez, já em São Paulo foi Guilherme Gaensly” (ETCHEVERRY, 2007, p. 64). Consolidaram-se, entre o final do século XIX e o começo do século XX, tais propostas

fotográficas que, segundo Lima (1991, p. 67) foram “indutoras da formação de padrões visuais” e “vetores do imaginário urbano” brasileiro. Desde o final do século XIX, junto à disseminação dos cartões postais, os álbuns de vistas se tornam documento comprobatório da remodelação urbana. O principal expoente desse momento é o fotógrafo Militão Augusto de Azevedo, que produziu o “Album Comparativo da cidade de São Paulo 1862-1887” (Figuras 9 e 10), publicação que reproduz as mesmas vistas da cidade após um intervalo de 25 anos.

Nas fotografias, é possível perceber a transformação de São Paulo, que se tornara centro financeiro do país a partir da exportação cafeeira. Na primeira cena, de 1862, o Convento de São Francisco apresenta características coloniais barrocas. Após duas décadas e meia o mesmo local passa a abrigar a Faculdade de Direito e a edificação adquire características de uma arquitetura eclética. Fraya Frehse, ao falar sobre a obra de Militão, aponta que nas imagens

Desvela-se o desencontro de tempos históricos que impregna a urbanização na cidade da época, quando a possibilidade histórica da modernidade, como realidade social e cultural pautada na concepção da transitoriedade de tudo e todos, se impõe com força até então inédita (FREHSE, 2012, p. 51).

Conforme Lima (1991), a comercialização de álbuns fotográficos se deu no mesmo período de grandes



Figuras 9 e 10: O Convento de São Francisco (1862) e, abaixo, a mesma vista onde então estava alocada a Faculdade de Direito (1887). Fotografias de Militão Augusto de Azevedo

Fonte: www.fotografia.ims.com.br. Acessado em 27 Mar. 2018

transformações urbanísticas em São Paulo – desde a década de 1870 até a gestão de Antônio Prado, na primeira década do século seguinte. “A venda de coleções organizadas em álbuns fotográficos sugere o aparecimento de uma nova forma de apropriação simbólica da cidade” (LIMA, 1991, p. 80). As séries de imagens constroem narrativas visuais sobre a cidade, no qual o significado de cada fragmento fotográfico se potencializa ao ser conjugado sequencialmente com as demais cenas urbanas. Ainda que sejam extratos bastante restritos em relação ao todo, essas imagens se tornam a referência visual sobre aquele espaço.

Figura 11:
“Fotoformas”, de
Geraldo de Barros

Fonte: www.geraldodebarros.com.
Acessado em 27 Mar.
2018.



Na primeira metade do século XX, se destacam em São Paulo e em outras cidades brasileiras os fotoclubes. Logo os fotógrafos passaram a assimilar características do movimento modernista. Nomes como Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca consolidaram esse alinhamento. A fotografia moderna delineou uma renovação da linguagem fotográfica no Brasil (COSTA; SILVA, 2004), justamente no momento de

explosão das metrópoles pós-guerra. “Fotoformas”, de Geraldo de Barros, é uma das obras mais significativas desse movimento, como mostra a Figura 11, que contempla a Estação da Luz, em São Paulo.

A construção abstrata da fotografia, assim como as demais da série, é composta por “objetos emblemáticos da sociedade urbana moderna (produtos de consumo, estruturas metálicas, vidros, telhados, paredes etc.)” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 104). Segundo o crítico Eder Chiodetto,

a ruptura com o documentarismo tradicional se deu a golpes de luz, sombras, geometria, múltiplas exposições, baixas velocidades, fotomontagens e solarizações, entre outros recursos que ampliaram o repertório da fotografia, injetando subjetividade e incorporando a herança de movimentos artísticos, como o surrealismo, e ajudando a criar, no Brasil, as bases estéticas e conceituais do movimento concretista (2013, p. 9).

Nos últimos decênios do século XX, podem ser citados exemplos de outros fotógrafos que têm como temas centrais a capital paulista. Cristiano Mascaro (Figura 12) e Nelson Kon são reconhecidos por seu trabalho sobre a cidade e sua arquitetura, e compartilham de uma estética que valoriza a aura da metrópole monumental. Eles valorizam as formas das grandes edificações, e a escolha por imagens que privilegiam o ambiente construído em detrimento dos habitantes é recorrente em seus trabalhos. Por outro lado, os jogos de luzes contribuem para criar uma atmosfera espetacular ao ambiente urbano (VIEIRA; DOMINGUES, 2018, p. 2).

Ainda que ao longo dos séculos XIX e XX exista uma transformação estética entre as fotografias produzidas sobre a cidade, é preciso considerar também a existência de uma “reincidência temática”, como afirma Etcheverry (2013).

Ao analisar fotografias de álbuns sobre Porto Alegre e Palermo (Itália) do século XIX, a teórica identifica padrões temáticos que podem ser aplicados às imagens

Figura 12: “Estação da Luz vista do pontilhão às 6.20 h da manhã”, de Cristiano Mascaro

Fonte: www.cristianomascaro.com.br/galerias/colecoes/sao-paulo-a-cidade. Acessado em 27 Mar. 2018



históricas de outras cidades, a exemplo de São Paulo, inclusive no século seguinte. Etcheverry cita a recorrência de ruas e prédios icônicos para a cidade naquela época e sugere que esses lugares podem ser pensados a partir da ideia de monumento.

10. O conceito será explorado nos subcapítulos 2.3 e 2.3.2.

Segundo Etcheverry, a reincidência contribui para a produção de sentido que, coletivamente, “valoriza e consagra determinados lugares caros aos grupos sociais no tempo e no espaço. Pode-se pensar também em uma dimensão simbólica de determinados locais a partir de tais fotografias” (2013, p. 639). Nesse contexto, esses regimes de visualidade¹⁰ que perpetuam um discurso hegemônico de monumentalidade ou de progresso acabam apresentando uma cidade utópica que se cristaliza no imaginário coletivo e não se conecta com as múltiplas narrativas possíveis sobre o espaço urbano.

2.2 Imaginário da cidade

Desde o século XI, afirma Javier Maderuelo (2009), existe a consciência de preservação da história das cidades, e em muitas delas houve preocupação em relação à manutenção dos vestígios físicos do passado. Fragmentos de muralhas e de fachadas são exemplos de “monumentos que podem ser capazes de dar fé e testemunho de esplendores passados e, ao mesmo tempo, com o qual fixar uma imagem característica” (MADERUELO, 2009, p. 153)¹¹.

11. Tradução da pesquisadora. Texto original em espanhol: “monumentos que con los poder dar fe y testimonio a esplendores pretéritos y, a la vez, con los que fijar una imagen característica”.

O imaginário da cidade, no entanto, ultrapassa os limites da materialidade, do que seus próprios habitantes entendem e veem. Ela é o resultado de uma série de cidades, sejam elas tátis ou imaginadas, e o conjunto de representações que se produz sobre esse espaço contribui para essa construção. Se os vestígios arquitetônicos e os relatos orais, por exemplo, foram primordiais para sua compreensão ao longo dos séculos, com o passar do tempo outras formas de

expressão se consolidaram na tradução da imagem urbana em diferentes contextos históricos.

Assim como documentos escritos atualmente são fonte para a compreensão do passado, sejam eles relatos oficiais ou narrativas pessoais e ficcionais, as expressões visuais como a pintura, o cinema e a fotografia também podem ser qualificados como tal. Segundo Pesavento (2003, p. 43), o “sistema de idéias e imagens de representação coletiva que os homens, em todas as épocas, construíram para si, dando sentido ao mundo” é denominado *imaginário*.

Ainda de acordo com Pesavento, “o imaginário é esse motor de ação do homem ao longo de sua existência, é esse agente de atribuição de significados à realidade” (2007, p. 11). Os discursos e imagens produzidos sobre a cidade se sobrepõem à sua materialidade. Portanto, a cidade se revela não apenas nas expressões conectadas à sensibilidade da vida urbana, mas também nos medos e utopias individuais e coletivas. “O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquização, divide, aponta semelhanças e diferenças no social” (PESAVENTO, 2003, p.43). Para compreender a vida em um período passado, é fundamental buscar decifrar suas representações¹².

Assim, cada cidade é um palimpsesto de histórias contadas sobre si mesma, que revelam algo sobre o tempo de sua construção e quais as razões e as sensibilidades que mobilizaram a construção daquela narrativa. Nesse curioso processo de superposição de tramas e enredos, as narrativas são dinâmicas e desfazem a suposta imobilidade dos fatos (PESAVENTO, 2007, p. 17).

Se o “real” é composto tanto pela vida concreta quanto pelas construções representacionais, é fundamental distinguir esses dois construtores. Enquanto a primeira diz respeito ao tangível, a representação comporta processos de percepção, identificação e reconhecimento, ou seja,

12. O termo “representação” utilizado pelos autores que tratam do imaginário das cidades será substituído na teoria da fotografia pelo termo “expressão”, visto que nesse segundo campo há uma distinção entre os conceitos. Para os adeptos da teoria do índice, a “fotografia é essencialmente representativa: as coisas e o estado das coisas estão lá, e a fotografia os registra” (ROUILLÉ., 2009, p. 136). Não há margem para interpretação no que Roland Barthes (1984) definiu como “isso foi”, ao condicionar o registro fotográfico à emanação do referente.

códigos de interpretação. Uma fotografia, por exemplo, apenas é compreendida quando decodificados seus sentidos amplos, sejam eles visíveis ou não. “A força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social”, afirma Pesavento (2003.p. 41).

Para Foucault (2000), o discurso exprime poder ao instaurar modos de pensar e viver. As imagens, assim como os textos, são construções coercitivas pertencentes a uma sociedade onde a normatização disciplina a percepção dos indivíduos. “A fotografia leva [um] princípio inscrito em seus genes: a suposição de veracidade. Por sua aparência, a fotografia não só é depositária da verossimilhança (qualidade da visibilidade), mas também de veracidade (qualidade do discurso) (FONTCUBERTA, 2012, p. 123). Sua potência, portanto, deve ser reconhecida pela credibilidade de seu discurso, não na busca por uma reprodução da “realidade”.

Anne Cauquelin (2008) repara, ao discorrer sobre a construção e o arranjo visual de pinturas de paisagem, na importância de se analisar sua coerência, seu sentido narrativo pela disposição dos elementos em cena, ao invés de analisá-los de forma independente. E acrescenta: “Uma constante revolução agita o par compreender-ver. Compreendo por aquilo que vejo, e enquanto vejo, mas eu só vejo através e com o auxílio daquilo que compreendo que devo ver naquilo que vejo” (CAUQUELIN, 2008, p. 64). A relação “compreender-ver” está na base da reflexão sobre o imaginário das cidades, pois coloca em questão os jogos de decodificação de seus registros e vestígios.

A história da cidade é composta por fragmentos, pelo cruzamento entre seus discursos. E as fotografias, assim como as pinturas, os mapas etc., guardam uma relação complexa com o ambiente urbano, seu referente. Maderuelo (2009) cita a aparição do gênero “paisagem urbana” como uma transformação da arte representativa

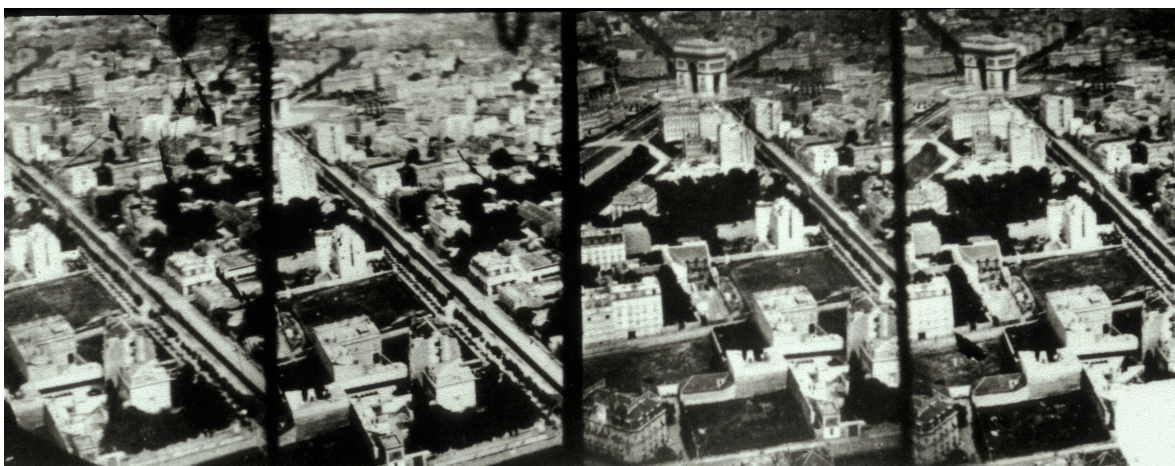
para motivos modernos. A visão romântica da pintura, voltada à contemplação da natureza, cede espaço para as vistas da paisagem citadina, um fenômeno em constante transformação. Os panoramas, representações pictográficas de amplas e detalhadas vistas se popularizaram no século XIX, assim como os dioramas – imagem tridimensional de um determinado espaço. Daguerre, o inventor de um dos primeiros aparatos técnicos para obtenção de uma imagem fotográfica, também foi um famoso pintor e criador de dioramas parisiense das primeiras décadas do século XIX (MADERUELO, 2009).

Desde as expedições fotográficas rumo a territórios desconhecidos até as diferentes perspectivas sobre a cidade (como as fotografias aéreas), a fotografia serviu a diversos propósitos, como o fortalecimento da expansão imperialista europeia e a propagação de valores da sociedade industrial, como a modernidade e o progresso. Félix Nadar, outro fotógrafo reconhecido em Paris na segunda metade do século XIX, foi o primeiro a registrar vistas aéreas da cidade com uma câmera fotográfica. Carregado por um balão batizado de *Le Géant* [O Gigante], transformou a maneira de ver e compreender a cidade (MADERUELO, 2009) (Figura 13).

A mudança de perspectiva, como a sequência de vistas aéreas do Arco do Triunfo e do bulevares parisienses produzidas por Nadar, transformam a percepção do ser

Figura 13: “Aerial View of Paris: Arc de Triomphe”, de Félix Nadar

Fonte: <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:80934/>. Acessado em 27 Mar. 2018



humano em relação à cidade. “Essas imagens permitiram entender a cidade de Paris como um panorama imenso, não apenas como um conjunto de ruas e casas fechadas dentro dos limites de suas paredes perimetrais, mas como uma paisagem autêntica” (MADERUELO, 2009. p. 177). A fotografia registra a cidade como conjunto, em uma visão ampla capturada pelo aparato técnico, vista que anteriormente só poderia ser obtida através de uma projeção gráfica.

Le Corbusier reivindicou o nascimento de uma nova consciência a partir desta visão aérea, já que fomos mergulhados no realismo de onde não nos atrevemos a escapar. Do momento do seu nascimento, o olho de águia de um aeroplano podia penetrar na miséria da forma urbana tradicional, voltando, com evidências fotográficas, para aqueles sem coragem suficiente para ver por si mesmos. A vista de pássaro vertical chamava, assim, para uma nova organização da cidade, tornando aparente o tratamento desperdiçador do espaço, o qual clamava por ajustes (BOYER, 1994. p.43).

Desde as primeiras tomadas aéreas, a fotografia incidiu sobre o imaginário das cidades e serviu a diferentes finalidades e interesses. Cabe discutir, então, sobre as possibilidades e limitações da fotografia como ferramenta de expressão visual para buscar desvendar suas camadas de significação.

2.3 Abordagens teóricas acerca da fotografia

O advento da fotografia no século XIX ocasionou uma mudança significativa no imaginário urbano. Desde seu advento, na primeira metade do século XIX, a fotografia permeou tanto o imaginário das cidades modernas quanto os estudos sobre teoria e crítica da imagem. Mas apenas nas décadas de 1970 e 1980 os estudos sobre cultura visual começam a aparecer na literatura de origem anglo-saxônica (JAY, 2002; MEDEIROS E CASTRO, 2017). Nesse período, autores como Michael Braxandall e Svetlana Alpers publicam

obras seminais sobre a análise pictórica dos séculos XV e XVII, respectivamente, apontando a necessidade de uma compreensão histórica e cultural para a análise das imagens. Segundo Margarida Medeiros e Teresa Castro, essas publicações anunciaram “uma reorientação que conduzir[ia], essencialmente a partir dos anos 1990, à constituição de um campo inter ou transdisciplinar que procur[ou] contribuir para uma história alargada das imagens e das experiências visuais” (2017, p. 1).

No âmbito da fotografia, os trabalhos acadêmicos relacionados à cultura visual têm seu marco inicial em 1988, após a realização de uma conferência sobre “visão e visualidade” promovida pelo Dia Art Foundation, em Nova Iorque (JAY, 2002). Importantes nomes que se consolidaram na teorização da fotografia e da cultura visual nas décadas subsequentes estiveram presentes no evento, como Hal Foster, Jonathan Crary, Rosalind Krauss, Norman Bryson, Jacqueline Rose e Martin Jay. A partir de então, diversos autores se alternaram na publicação de obras sobre “cultura visual”, “virada visual” e “estudos visuais”.

A necessidade de se pensar as diferentes categorias de imagens e seus regimes de visualidade indicam caminhos para a consolidação de uma teoria da fotografia e sua afirmação como um campo autônomo das demais produções iconográficas. Segundo Dubois, nesse período

Tende-se a reconhecer o princípio de um “pensar próprio às imagens”, o “pensar visual”, que não passa pela língua (e sua racionalidade), que não pressupõe que o sentido do visual depende unicamente de sua tradução, mas que reflete sobre a valorização cognitiva da sensação (plástica), da percepção (fenomenológica) e da contemplação (estética) (DUBOIS, 2017, p. 37).

Stuart Hall, um dos fundadores do campo dos Estudos Culturais, editou em 1999 a publicação “Visual Culture: The Reader” (1999), junto à teórica Jessica Evans. Na publicação,

é apresentada uma série de textos de autores fundamentais para a teorização do campo da fotografia, a exemplo de Roland Barthes, Walter Benjamin, Guy Debord, Susan Sontag, Allan Sekula e John Tagg. O livro também abre espaço para perspectivas teóricas mais recentes sobre os estudos visuais, no qual podem ser citados os trabalhos de Homi Bhabha, Laura Mulvey, Jane Gaines e Kobena Mercer, que tratam especialmente sobre questões raciais e de gênero, temas pouco trabalhados até então pelos demais pesquisadores.

O artigo de Susan Sontag também está presente em sua obra teórica sobre fotografia mais reconhecida, “Sobre fotografia”. No capítulo “O mundo-imagem”, a autora afirma que “aquilo que a fotografia fornece não é apenas um registro do passado mas um modo novo de lidar com o presente, como atestam os efeitos dos incontáveis bilhões de documentos fotográficos contemporâneos” (SONTAG, 2004 [1973], p. 183). É interessante pontuar que Sontag escreve sobre os documentos contemporâneos da década de 1970, quando o livro foi publicado. Naquele período, ainda não existiam as câmeras digitais e outros aparelhos eletrônicos para captação de imagem, como os smartphones, que impulsionaram ainda mais a produção de imagens.

Sontag ainda afirma que as fotografias preenchem uma lacuna da memória do passado. Da mesma forma, transformam o presente também em imagens mentais que serão revisitadas como o passado.

As câmeras estabelecem uma relação inferencial com o presente (a realidade é conhecida por seus vestígios), proporcionam uma visão imediatamente retroativa da experiência. Fotos fornecem formas simuladas de posse: do passado, do presente e até do futuro. (SONTAG, 2004, p. 183).

A relação que Sontag estabelece entre os tempos na fotografia, trazendo à discussão a ideia de imagens mentais ao lado da fotografia como documento apresentam questões

que foram aprofundadas nas décadas subsequentes. Essas discussões encaminham para o reconhecimento dos conceitos centrais da análise das séries fotográficas: “fotografia como expressão” e “narrativa fotográfica”.

2.3.1 A ontologia da imagem fotográfica

Philippe Dubois, em “O ato fotográfico e outros ensaios”, aponta que a história da fotografia pode ser distinguida em três momentos, que se diferenciam de acordo com a percepção de teóricos e críticos quanto ao “princípio de realidade próprio à relação da imagem fotoquímica com seu referente” (2012, p. 26). No livro, publicado em 1983, o teórico discute a ontologia da imagem fotográfica até o período da “virada visual”.

O primeiro estágio, estabelecido a partir do século XIX, fixa a fotografia como espelho do real. Esse primeiro discurso, conforme analisado por Machado (1984), distanciou a fotografia de outras artes visuais ao assumir que o talento manual do artista era anulado pela ação mecânica da câmera fotográfica. “De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um analogon objetivo do real. Parece mimética por essência”, afirma Dubois (2012, p. 26). O segundo movimento teórico entende a fotografia como transformação do real, ou seja, ela não é isenta e neutra, “mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação (...), como a língua, por exemplo, e assim, também culturalmente codificada” (DUBOIS, 2012, p. 26).

Por fim, Dubois apresenta o último modelo de análise da fotografia, que a entende como traço de um real. A fotografia é entendida como índice, ou seja, ela afirma a existência do que ela representa. Ao contrário do ícone – representação por semelhança – e do símbolo – representação por convenção –, ambas ideias que se

aproximam dos dois primeiros tempos de análise fotográfica, a terceira vertente coloca a fotografia na ordem do índice, da contiguidade física com seu referente. Sob a perspectiva do historiador Boris Kossoy (2007), embora o vínculo com o “real” sustente o status indicial da fotografia, a fotografia é sempre resultado de um processo de construção do fotógrafo, ou seja, imbuída de códigos.

Não podemos perder de vista que os indícios que a imagem fotográfica apresenta relativamente ao tema foram gravados por um sistema de representação visual. Se, por um instante, durante a gravação da imagem, houve uma conexão com o fato real, no instante seguinte, e para sempre, o que se tem é o assunto representado; o fato se dilui no instante em que é registrado. (...) São os documentos fotográficos que agora prevalecem (KOSSOY, 2007, p. 42).

E para pensar a partir desses “documentos fotográficos”, é preciso compreender a importância do aparelho nas discussões sobre a produção de fotografias. Segundo Flusser, “ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (1998, p. 33). Ao contrário das tradicionais, como o desenho e a pintura, a imagem técnica é entendida pelo teórico como uma abstração de terceiro grau, visto que subtrai uma das dimensões da imagem tradicional e a transforma em texto (decodificação do aparelho). Posteriormente, reconstitui a dimensão abstraída para construir novamente a imagem. Nesse sentido, a fotografia transcodifica a cena através da câmera fotográfica para depois retomá-la enquanto imagem.

A discussão de Flusser sobre fotografia evidencia a centralidade do aparelho, a partir do qual a imagem técnica é produzida. Por serem produtos industriais, os aparelhos geram “superfícies simbólicas” programadas, previamente inscritas por seus desenvolvedores. Portanto, as realizações fotográficas estão limitadas às suas potencialidades.

Paralelamente, o teórico Arlindo Machado aprofunda a argumentação sobre o aparelho, sobretudo em relação às suas origens – a câmera escura e a perspectiva renascentista. Para ele, a suposta pretensão mecânica da perspectiva, baseada na visão monocular, “esconde sua verdadeira motivação ideológica: ela visa instituir a visão plena de um espaço homogêneo e infinito elaborado por um olho/sujeito” (MACHADO, 1984. p. 73).

Machado é crítico aos analistas da fotografia que se preocupam sobretudo com a ideologia do produto final, da obra fotográfica finalizada, enquanto permanecem indiferentes às determinações político-sociais que incidem sobre a construção do aparelho. O pesquisador pontua que a câmera fotográfica funciona de acordo com um “código historicamente formado e que fabrica o visível com base num sistema de representação que corresponde à estratégia refrativa da burguesia ascendente do Renascimento” (MACHADO, 1984. p. 73). Para ele, entender os fatores que incidem sobre a construção técnica da fotografia é tão importante quanto analisar sua construção simbólica posterior.

Partindo das definições técnicas do aparelho, e passando por escolhas subjetivas do fotógrafo até chegar ao uso de determinada fotografia, são diversas as variáveis que incidem sobre a materialização da imagem e que precisam ser analisadas para o entendimento de sua construção. Por mais que o fotógrafo domine o aparelho, ele estará sujeito às suas limitações. Cabe ao sujeito/operador a capacidade de entendê-lo e transgredi-lo (FLUSSER, 1998).

Essas contribuições sobre a fotografia, essencialmente desenvolvidas e publicadas na década de 1980, marcaram um período profícuo de reflexões teóricas sobre o tema e que ainda hoje permanecem como referências fundamentais para a discussão da imagem técnica. Dubois, em artigo de 2017, faz ponderações sobre esse período, o qual identifica como

um “verdadeiro período de invenção da ‘fotografia como questionamento de um objeto teórico’” (p. 34). Sua principal obra, “O ato fotográfico”, também está inserida nesse contexto e, ao revisitar o pensamento da época, Dubois atualiza seu pensamento sobre a fotografia. Ao mesmo tempo, identifica autores que mais recentemente renovaram a perspectiva sobre a imagem fotográfica, abarcando ao mesmo tempo abordagens históricas, pragmáticas e em diálogo com a “cultura visual” (DUBOIS, 2017).

Compõem o corpo dessa retomada teórica publicações como “La Photographie contemporaine” (2002), de Michel Poivert, “Photographie plasticienne” (2009), de Dominique Baqué e “A fotografia: entre documento e arte contemporânea” (2005), de André Rouillé. Interessa, no contexto desta pesquisa, compreender como este último trabalho desenvolve reflexões sobre “a fotografia como expressão”, uma vez que o autor defende que as imagens se constituem de convicções estéticas, sociais e políticas que operam sobre a ordem visual (ROUILLÉ, 2009). Para o teórico, mesmo uma fotografia considerada objetiva, um documento, ainda é uma expressão individual, uma visão particular do mundo. “A fotografia reproduz menos do que produz; ou melhor, ela não reproduz sem produzir, sem inventar, sem criar, artisticamente ou não, uma parte do real – nunca o real em si” (ROUILLÉ, 2009, p. 132).

A “fotografia-expressão” não representa, mas exprime uma visão sobre algo. Para Rouillé (2009), o entendimento da fotografia como documento está apoiado em três negações: da existência da subjetividade do fotógrafo; das relações sociais implicadas na produção da imagem; e da escrita fotográfica. A fotografia como expressão não recusa completamente a finalidade documental, mas abre novas possibilidades interpretativas ao valorizar “a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo o outro” (ROUILLÉ, 2009, p. 161).

A reformulação que Dubois propõe sobre a fotografia no século XXI, com o advento do digital, dialoga com as questões colocadas por Rouillé. Ainda que nesta pesquisa a dualidade analógico-digital não seja o centro da discussão, é relevante entender como essa mudança de gênese da imagem influencia as teorias acerca do tema e, especialmente, sobre debates como “realidade e ficção”. Para Dubois, a transformação em relação às teorias dos anos 1980 é radical, pois aquelas

repousavam sobre um princípio fundamental, primordial, já que genético (ligado à gênese da imagem, a seu processo mesmo de constituição, a seu dispositivo – e foi por isso que ele foi “ontologizado”): o princípio do traço, da marca, do “isso foi”, do *index* (índice) (DUBOIS, 2017, p. 41-42).

A imagem digital não é mais resultante de um processo fotoquímico, emanação analógica do mundo. No digital, a imagem é codificada a partir de números binários, base informacional de textos e sons, assim como da fotografia. O digital, em termos de dispositivo, aplainou as diferenças de natureza entre as imagens e outros tipos produção comunicacional (DUBOIS, 2017). Nesse sentido, o teórico repensa a imagem fotográfica digital – identificada como pós-fotográfica – como a produção de um “mundo possível”, ao invés de colocá-la no rol das imagens analógicas, que se firmam sobre a ideia de “*ter-ali-estado*”. Fontcuberta (2012) questiona se esse período deve ser encarado como uma transição ou ruptura entre o digital e a fotografia analógica. Para o pesquisador Osmar Gonçalves Reis Filho, a fotografia se transformou do que foi “uma arte da (re)apresentação – um signo essencialmente ligado ao passado e ao mundo concreto, material” para, na contemporaneidade, uma “arte da apresentação”, ou seja “uma construção que nos lança num curto-circuito constante entre o real e a ficção (...) e que remete mais ao invisível e ao impalpável, a um estado de coisas, do que propriamente às coisas” (2016, p. 69).

Essa mudança da natureza da fotografia, que estava conectada à materialidade dos processos químicos e do desenvolvimento industrial e passa a ter no digital os códigos e algoritmos como substâncias fundamentais, transforma profundamente o pensamento a respeito da produção de imagens. Ainda que diversos fotógrafos utilizem equipamentos analógicos – a exemplo de dois dos artistas examinados nesta pesquisa –, essa transição incidiu sobre os valores e princípios dos fotógrafos contemporâneos, que não atendem aos preceitos de verdade e objetividade. Segundo Fontcuberta (2012), as fotografias deixaram de significar fenômenos para expressar conceitos.

Outra característica determinante da fotografia diz respeito à sua narrativa, seja ela expressada em uma imagem única – tratando-se, portanto, de uma narrativa interior à imagem única, como no “instante decisivo”¹³ – ou através de uma sequência de fotografias. Isto posto, pensar um conjunto de imagens pressupõe uma montagem que se assemelha ao encadeamento de cenas das produções cinematográficas.

13. Conceito difundido por Henri Cartier-Bresson (2004) na década de 1950, no qual os elementos visuais da fotografia se organizam em perfeita harmonia no instante exato da ação, um momento único que contempla e resume a história a ser contada em apenas um fragmento fotográfico.

Na primeira metade do século XX, Sergei Eisenstein, inserido em um contexto soviético de efervescência e teorização do cinema, estrutura alguns dos conceitos sobre montagem que permanecem sendo aplicados à construção de narrativas visuais. Além de enumerar as possíveis montagens entre os fragmentos do filme, Eisenstein (2002) ainda discorre, por exemplo, sobre a importância da manutenção do ritmo visual a partir da diferença de duração dos trechos de cenas, vinculando essa compreensão à criação de compassos musicais.

Abordagens mais recentes à respeito da narrativa em séries fotográficas também tratam sobre alguns pontos de aproximação entre a fotografia e a música, assim como com as histórias em quadrinhos e a literatura. A publicação “Imprint: Visual Narratives in Books and Beyond” (2013) reúne artigos de alguns dos principais autores contemporâneos, como Gerry Badger, que discutem o uso de mecanismos comuns à

literatura e à música na construção da narrativa fotográfica, como por exemplo o leitmotif ou leading motif,

uma melodia ou frase musical que um compositor insere em uma composição em intervalos para prender o ouvinte e “puxá-los” de volta quando a música vagueia e termina. No jazz, seria um riff repetido no saxofone ou o que quer que fosse, interpolado novamente para lembrar a pessoa da base quando a improvisação começa a ficar um pouco “fora”¹⁴ (BADGER, 2013, p. 19).

No sequenciamento fotográfico, algumas imagens têm essa função de pontuar a narrativa, assinalar momentos ao longo do conjunto que simbolizam a intenção central da obra e “premam” o espectador. Trata-se de fotografias que repetem elementos, forma, conteúdo e conduzem à compreensão da narrativa. Ainda segundo Badger (2013), algumas sequências são construídas em capítulos, assim como na literatura, e outras são construídas a partir do arranjo entre cinco e oito fotografias de uma micro história dentro da narrativa central. Tais artifícios auxiliam a criação de ritmo e sentido narrativos, ao criarem “pausas”, ou seja, “dispositivos sutis para nos prender, imagens atraentes que nos fazem pausar e refletir” (BADGER, 2013, p. 19)¹⁵.

Para David Bate (2013), o encadeamento de fotografias cria relações associativas e figurativas, mas também disruptivas. Ele retoma os argumentos de Eisenstein sobre a importância da conexão entre os fragmentos no cinema, que devem “colidir”. Montagens de diferentes naturezas – métrica, rítmica, tonal, atonal e intelectual (Eisenstein, 2002) – que criam os “conflitos” das imagens entre si. Em contraponto, Bate (2013) argumenta a forma com que o espectador se relaciona com um conjunto de fotografias se difere da relação construída pelo cinema. Enquanto em um filme a recepção das imagens se dá de forma passiva, em que o espectador não interage com as imagens, na narrativa fotográfica, seja ela uma exposição, um livro etc., o processo de assimilação dos fragmentos pode ser controlado.

14. Tradução da pesquisadora. Original em inglês: “a tune or musical phrase that a composer inserts into a composition at intervals to ground the listener and “pull” them home when the music wander and takes off. In jazz, it would be a repeated riff on saxofone or whatever, again interpolated to remind one of home base when the improvisation begins to get a little to “far out””.

15. Tradução da pesquisadora. Original em inglês: “subtle devices to hook us, alluring images that make us pause and ponder. subtle devices to hook us, alluring images that make us pause and ponder”.

16. Tradução da pesquisadora. Original em inglês: “In still photography it is the spectator who “animates” the pictures by looking at them, putting the static images in their mind, and imagining his/her own presence or perhaps even a role within them. The pace and order for viewing the sequence or scenes in a photobook or exhibition are fundamentally different to cinema: it is the viewer who ultimately controls the flow of pictures”.

Na fotografia é o espectador que “anima” as imagens olhando para elas, colocando as imagens estáticas em sua mente e imaginando sua própria presença ou até mesmo um papel dentro delas. O ritmo e a ordem para ver uma sequência ou cenas em um livro de fotos ou exposição são fundamentalmente diferentes para o cinema: é o espectador quem controla o fluxo de imagens¹⁶ (BATE, 2013, p. 54).

Consequentemente, segundo sugere Bate (2013), a complexidade de fruição de um livro de fotografia tende a ser maior do que no cinema, devido às possibilidades de interação e tomada de decisão do espectador envolvidas nesse processo.

2.3.2 A fotografia como lugar de problematização das cidades

Junia Mortimer (2018) sugere que a fotografia seja um “lugar de problematização” no campo de estudos expandido que se dedica a discutir espaço, sociedade e cultura, na perspectiva da história da cidade e do urbanismo” (p. 159). Ao mesmo tempo, Reis Filho (2017) coloca, ao discutir a fotografia urbana, que novos modos de ver a cidade estão se instaurando no século XX, ao perceber “uma série de obras que pretendem problematizar e intervir na cidade, que buscam instaurar através do meio fotográfico novas maneiras de ocupar e redesenhar o espaço urbano” (p. 113). Nesse sentido, essas narrativas visuais abrem a possibilidade para o desdobramento de múltiplas historiografias urbanas em contraponto à reprodução do discurso hegemônico sobre a cidade.

Tendo em vista a condição dialética da fotografia, na qual incidem tanto as implicações do aparelho quanto a ação dos sujeitos envolvidos na produção e recepção da imagem, Hall (1997) ressalta que não existe uma resposta única que contemple o questionamento “O que essa imagem significa?”. Para o teórico, não há garantias de que o significado das imagens permanecerão imutáveis com o

passar do tempo, ou seja, visto que em cada tempo e em cada sociedade os significados sobre as produções humanas se alteram. Portanto, o trabalho nesse campo se instaura a partir da interpretação, pelo debate entre significados contestadores, mas igualmente plausíveis (HALL, 1997).

Paola Jacques (2015) coloca em debate a questão das múltiplas narrções urbanas como forma de transmissão de experiência e disputa entre macro e micronarrativas que, além de narrar a cidade, também montam e produzem diferentes subjetividades urbanas. Certeau (1998) também aponta para a importância das micronarrativas, ou seja, das práticas com as quais os habitantes se apropriam do espaço em procedimentos que fogem dos mecanismos de disciplina da cidade.

Se no século XIX alguns fotógrafos tiveram que se aproximar do pictorialismo para comprovar a natureza artística das fotografias, em contraponto ao discurso consolidado de objetividade das imagens técnicas, atualmente a distinção entre “real” e “ficção” se dissipa para fechar um ciclo, segundo Fontcuberta e “devolver o ilusório e o prodigioso às tramas do simbólico, que costumam ser finalmente as verdadeiras caldeiras onde se cozinha a interpretação de nossa experiência, isto é, a produção de realidade” (2010, p. 125).

Aparentemente, um novo regime de visualidade está emergindo, novas formas de ver e mostrar vêm sendo colocadas em prática nas obras de fotógrafos contemporâneos. E, dentro desse contexto de reconfiguração estética e política, a cidade surge como um novo centro de interesses, como uma das principais linhas de força dessa nova produção local (REIS FILHO, 2017, p. 112).

Ainda que ao longo da história da fotografia diferentes movimentos artísticos tenham incidido sobre a forma com que as imagens técnicas sobre o espaço urbano foram produzidas, como citado anteriormente, alguns

teóricos identificam uma reincidência temática e estética nas imagens sobre a cidade que se perpetuam desde o advento da fotografia. Esse regime de visualidade descrito por Etcheverry (2013) e Possamai (2008), é identificado nos álbuns fotográficos sobre a cidade, publicações que se estabeleceram como um dos principais meios de circulação de fotografias entre o século XIX e o século XX.

Nessas imagens, a cidade é apresentada no contexto de um discurso hegemônico e consensual, predominando cenas de prédios e ruas que simbolizam o ambiente urbano em questão, relegando outras facetas da cidade a discursos fotográficos focados em outros temas, como a pobreza, a violência ou diferentes práticas sociais. Logo, se ao tratar-se da sociabilidade dos espaços urbanos diferentes discursos visuais são aceitos, ao voltar-se para a materialidade da cidade também pode existir a possibilidade de apresentar novas formas visuais sobre o ambiente construído. A partir dessa observação é que a pesquisa sustenta a escolha dos fotógrafos analisados na sequência.

2.4 A escolha dos fotógrafos

Nos capítulos a seguir serão analisadas três obras fotográficas, cada qual pertencente a um artista contemporâneo que tem como tema central a cidade de São Paulo. Foram escolhidos fotógrafos que circulam em diferentes meios e que possuem relevância e reconhecimento por seus trabalhos sobre o espaço urbano e o ambiente construído. Suas fotografias já foram publicadas e expostas em livros, jornais, revistas, galerias de arte, sites de comunicação de massa e portais especializados em Arquitetura e Urbanismo, por exemplo, fato que permite o acesso às obras por diferentes grupos. Essas imagens não foram criadas para ser imagens de cidade dentro do conceito de Arquitetura, mas passam a ser consideradas como instrumentos para se pensar a cidade, considerando uma

transdisciplinaridade possível para observar a cidade como um fenômeno dissensual e complexo. Posto isso, é relevante pontuar que o fundamental deste estudo não é analisar o meio de circulação das imagens, mas a problematização que elas sugerem sobre a cidade.

Tuca Vieira, o primeiro fotógrafo a ser analisado, é formado em Letras e mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo. Atualmente atua como professor convidado de fotografia na Escola da Cidade. Trabalhou com fotografia desde a década de 1990 em instituições como o Museu da Imagem e do Som, Sesc-SP e no jornal Folha de São Paulo. Integrou diversas exposições no Brasil e no exterior e publicou o livro *As Cidade do Brasil/ São Paulo* (2005). Possui fotografias nas coleções Pirelli/MASP, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Instituto Moreira Salles, entre outras instituições públicas e privadas. Foi vencedor do Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2013 e do Prêmio APCA de arquitetura 2017- categoria pesquisa.

Felipe Russo possui bacharelado em Ciências Biológicas mestrado em Fotografia na Hartford Art School. Expõe suas obras no Brasil e no exterior desde 2009 e foi finalista em duas ocasiões do prêmio de fotografia da Fundação Conrado Wessel, um dos mais importantes do país. Integra coleções de arte na França, Guatemala, Itália, Estados Unidos e Brasil. “Centro” (2014), livro que será analisado nesta pesquisa, é sua terceira publicação impressa e foi indicado como um dos melhores fotolivros de 2014 pela revista Time.

Letícia Lampert tem formação em Artes Visuais/Fotografia e em Desenho Industrial/Programação Visual, além de ser mestre em Artes Visuais. Participou de exposições no Brasil e no exterior e recebeu destaque em salões e prêmios como o Prêmio Açorianos de Artes Plásticas – Fotografia (2009), Prêmio Aquisitivo no Salão Unama de Pequenos Formatos (2012), Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger e III Prêmio Itamaraty de Arte Contemporânea, ambos em 2013.

Realizou residências artísticas, a exemplo de The Swatch Art Peace Hotel, em Xangai – China, Residência Artística FAAP e Hermes, em São Paulo, Kaaysá, em Boiçucanga, e Pier2, em Kaohsiung – Taiwan. Desde 2016 ministra oficinas sobre arte, fotografia e publicações independentes. É representada pela Galeria Mamute, de Porto Alegre. Publicou três livros autorais, sendo o último “Conhecidos de Vista” (2018).

Cada fotógrafo possui uma trajetória única e que percorre diferentes segmentos de distribuição de suas fotografias. Tuca Vieira possui uma atuação mais conectada e reconhecida no fotojornalismo, Felipe Russo está mais atrelado ao campo da arte e do circuito expositivo e Letícia Lampert tem experiência reconhecida na publicação de livros de arte e na publicação de artigos que tratam sobre a relação da cidade com a fotografia, tema central de suas obras.

2.4.1 O olhar sobre os fotógrafos

A intenção deste estudo é aplicar os conceitos apresentados na fundamentação teórica e discutir as imagens a partir dos questionamentos colocados na pesquisa. Não é intuito do trabalho realizar uma avaliação pormenorizada de todas as imagens dos autores, mas esboçar um exercício de compreensão a partir de algumas delas, a fim de levantar possibilidades de entendimento e novas indagações a respeito da produção fotográfica sobre as cidades.

A análise das obras fotográficas parte do questionamento que Certeau, em *A invenção do cotidiano*, expõe sobre a “ficção do saber”, ou seja, sobre a tentativa do ser humano de ver as cidades sob um olhar totalizante como forma de dominá-la. O autor retoma nas pinturas produzidas nas épocas medieval e renascentista a ambição de representar a cidade sob uma perspectiva que o olho humano até então não havia alcançado. “A vontade de ver a cidade precedeu os meios de satisfazê-la. (...)”

Elas inventavam ao mesmo tempo a visão do alto da cidade e o panorama que ela possibilitava. Essa ficção já transformava o espectador medieval em olho celeste” (1998, p. 170).

Para tanto, será tomado como referência o método da montagem, que implica ser desenvolvido em consonância com o conceito de narrativa fotográfica. A montagem será observada no próprio trabalho de construção das séries pelos artistas, compreendendo seu método de obtenção de imagens, tratamento formal e estético das mesmas, assim como na determinação do sequenciamento das fotografias e o suporte final escolhido para distribuição das obras.

Assume-se, em princípio, que todas as três séries analisadas possuem a aplicação por parte dos fotógrafos das etapas elencadas por Didi-Huberman (2015) como montagem, desmontagem e remontagem. Desde o recolhimento dos fragmentos visuais sobre a cidade de São Paulo até a construção narrativa entre as fotografias serão identificadas práticas que justifiquem a aplicação do método. Se o caminho da montagem pressupõe uma ruptura com o discurso estabelecido, uma reorganização da narrativa e uma interpretação diferente sobre a “realidade”, buscar-se-á, então, evidências desse exercício nas obras de Tuca Vieira, Felipe Russo e Letícia Lampert.

3. A CIDADE- PALIMPSESTO

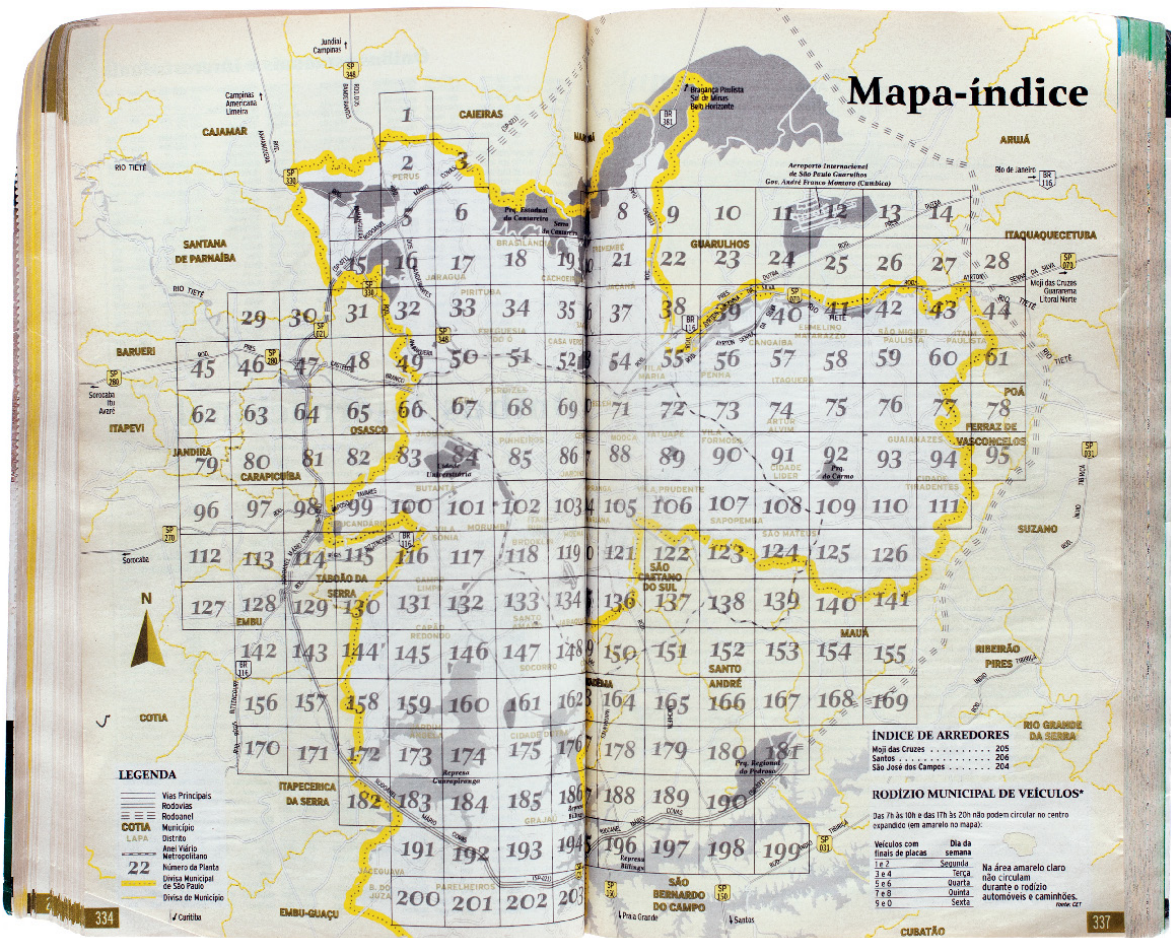
Análise da série "Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores"

A primeira série fotográfica a ser analisada nesta pesquisa é o “Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores”, do fotógrafo paulista Tuca Vieira. Publicada em 2016, a obra é composta por 203 fotografias de São Paulo e da Região Metropolitana, cada qual correspondendo a um quadrante de um guia de ruas da cidade (Figura 14). Tuca Vieira despendeu dois anos na produção do Atlas, realizado a partir das coordenadas do mapa. A cidade apresentada nas fotografias, a partir da sobreposição de camadas construtivas descoordenadas e da arquitetura vernacular, reforça a indagação sobre quais são as imagens que constituem a imagem de São Paulo e as possibilidades discursivas e de poder das mesmas.

Figura 14: Guia de ruas de São Paulo

Fonte: www.tucavieira.com.br/Atlas-fotografico. Acessado em 13 Ago. 2018

É relevante afirmar que, embora o fotógrafo utilize o mapa como referência espacial para a seleção dos locais onde irá fotografar, ainda há espaço para que Tuca Vieira imponha



sua percepção individual. Cada um dos quadrantes do mapa equivale a cerca de 9 quilômetros quadrados, ou seja, uma área bastante extensa da qual o fotógrafo selecionou apenas uma imagem. Kossoy (2001) argumenta que, mesmo que munido de um aparato técnico, o sujeito que manipula a câmera compõe um fragmento “organizado esteticamente e ideologicamente” e que, “apesar da aparente neutralidade do olho da câmera e de todo o verismo iconográfico, a fotografia será sempre uma interpretação” (p. 120). Nesse sentido, é possível perceber de forma clara e direta, no trabalho de Tuca Vieira, que sua subjetividade e suas escolhas pessoais imperam na determinação do recorte visual que fará sobre a cidade.

Na impossibilidade de retratar São Paulo em sua totalidade, o fotógrafo opta por utilizar um mecanismo – o guia de ruas – que direciona seu método de trabalho e cria uma primeira camada organizacional para a produção das fotografias. Sequencialmente, após a definição geográfica de cada zona da cidade a ser registrada, parte para a execução da série; um esforço “quixotesco”, segundo o curador Guilherme Wisnik.

Tuca Vieira tempera o método científico empregado com um importante halo de ficcionalidade, próprio de quem sabe não haver respostas exatas, muito menos únicas, para o problema em questão: o retrato da cidade. Resulta daí um esforço de Sísifo, algo inglório, para se realizar um trabalho cujo sentido parece escapar ao bom senso (WISNIK, 2016)¹⁷.

Alguns aspectos do trabalho de Tuca Vieira remetem diretamente aos primeiros fotógrafos de São Paulo que estavam em busca do “retrato da cidade”. O uso da câmera analógica de grande formato é um deles. O fotógrafo, dessa forma, se submete em algum grau à gramática da câmera, bem como a suas funções e limitações. Ao contrário das câmeras digitais portáteis, que são leves e permitem disparos contínuos, além de assimilarem cenas dentro de um espectro de luminosidade bastante largo, a câmera analógica que Tuca

17. Texto de divulgação da exposição “Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores”, na Casa da Imagem. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/17.106/6092>

Vieira utiliza funciona com o registro em chapas únicas, que exigem do operador a troca da superfície sensível onde foi gravada a fotografia a cada disparo do obturador. Outras restrições também modificam o modo como o fotógrafo pode se movimentar e posicionar em relação à cena. A câmera é grande e pesada, além de oferecer uma lente de angulação fixa. Dessa forma, os recursos estilísticos do fotógrafo são limitados.

Junto ao fato de utilizar a câmera analógica, Tuca Vieira reproduz perspectivas semelhantes às dos fotógrafos dos séculos passados, como Militão Augusto de Azevedo. Uma recorrência dentre as duas centenas de fotografias do Atlas são as vistas de esquina, por exemplo (Figura 15). O fotógrafo também busca frontalidade em relação ao objeto fotografado e captura as imagens no nível dos pedestres, a fim de reproduzir uma perspectiva mais aproximada da visão humana. Entretanto, se Tuca Vieira reproduz a maneira como

Figura 15: “002 Perus, São Paulo”, de Tuca Vieira

Fonte: www.tucavieira.com.br/Atlas-fotografico. Acessado em 13 Ago. 2018



fotografar a cidade, se distancia dos seus antecessores nas escolhas sobre o que fotografar. Em suas cenas urbanas, os parâmetros de ordem, luz e distanciamento são respeitados (VIEIRA, 2012), mas os preceitos da fotografia moderna, como beleza e monumentalidade, não guiam seu olhar.

Segundo Wisnik, o “Atlas fotográfico...” pode ser considerado uma homenagem a Militão Augusto de Azevedo, “primeiro fotógrafo a realizar uma cartografia importante da cidade, na segunda metade do século XIX” (2016, p. 42).

O fotógrafo estrutura muitas de suas cenas por meio de um jogo de relações entre elementos verticais (os postes) e elementos horizontais e diagonais (os fios elétricos), particularmente abundantes em São Paulo, sobretudo nas situações de esquina, em que assumem configurações formais fortes (WISNIK, 2016, p. 42).

Algumas escolhas do fotógrafo são evidenciadas a partir de um olhar cuidadoso sobre as imagens. Por exemplo, todas as fotografias do trabalho são coloridas e contribuem para a impressão de heterogeneidade da malha urbana. Ao invés de voltar seu olhar para os prédios icônicos e os pontos turísticos, Tuca Vieira fotografa locais que demonstram de que forma a cidade se organiza, como as construções residenciais irregulares, os altos condomínios em contraste com as residências suburbanas e a sobreposição de tempos e estilos arquitetônicos que se amalgamam. Com isso, constrói uma visão sobre “uma metrópole marcada pela urgência, pelo imprevisto e pelo inacabamento, em que a violência das sobreposições de construções em um curto espaço de tempo provém tanto da precariedade econômica e social quanto da opulência especulativa”, analisa Wisnik (2016, p. 42).

As imagens apresentam, majoritariamente, o ambiente construído da cidade, extinguindo quase completamente a presença humana. Nesse sentido, replica a estética dos primeiros fotógrafos de cidade, que se voltavam prioritariamente sobre as edificações urbanas. A limitação

imposta pela câmera analógica também influencia sua predileção pelos objetos estáticos, como é possível perceber na Figura 16, onde há transeuntes borrados na cena. O estilo de vida e o cotidiano dos habitantes da cidade transparecem mais pelas consolidações arquitetônicas e disposição dos elementos de uso diário no recorte fotográfico do que pelo retrato dessas pessoas.



Figura 16: “010 Jardim Testae, São Paulo”, de Tuca Vieira

Fonte: www.tucavieira.com.br/Atlas-fotografico. Acessado em 13 Ago. 2018

Na imagem acima, uma mulher em primeiro plano caminha em direção ao quadrante esquerdo da fotografia. Pela velocidade do disparo da câmera, seu movimento borra a captura. Mais ao centro, é possível ver um homem também caminhando e uma criança andando de bicicleta. No entanto, eles não são protagonistas da imagem. As casas de dois pavimentos sem uma referência estética unitária fazem o contraponto ao prédio que corta verticalmente a fotografia ao meio. Enquanto as casas possuem muros pichados, restos de

materiais de construção no pátio e revestimento de lona em parte da área externa, os edifícios apresentam-se perfeitamente pintados em tons claros e cobertos por janelas simetricamente dispostas em relação umas às outras. A desordem do subúrbio, nessa imagem, confronta a ortogonalidade pura das edificações verticais.

Tuca Vieira *monta* sua série fotográfica sobre São Paulo a partir de fragmentos pouco habituais em relação às imagens icônicas da metrópole. Embora tenha como ponto de partida o mapa, um modelo de representação de caráter técnico, o fotógrafo captura a cidade sob um ponto de vista pouco convencional, “a contrapelo”, em menção ao pensamento de Benjamin sobre a história. Para Didi-Huberman (2015), a expressão tem sentido de “reverter o ponto de vista”, enquanto Michael Löwy (2005) a entende como a investigação da cultura a partir da perspectiva dos vencidos. Ambas as interpretações apontam para

Figura 17: “069 Consolação, São Paulo”, de Tuca Vieira

Fonte: www.tucavieira.com.br/Atlas-fotografico. Acessado em 13 Ago. 2018



características presentes na construção da série fotográfica de Tuca Vieira.

A ausência de símbolos que identificam São Paulo é um dos pontos fundamentais para a afirmação de que ele toma a cidade a contrapelo. O imaginário da metrópole se desmonta diante dos fragmentos do Atlas, deixando à mostra seus conflitos e mazelas sociais. As construções irregulares se sobrepõem aos prédios icônicos da cidade que, por sua vez, quando aparecem nas fotografias, estão sobrepostos pelo entorno (Figura 17).

Na fotografia à esquerda, o Edifício Copan, símbolo da arquitetura moderna brasileira projetado por Oscar Niemeyer, é apresentado em uma perspectiva pouco usual. Coberto em parte por outros prédios da região, perde sua identificação monumental. A imagem, num olhar fortuito, assemelha-se a uma colagem/montagem de recortes da cidade. A escolha de Tuca Vieira por esse ponto de vista reflete sua negação de uma cidade organizada e moderna. Essa fotografia, por exemplo, contrapõe à imagem que reside no imaginário coletivo sobre o Copan, a exemplo do

registro de Marcel Gautherot, na década de 1960 (Figura 18).

A sobreposição de tempos heterogêneos em São Paulo é outra característica que se destaca na série. Assim como Benjamin pensou a montagem como uma constelação de fragmentos de diferentes épocas, a cidade também se mostra como a coexistência de tempos distintos. Ela mesma é uma montagem que se desmonta e remonta constantemente. Tuca Vieira

Figura 18: “Edifício Copan”, de Marcel Gautherot

Fonte: www.ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot. Acessado em 13 Ago. 2018





Figura 19: “167 Condomínio Maracanã, Santo André”, de Tuca Vieira

Figura 20: “018 Brasilândia, São Paulo”, de Tuca Vieira

Fonte: www.tucavieira.com.br/Atlas-fotografico. Acessado em 13 Ago. 2018

evidencia esse pensamento ao apresentar vistas urbanas que agregam construções de períodos históricos diferentes, como na sua fotografia do Copan, mas também ao capturar fragmentos fotográficos de uma cidade em constante transformação (Figuras 19 e 20).

O desmoronamento da construção da Figura 19 contrasta com a fundação de uma obra de grande porte da Figura 20. Nesta última imagem, a ausência de trabalhadores e máquinas da construção civil deixa margem à especulação do espectador se a obra está em andamento ou abandonada. Outro ponto a ser observado é a possível releitura dos fragmentos de São Paulo com imagens emblemáticas e que também remetem às transformações e persistências temporais das cidades. A Figura 20, por exemplo, apresenta as fundações de uma obra viária cuja forma se assemelha às ruínas de um templo grego, como o Templo de Corinto, na Grécia (Figura 21).

Figura 21: “Corinthian Temple of Apollo”, de Christopher Kaspar

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Corinthian_Temple_of_Apollo.jpg. Acessado em 13 Ago. 2018

Ao longo da série, Tuca Vieira continuamente apresenta fotografias que podem assumir diferentes papéis na assimilação de São Paulo, dependendo da montagem que se faça delas. Assim como as imagens acima são contrastantes, outras combinações podem apresentar complementaridade.



Dessa forma, são inúmeras as possibilidades de montagem do Atlas pelo espectador, como um “jogo” que, segundo Jacques (2015), mostra a própria complexidade

do processo da montagem e “faz emergir nexos secretos, escondidos ou invisibilizados por formas de pensar menos complexas ou mais sedimentadas” (p. 71).

3.1 O jogo do visível

As fotografias de Tuca Vieira são aparentemente banais quando vistas superficialmente. A um espectador desavisado podem sugerir um registro amador, despreocupado ou ingênuo. Isso se dá, em parte, pelas escolhas técnicas e estéticas do fotógrafo. Munido de uma câmera de grande formato, Tuca opta por trabalhar com o que atualmente são consideradas “adversidades” do uso de um equipamento analógico. O primeiro entrave são o peso e a robustez da câmera, que exige o uso de um tripé para a execução do trabalho fotográfico. A esse fato somam-se a impossibilidade de ver instantaneamente a imagem capturada – vantagem das câmeras digitais disponíveis no mercado –, as limitações técnicas de captura de luz e a necessidade de recompor a câmera a cada clique fotográfico.

Outra característica fundamental que leva à comparação da obra de Tuca Vieira com fotografias vernaculares é a abordagem formal explorada pelo fotógrafo. Ele não utiliza lentes que exageram distorções, como grandes-angulares, ou se posiciona de forma a fazer jogos de planos – primeiro plano desfocado, *plongée*, *contra plongée* etc. Tuca Vieira repete a mesma abordagem em relação aos objetos fotografados ao longo da série: câmera na altura do olhar do pedestre, planos frontais e lente normal¹⁸.

As características dessa obra de Tuca Vieira dialogam diretamente com importantes movimentos históricos no campo. É possível citar, dentre muitos, um fotógrafo que durante sua trajetória de trabalho apresentou características que ressonam no trabalho que Tuca Vieira realiza: Stephen Shore.

18. A lente normal é uma objetiva que reproduz uma perspectiva que se assemelha ao ângulo de visão do olho humano.



Figura 22: “Broad Street, Regina, Saskatchewan, August 17, 1974”, de Stephen Shore

Fonte: www.stephenshore.net/photographs/uncommon. Acessado em 13 Ago. 2018

O que Stephen Shore fez nada mais foi do que remontar o imaginário urbano norte-americano dos anos 1970 ao confrontar o regime visual consolidado. O fotógrafo percorreu os Estados Unidos com um olhar peculiar

sobre a cultura popular local e as paisagens urbanas, como a Figura 22, da série “Uncommon Places” [Lugares Incomuns]. Sua série de fotografias de lugares e objetos “comuns” rompeu com a construção de uma imagem de monumentalidade das cidades norte-americanas e foi precursora no posicionamento dessa abordagem fotográfica no universo artístico, estilo que foi retomado posteriormente por fotógrafos bastante representativos ainda no século XXI, como Martin Parr e Thomas Struth.

Esse jogo do visível, das escolhas entre mostrar ou esconder, de sugerir e questionar, torna aparente a cidade comum, sem a grandiosidade das grandes construções e vistas monumentais. São fotografias da cidade que vão contra o discurso do progresso, da harmonia e do ordenamento existente nos centros urbanos. Ao revelar esses elementos, as fotografias de Tuca Vieira encontram respaldo em Didi-Huberman:

A imagem seria, portanto, a malícia na história: a malícia visual do tempo na história. Ela aparece, torna visível. Ao mesmo tempo, ela

desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento. Ritmo curioso, de fato: um regime sempre duplicado. Nada o expressa melhor, talvez, do que o verbo desmontar [*démonter*]. Poder-se-ia-se dizer que a imagem desmonta a história assim como o raio desmonta o cavaleiro, o faz cair de seu cavalo (2015, p. 131).

E como as imagens-malícia de Tuca Vieira são construídas? A partir da análise de sua superfície visível é possível elencar os pontos mais recorrentes ao longo da série Atlas: a ausência de pessoas, o amalgamento de diferentes tipologias arquitetônicas e a dicotomia entre construção e destruição. Essas características, colocadas lado a lado, apresentam São Paulo como uma cidade em transformação, como um palimpsesto¹⁹, ou “um enigma a ser decifrado”, como afirma Pesavento.

Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir (PESAVENTO, 2004, p. 26).

Dessa forma, além de buscar indícios do jogo do autor apenas na superfície visível das fotografias, o que se propõe aqui é a possibilidade de buscar significados em outras camadas da imagem. Afinal, uma imagem pode ser interpretada não apenas pelo que mostra, mas a partir do que esconde, omite ou sugere na relação quadro-extraquadro. Tuca, ao apresentar as 203 fotografias da série seguindo o sequenciamento dos quadrantes do guia de ruas, entrega ao espectador a oportunidade de especular essas relações do jogo do visível a partir de diferentes combinações entre as imagens. Dessa forma, a compreensão e interpretação da série se dá nas possíveis combinações das fotografias e nos intervalos e *rasgaduras* que existem entre elas. Segundo Didi-Huberman (2013), a rasgadura atua no questionamento à tecitura da história, ao romper com o equilíbrio do pensamento estabelecido.

19. “O palimpsesto é uma imagem arquetípica para a leitura do mundo. Palavra grega surgida no século V a.c., depois da adoção do pergaminho para o uso da escrita, palimpsesto veio a significar um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto. A escassez de pergaminhos os séculos de VII a IX generalizou os palimpsestos, que se apresentavam como os pergaminhos nos quais se apresentava a escrita sucessiva de textos superpostos, mas onde a raspagem de um não conseguia apagar todos os caracteres antigos dos outros precedentes, que se mostravam, por vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação” (PESAVENTO, 2004, p. 26).

3.2 A montagem dos fragmentos fotográficos

Da mesma forma que as escolhas iniciais e a abordagem do fotógrafo em relação ao tema escolhido são características que podem contribuir para o entendimento da série fotográfica finalizada, a atenção em relação ao conjunto e suas variações de combinação também surge como fator relevante para a interpretação da obra. Na busca pela compreensão/interpretação do trabalho fotográfico de Tuca Vieira, será tomado como referência o “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg.

Nessa obra, Warburg construía painéis móveis a partir de fragmentos de diferentes origens e formatos, que eram montados, desmontados e remontados em diferentes configurações ao longo de seus estudos sobre a História. Assim como Eisenstein, Warburg se interessava pela “teoria do intervalo” (JACQUES, 2015, p. 52), “pois é precisamente nesses intervalos que surgem campos de possibilidades para novos nexos de compreensão”. Segundo Didi-Huberman, essa postura de desterritorialização das imagens posta por Warburg indica que “a imagem pode ser, ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua” (2015, p. 126).

Um tipo de conhecimento específico e complexo é operado pelo trabalho (ou jogo) de montagem que não busca a unidade (...) e, a partir do choque entre suas diferenças, nos fazem compreender outros [tempos e campos do conhecimento] possíveis, não mais baseados em semelhanças, mas sim na própria diversidade e heterogeneidade que, durante o processo de montagem, faz emergir nexos secretos, escondidos ou invisibilizados por formas de pensar menos complexas ou mais sedimentadas (JACQUES, 2015, p. 70-71).

Tuca Vieira, em seu “Atlas de São Paulo”, empreende um esforço semelhante a Warburg. Mesmo que sua coleta de fragmentos não se realize a partir de registros/relatos já



produzidos, como textos, mapas e fotografias de outros autores, a forma de trabalhar sua abordagem sobre a cidade de São Paulo se define a partir de recortes visuais que o próprio fotógrafo captura – sua série pode ser definida como uma coleta de vistas heterogêneas e conflitantes sobre o espaço urbano. Ao invés de construir uma narrativa fotográfica que tenha semelhança visual, o autor recorta cenas que exibem a complexidade de São Paulo.

Nesse sentido, a obra de Tuca Vieira funciona apenas a partir do seu conjunto, da narrativa que se constrói no contraste entre as vistas sobre São Paulo e nos intervalos entre essas imagens. Badger (2013) frisa que, em uma série fotográfica, o conjunto é mais importante do que as fotografias individuais. A obra se potencializa pelo sentido atribuído pela sequência de fotografias, uma vez que associadas adquirem maior complexidade do que isoladamente.

Figura 23: Montagem sobre a série “Atlas fotográfico de São Paulo e seus arredores”, de Tuca Vieira.

Fonte: www.tucavieira.com.br/Atlas-fotografico. Acessado em 13 Dez. 2018

Outra característica marcante da série fotográfica é a presença bastante visível de elementos que atuam como *leitmotiv* da narrativa. São elementos e composições que se repetem ao longo do conjunto de 203 fotografias, como as diversas torres de condomínio na montagem à esquerda (Figura 23).

As fotografias foram produzidas nos bairros Jardim dos Perdizes, Cidade Jardim, Vila Eldizia e Parque Pinheiros, correspondente, em sentido horário, aos quadrantes 051, 102, 152 e 115 do guia de ruas. Embora sejam locais distantes, replicam algumas características da cidade. Nessas imagens, a cidade-palimpsesto, que se reconstrói no tempo, é apresentada no confronto e convívio da horizontalidade de algumas habitações e da vegetação com a verticalidade dos edifícios agrupados em condomínios e conjuntos de torres. Em outros casos, o *leitmotiv* pode ser um elemento ou objeto na cena, que no conjunto é quase imperceptível, mas se destaca na montagem com seus semelhantes (Figura 24).

Figura 24: Montagem sobre a série “Atlas fotográfico de São Paulo e seus arredores”, de Tuca Vieira

Fonte: www.tucavieira.com.br/Atlas-fotografico. Acessado em 13 Dez. 2018



Na montagem anterior são dispostas (em sentido horário, a partir da superior esquerda) fotografias de Cumbica, Parque São George, Jardim Aracati e Jardim São Pedro – quadrantes 012, 097, 173 e 172, respectivamente –, nas quais a repetição das formas sinuosas do solo pontua a narrativa. Seja no asfalto ou no curso d'água, o terreno tem a função de indicar uma trajetória por entre as imagens, um percurso que o fotógrafo percorre ao longo da jornada de construção da série. Assim como nas montagens anteriores foram criados conjuntos que se combinam por alguma similaridade, o trabalho permite diferentes arranjos que podem apresentar uma cidade marcada pela falta de unidade. Dessa forma, abre-se para o espectador a possibilidade de remontar essa cidade a partir da montagem inicial de Tuca Vieira e criar novos entendimentos sobre São Paulo.

3.3 Uma visão sobre o “Atlas fotográfico...”

Neste capítulo, foram apresentados alguns aspectos da obra de Tuca Vieira conduzidos por uma interpretação particular da pesquisadora sobre suas fotografias. Esse estudo se deteve em alguns pontos do trabalho que servem de base para o desenvolvimento dos conceitos discutidos na fundamentação teórica sobre a relação entre fotografia e cidade, mas não ignora a existência de outras características nas imagens que podem ser utilizadas para outras tantas interpretações.

A análise do Atlas partiu da investigação sobre as escolhas de objetos e cenas capturados pelo fotógrafo. Sua visão pouco usual sobre a cidade de São Paulo, a contrapelo das vistas características da metrópole e das edificações icônicas, indica um olhar crítico sobre a cidade, que expõe o centro urbano como um espaço de complexas relações sociais. O registro formal das fotografias contrapõe com as suas escolhas visuais, que se voltam para elementos tanto corriqueiros no cotidiano de São Paulo quanto pouco usuais nas fotografias

que tratam sobre o centro urbano. Ele é exposto sem o filtro de manutenção de um discurso de progresso, mas com uma narrativa visual que exhibe a cidade de forma heterogênea.

Mesmo nas montagens que indicam recorrências construtivas é possível observar os abismos sociais existentes em São Paulo. A periferia da cidade, usualmente relegada ao esquecimento, integra o conjunto fotográfico do Atlas com igual importância a qualquer outra imagem da região central. A escolha de definir a localização de suas fotografias pelo guia de ruas e sua divisão por quadrantes semelhantes também indica o posicionamento do fotógrafo em relação ao trabalho, que, pela própria natureza de sua abordagem, coloca em discussão a valoração dos espaços urbanos.

A ausência quase completa de pessoas também contribui para a sensação de desconcerto nas fotografias. A cidade vazia obriga o espectador a encará-la e travar um diálogo com sua materialidade, os vestígios da ocupação humana e as particularidades dessas ações por diferentes grupos sociais. Ao mesmo tempo em que se mostra um espaço urbano denso e verticalizado, por outro lado São Paulo pode ser interpretada como lugar de descaso e abandono. Tuca Vieira não entrega respostas sobre como definir a metrópole, mas coloca o espectador em um jogo de interpretação e montagens capazes de deslocar o espectador e provocar novos olhares críticos.

4. AS PRÁTICAS MICROBIANAS NA CIDADE

Análise da série "Centro"

Neste quarto capítulo será apresentada a série fotográfica “Centro”, de Felipe Russo. Ao longo deste capítulo serão analisadas as estratégias visuais desenvolvidas pelo fotógrafo e o processo de produção e finalização da série, estabelecendo relações com o “Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores”. A proposta é compreender as aproximações e distanciamentos entre as duas abordagens sobre o espaço urbano de São Paulo e pontuar as principais características da obra de Felipe Russo.

Antes do aprofundamento sobre a série “Centro”, é essencial identificar nos demais projetos do fotógrafo, e em sua própria formação, aspectos que possam contribuir para o entendimento de seu trabalho. Felipe Russo tem formação em Ciências Biológicas. As questões centrais de seus projetos dialogam com sua formação acadêmica, como, por exemplo, a ecologia da paisagem e o processo construtivo das cidades. Uma parcela relevante de seus trabalhos tem como ambientação a região central de São Paulo. Em alguns, as questões urbanas são tratadas mesmo sem mostrar a paisagem externa aos prédios verticais que dominam o Centro, como a série “Garagem Automática”, que apresenta fotografias do interior de edifícios-garagem.

“Centro” se relaciona diretamente com a trajetória construída por Felipe Russo na fotografia. A série trata justamente do Centro de São Paulo e da forma com que as pessoas se apropriam desse espaço. O trabalho foi produzido entre 2011 a 2014, conta com 21 fotografias e foi publicado em formato de livro. Na apresentação do livro, “Cidade com sono”, o arquiteto e ensaísta Guilherme Wisnik faz sua interpretação das fotografias:

Se o *flâneur* de Baudelaire é o artista que se mistura e se perde no meio da multidão, isto é, do tumulto urbano, o fotógrafo Felipe Russo flana por São Paulo em sentido inverso. Seu olhar procura os rastros vazios. Mas não apenas os vestígios da passagem humana recente. Através de suas fotos, a cidade parece ter ela

mesma algo como uma existência própria, autogerada (...) (WISNIK, 2014, n.p).

Wisnik faz apontamentos sobre o livro “Centro” que indicam tanto sobre o método de trabalho de Felipe Russo quanto sobre sua abordagem em relação ao espaço urbano fotografado. Por um lado, opõe o fotógrafo paulista ao clássico hábito de flunar pela metrópole, que se tornou emblemático a partir de Charles Baudelaire. O termo *flâneur* faz referência a “vadio”, “vagante”, “preguiçoso”, e data dos séculos XVI e XVII. Mas foi em meados do século XIX, a partir de uma crítica do poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), que o conceito foi associado ao artista da cidade moderna:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes (BAUDELAIRE, 1988, p. 170).

Ainda que o Centro de São Paulo seja tão movimentado e agitado como a Paris do século XIX, o fotógrafo opta por construir seu trabalho a contrapelo da imagem habitual que se produz sobre aquele espaço. Munido de uma câmera analógica de grande formato – que possibilita maior acuidade de detalhes e tonalidades mas exige um preparo e paciência do fotógrafo para as capturas fotográficas –, Felipe Russo percorre o Centro ao amanhecer, apresentando o espaço inabitado, sem a presença visível da multidão que circula diariamente pelas ruas. Os tons de cinza e bege predominam nas imagens, cor característica da pavimentação urbana, do asfalto e dos revestimentos de calçada, assim como das edificações marcadas pela ação do tempo, e contribuem para a uniformidade da série. Na imagem a seguir (Figura 25), por exemplo, o fotógrafo destaca a edificação em



Figura 25: “Centro”, de Felipe Russo

Fonte: www.feliperusso.com/index.php/project/centro. Acessado em 11 Set. 2018

reforma situada ao lado do Elevado Presidente João Goulart, conhecido como Minhocão.

Da mesma forma que Tuca Vieira, o fotógrafo rejeita a captura de cenas icônicas da cidade, como o Minhocão visto de longe, de forma monumental, para centrar seu olhar para os detalhes que margeiam esses elementos consolidados no imaginário coletivo. Na foto acima, Felipe Russo atenta para a textura do reboco que cobre as diversas fissuras do prédio e que forma um emaranhado de linhas brancas que se entrecruzam como uma obra do artista gráfico novaiorquino Keith Haring (Figura 26).

Diante de uma cidade densa e verticalizada, Felipe Russo escolhe apontar a câmera para baixo em diversos momentos. Ele também opta por produzir tanto planos abertos quanto fechados, ao contrário de Tuca Vieira, que mantém ao longo do “Atlas fotográfico...” os planos abertos para exibir a

paisagem urbana. Nos planos fechados, prevalece o olhar para baixo, para o solo que guarda os vestígios da existência humana. Esse olhar ecoa no que Didi-Huberman (2013) chama de “olhar arqueológico”, ao buscar evidências do horror do holocausto no percurso e nas suas imagens de Auschwitz-Birkenau no livro “Casca”. O fotógrafo busca no chão indícios da cidade que quer expressar em imagens, assim como fez Didi-Huberman ao fotografar o campo de concentração. Segundo o autor, os solos merecem atenção especial, uma vez que “falam conosco precisamente na medida em que sobrevivem, e sobrevivem na medida em que os consideramos neutros, insignificantes, sem consequências” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 129).

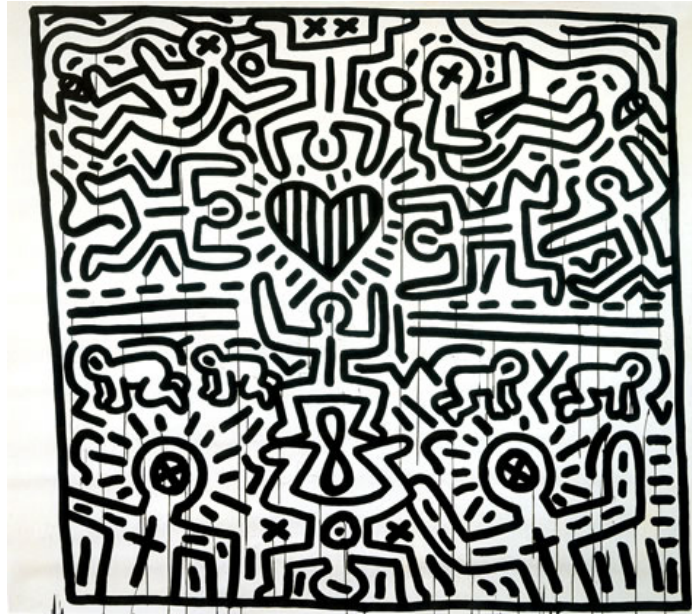


Figura 26: “Untitled” (1984), de Keith Haring

Fonte: www.haring.com/!art-work/534#.XBJ4QWhKjIV. Acessado em 11 Dez. 2018

Ao afirmar a importância do “olhar arqueológico”, Didi-Huberman discute também a presença da ausência, a existência que resiste nos rastros visíveis: “nestas fundações retangulares e nestas pilhas de tijolos, repousa todo o horror das chacinas coletivas nas câmaras de gás” (2013, p. 114). Segundo Certeau (1998, p. 189) as “presenças de ausências” dizem respeito ao “que se mostra designa aquilo que não é mais”. Como as existências humanas evocadas pela permanência de seus rastros e memórias que povoam o caminho de quem circula por aqueles lugares.

Logo, nunca podemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada pra ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 127).

A obra de Felipe Russo também encontra correspondência no pensamento de Jeudy, que, ao analisar a busca pela coerência dos signos da cidade, contesta a homogeneização da percepção. Para o filósofo, a busca pela consistência é realizada em detrimento dos “jogos cotidianos” e da “deambulação do olhar”.

O que faz sentido dentro de um espaço urbano nem sempre corresponde a signos manifestos. Há nos modos de apreensão de uma cidade uma relação complexa entre o visível e o invisível – o que pode parecer o mais visível nem sempre é visto (JEUDY, 2005, p. 103).

Para Certeau, o olhar celeste, do alto, que observa o conjunto (a cidade) como um olhar panóptico, é o olhar do *voyeur*, que se coloca à distância dos seres humanos ordinários. Abaixo desse olhar elevado vivem os “caminhantes, pedestres”, “cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo.” (1998, p. 171). O *voyeur* acolhe para si a posição de espectador privilegiado e distanciado diante das vicissitudes do cotidiano. Nesse contexto, dentre os praticantes ordinários da cidade, engrenagens da máquina moderna sobre a qual não são capazes de compreender, vaga o *flâneur*, figura baudelairiana que se mistura na multidão para experimentar a vida nos bulevares.

Sob a perspectiva do olhar do artista que percorre as ruas da cidade – neste caso específico as ruas de São Paulo –, como o faz Felipe Russo, é possível identificar em sua prática aproximações e distanciamentos com o personagem *flâneur*. A sua recusa pelo olhar distanciado e totalizante da cidade, assim como a prática de andar insistentemente pela mesma região, em um tempo distendido, modificam seu modo de flunar. O espaço, assimilado sem pressa nas fotografias, não é espetacular, e abre-se para leituras e diálogos a partir da subjetividade do fotógrafo que o captura.

A série fotográfica evoca a presença da multidão que circula, que utiliza e se apropria do lugar, e traz à tona a relação e a pressão do espaço na vida das pessoas. Mas também remete à territorialidade dos marginalizados sociais – pessoas em situação de rua, essencialmente –, que habitam o Centro durante a noite e permanecem em suas ausências através dos seus vestígios materiais deixados nas ruas ao longo do dia, quando a dinâmica local se reveste do movimento acelerado e de progresso.

4.1 As práticas espaciais em São Paulo

O caminhar pela cidade é uma das práticas do artista em sua busca por imagens que materializem seu imaginário sobre o espaço urbano. Para Certeau (1998, p. 177), “o ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (o *speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos”. Tal atividade é tanto “apropriação” quanto “realização espacial do lugar”, movimento que implica significação ao local.

Nesse contexto, algumas práticas resistentes à visão totalizante sobre a cidade “remetem a uma forma específica de ‘operações’ (‘maneiras de fazer’), a ‘uma outra espacialidade’”, estranhas ao “espaço ‘geométrico’ ou ‘geográfico’ das construções visuais, panópticas e teóricas” (CERTEAU, 1998, p. 172). Na ordem da cidade planejada, na qual são apresentadas as possibilidades para a manutenção da ordem espacial e suas proibições, como a delimitação de onde se deve ou não circular, “o caminhante atualiza algumas delas” (ibid., p. 178). Para Certeau, as “maneiras de fazer” permitiriam, aos indivíduos que foram colocados ou se posicionam racionalmente à margem da cidade funcionalista e totalitária, desviar-se do que Marc Augé identifica como “opressões globais da sociedade moderna, principalmente da sociedade urbana” (2001, p. 39). Ao traçar novos caminhos e inventar

deslocamentos particulares, o pedestre ressignifica os elementos do espaço.

E se, de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) e dos interditos (por exemplo, ele se proíbe de ir por caminhos considerados lícitos ou obrigatórios). (CERTEAU, 1998, p. 178).

A “Cidade-Conceito”, segundo Certeau, apresentaria “uma diferenciação e uma redistribuição das partes (...), graças a inversões, deslocamentos, acúmulos etc.”, mas também rejeitaria “tudo aquilo que não é tratável e constitui portanto os ‘detritos’ de uma administração funcionalista (anormalidade, desvio, doença, morte etc.)” (1998, p. 173). A relação do fotógrafo com a cidade, numa tentativa de bricolagem dos fragmentos capturados por seu olhar/caminhar, pode tanto favorecer o discurso de poder sobre os usos e funções do local quanto contrapô-lo. Esta segunda estaria inscrita na captura daquilo que o filósofo denomina “práticas microbianas” – enunciações espaciais que escapam do sistema urbanístico utópico e da sociedade do consumo, mas tendem a ser suprimidas em favor da ideia de progresso.

As obras de Felipe Russo se apresentam justamente em contraponto ao sistema urbano utópico ao questionar as relações sociais e de consumo estabelecidas na região central de São Paulo. No jogo do visível, entre o que as imagens exibem ou escondem em sua superfície, é que a compreensão dessa crítica do artista pode ser observada. Ao contrário do Atlas de Tuca, que remonta a cidade de São Paulo a partir de vistas amplas, Felipe Russo constrói seu discurso nos detalhes.

Nas suas fotografias, o que se vê é a cidade e os vestígios das práticas microbianas que se dão naquele espaço, como no papelão que serve de proteção para se sentar ou dormir



sobre o banco revestido de azulejos portugueses (Figura 27). Na imagem, a arquitetura e o mobiliário urbano se imbricam em um jogo de coexistência temporal e oposição funcional com seus atuais usos sociais.

Figura 27: “Centro”, de Felipe Russo

Fonte: www.feliperusso.com/index.php/project/centro. Acessado em 11 Set. 2018

Essa fotografia, superficialmente banal, carrega diversas camadas de significação que se abrem a um espectador atento. O formalismo do fotógrafo ao se posicionar diante de um banco público com uma caixa de papelão desmontada sobre o assento não privilegia nem desfavorece os elementos em cena. A abordagem de Felipe Russo aparentemente apresenta-se nesta fotografia livre de subterfúgios estilísticos ou recursos estéticos para guiar o olhar do espectador para uma dramatização da cena. No entanto, a forma com que entrega os elementos da cena indica suas intenções. A frontalidade em relação ao objeto em cena instiga a deambulação do olhar do espectador e a interpretação de seus significados latentes.

A fotografia é preenchida quase totalmente pela imagem de um banco público feito de concreto. O revestimento intercala dois padrões de azulejos azuis, que sugerem a herança portuguesa do local. Os azulejos estão sujos, alguns quebrados. Exatamente no centro da imagem, sobre o assento do banco, repousa uma caixa de papelão desmontada, que se encaixa na curva do assento em direção ao chão. Pode-se especular sua função ali. Seria um assento improvisado ou um isolante térmico para uma pessoa em situação de rua? No papelão, também em azul como os azulejos, é possível reconhecer um antigo logotipo da editora Salvat sobre a inscrição “Hello Kitty”, a personagem infantil criada por uma empresa japonesa.

Apenas nesses dois elementos detalhados acima – o azulejo e o papelão –, que dominam quase totalmente o recorte fotográfico, podem ser traçadas inúmeras especulações, algumas interpretações e poucas certezas. O que o encontro de um equipamento urbano com azulejos que remontam ao período colonial e um pedaço de papelão com inscrições de uma marca oriental utilizado atualmente para proteção corporal contam sobre a sociedade brasileira? Quem são os habitantes que circulam, sentam e dormem por ali? O que essa imagem expressa sobre as práticas espaciais e o espaço urbano de São Paulo? Que narrativa Felipe Russo constrói sobre o Centro ao colocar esta imagem dentre as outras duas dezenas que compõem seu livro?

Outras imagens da série surgem como pistas para esses questionamentos e apresentam rastros das “práticas microbianas” que se constituem no Centro de São Paulo. Ao fotografar logo ao amanhecer, Felipe Russo encontra o espaço vazio, sem a multidão que se multiplica diariamente no local, ao mesmo tempo em que quem habita a rua em moradias improvisadas já não está mais lá (Figura 28). Na visão de Wisnik (2014), esse interlúdio da vida pulsante apresentado nas fotografias pode ser encarado como uma metáfora do desejo latente de uma nova cidade que pode

emergir. “Enquanto a cidade dorme seu sono letárgico, vamos olhando para as fotos de Felipe Russo pensando em um modo plausível de acordá-la” (WISNIK, 2014, n.p).

Na fotografia ao lado, o colchão no chão, encostado nas portas de enrolar das lojas fechadas, está parcialmente coberto por um papelão branco. O que se vê é um dormitório improvisado. Não há mais ninguém lá no momento da foto. Pode-se especular quem era, qual sua aparência, por quais motivos dorme na rua. No entanto, ao despersonificar o ser humano que ali habita, Felipe Russo destaca para uma questão social generalizada no Brasil. Ao mesmo tempo em que aponta a câmera para a cena, aponta a câmera para o espectador, tão habituado a esta cena corriqueira nos centros urbanos do país. Aponta também para a



Figura 28: “Centro”,
de Felipe Russo

Fonte: www.feliperusso.com/index.php/project/centro.
Acessado em 11 Set. 2018



Figura 29: “Centro”, de Felipe Russo

Fonte: www.feliperusso.com/index.php/project/centro. Acessado em 11 Set. 2018

invisibilidade das pessoas em situação de rua, em seu permanente silenciamento.

Em outra fotografia, a arquitetura hostil novamente coloca em evidência as disputas territoriais e as relações de poder que se dão no centro urbano (Figura 29). O gradil forjado sobre a escadaria da edificação impede a passagem ou a permanência de alguém no local. Todos esses fragmentos da vida no Centro de São Paulo, isolados entre si, componentes de um território multifuncional, omitem e revelam na ausência humana latente no quadro. Wisnik (2014) observa: “vistos assim, esses rastros todos resultam muito delicados, apesar da situação de violência social a que aludem”. Para Certeau, esses lugares compreendem “tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo” (1998, p.

189). Essas fotografias revelam a presença ausente dos habitantes do Centro.

Nas imagens de “Centro”, Felipe Russo apresenta repetidamente sua estratégia visual: enquadrar poucos elementos nas fotografias, normalmente a partir de formas básicas e objetos corriqueiros da vida urbana, de forma que um olhar superficial compreende facilmente as imagens. A partir de então, o incômodo da sua banalidade convida o espectador a refletir sobre o que não é visto, mas provocado pelos fragmentos fotográficos.

Enquanto Tuca Vieira busca na exaustão do mapa catalogar fotograficamente os 203 quadrantes da cidade oferecidos pelo Guia de São Paulo, Felipe Russo traça seu percurso sem um método definido. Todavia, se por um lado o “Atlas fotográfico...” é entregue ao espectador como uma série sem começo ou fim, “Centro” possui uma narrativa fechada em livro. É a partir dessa narrativa, do folhear das páginas, que o fotógrafo dá indícios de como compreende esse espaço.

4.2 A narrativa de “Centro”

O livro “Centro”, lançado em 2014, é composto de fotografias da série. Felipe Russo, que assina o projeto gráfico ao lado de Beatriz Matuck, traz para sua publicação a mesma simplicidade com que fotografa o Centro de São Paulo, sem recorrer a recursos estéticos complexos, evidenciando, dessa forma, o protagonismo das fotografias. Na capa da publicação, o título está marcado apenas em relevo, ao centro, de forma minimalista. Logo na primeira página, uma fotografia, sucedida por outras 20 imagens, todas desacompanhadas de qualquer inscrição textual. Apenas nas últimas páginas aparece o texto de apresentação, assinado por Guilherme Wisnik, bem como suas traduções para espanhol e inglês.

Por fim, o livro é concluído com a ficha técnica da obra. Ao oferecer para o espectador a série em formato de livro, o fotógrafo também entrega sua montagem sobre o Centro, sua narrativa pessoal composta pela sequência de imagens dispostas uma após a outra no decorrer das páginas.

Ainda que o espectador possa reinterpretar a narrativa fotográfica montada e estabelecer uma nova “leitura”, é a partir das decisões de Felipe Russo que se torna possível analisar como seu discurso sobre o Centro é construído. Para Gerry Badger, uma fotografia única, independente de quão arrebatadora e informativa que possa ser, é como uma palavra solta em um livro e precisa ser contextualizada. No entanto, pondera que as fotografias narram de forma diferente das palavras.

Uma fotografia não é uma palavra, e uma sequência de fotografias não é uma frase ou um parágrafo. A fotografia é um meio visual. No entanto, como na pintura, os dispositivos literários, como a metáfora e o símbolo, são pertinentes. Como Walker Evans observou, a fotografia deveria ser sobre estrutura e coerência, mas também “paradoxo, jogo e oxímoro”²⁰ (BADGER, 2013, p. 17).

20. Tradução da pesquisadora. Texto no original: “A photograph is not a word, and a sequence of photographs is not a sentence or a paragraph. Photography is a visual medium. However, as in painting, literary devices such as metaphor and symbol are pertinent. As Walker Evans observed, photography should be about structure and coherence, but also ‘paradox and play and oxymoron’”.

Nesse sentido, a sequência fotográfica pode ser relacionada à montagem fílmica. Seguindo o pensamento de Badger de que tanto a primeira fotografia de uma série quanto a última devem ser potentes, serão analisadas as imagens que abrem e fecham o livro “Centro”. Na primeira fotografia, Felipe Russo apresenta um recorte de um piso de concreto marcado por pegadas que o atravessaram ainda quando estava úmido e acabaram solidificadas (Figura 30).

Nesta fotografia, não é possível identificar o local onde foi produzida. Poucas informações se podem tirar num olhar fortuito, mas é na interpretação da imagem como uma metáfora, como coloca Badger (2013), que se percebe que este fragmento do solo fabricado e, posteriormente,



marcado pelo ser humano é um convite ao espectador para entrar na narrativa do fotógrafo. Felipe Russo indica o caminho a seguir para descobrir a sua visão sobre o Centro de São Paulo. Por outro lado, a imagem pode ser interpretada como uma referência ao método de trabalho do artista, que percorre a pé as ruas do bairro em busca das cenas para capturar. Ao lado dessas, outras inúmeras interpretações podem ser realizadas.

No extremo oposto, fechando a série fotográfica, Felipe Russo volta o olhar para o solo do Centro. Ao contrário da primeira fotografia, que apresenta um chão de concreto, a última imagem é coberta por pedras portuguesas e, no centro, um buraco coberto de areia (Figura 31). Os revestimentos do solo mostram que pelo Centro de São Paulo se caminha por diferentes tempos da história da cidade. E cada um tem algo a expressar.

Figura 30: “Centro”, de Felipe Russo

Fonte: www.feliperusso.com/index.php/project/centro. Acessado em 11 Set. 2018

Wisnik, no texto de apresentação do livro, comenta que os elementos da cidade fotografados por Felipe Russo revelam uma “curiosa proximidade associativa”. O autor também promove uma associação ao remeter a imagem acima ao Maio de 68, movimento estudantil que ocorreu na França em 1968 e que reivindicava a renovação de valores e posturas da sociedade. Ao falar sobre o círculo de areia no centro da fotografia, Wisnik aponta que:

A presença da areia ali, no entanto, não é algo accidental. É sobre ela que as pedrinhas são assentadas. E, portanto, são elas que sobram à vista quando essas mesmas pedras são removidas, pela lenta ação do tempo e da falta de manutenção, ou pelo ato de simples vandalismo. “Por debaixo dos paralelepípedos, a praia! (sous les pavés, la plage!)”, dizia um dos mais bonitos lemas situacionistas do Maio de 68 em Paris, como referência à remoção das pedras das ruas para a construção de barricadas. Mas também como metáfora de um desejo lúdico latente sob as ruas das cidades, e prestes a emergir (WISNIK, 2014, n.p).

Figura 31: “Centro”, de Felipe Russo

Fonte: www.feliperusso.com/index.php/project/centro. Acessado em 11 Set. 2018



Ao longo do livro, sequências quase sempre de três imagens de plano fechado – quase sempre direcionadas para baixo ou bem próximas do chão, como as fotografias comentadas acima – são intercaladas por uma fotografia de plano aberto, como a vista urbana destacada a seguir (Figura 32).

Na fotografia, diversos prédios de diferentes alturas e tipologias se amalgamam em uma paisagem cinza. No centro da imagem, uma empena cega branca aparentemente recém pintada contrasta com o entorno. O branco estéril se descola da cena como se fosse um recorte na fotografia, desestabiliza o espectador e o impele a escanear a imagem, como propõe Flusser (1998), em busca de respostas.

Figura 32: “Centro”, de Felipe Russo

Fonte: www.feliperusso.com/index.php/project/centro.
Acessado em 11 Set. 2018



4.3 Interpretando os vestígios da cidade

Uma apresentação da cidade de São Paulo distinta da visão de Tuca Vieira foi apresentada por Felipe Russo neste capítulo. Ainda que tratem do mesmo espaço urbano, cada fotógrafo possui uma abordagem particular sobre o tema. Aqui, foram destacadas algumas características de “Centro” que contribuem para a compreensão de diferentes modos de pensar a cidade a partir da fotografia.

O primeiro elemento de discussão se apresentou pelo método de obtenção das fotografias, que se concretiza a partir de caminhadas especificamente pela região central de São Paulo, como em um ato de rotina do fotógrafo. O ato de percorrer as ruas ainda vazias, e de observar, dia após dia, os mesmos espaços e suas marcas, transforma o olhar do fotógrafo de uma visão passageira para uma percepção cuidadosa. O chão da cidade se torna protagonista de boa parte das imagens e revela a busca de Felipe Russo pelas histórias anônimas de quem percorre aqueles espaços.

Lugar bastante conhecido pelo fotógrafo e registrado em imagens exaustivamente ao longo dos séculos, o Centro não é apresentado a partir de suas características mais conhecidas. Um espectador desavisado pode não reconhecer onde a obra foi produzida. As imagens que compõem a série exibem elementos representativos de diferentes centros urbanos do país, como o comércio de rua, a arquitetura hostil, as edificações verticalizadas em contraste com os terrenos vazios transformados em estacionamentos. Felipe Russo poderia estar fotografando São Paulo assim como outras tantas capitais brasileiras.

A solidão do Centro é outro fator que instiga na série fotográfica e a ausência de pessoas faz o espectador encarar a materialidade da cidade de forma frontal, sem obstáculos. Os planos médios e fechados contribuem para

essa proximidade com a cena fotografada. São relatos visuais densos quando analisados com dedicação.

Por fim, outro elemento de destaque deste trabalho é a construção narrativa. Felipe Russo desmonta o Centro conhecido por tantos e o remonta com sua narrativa visual em formato de livro, como uma história fechada, mas que pode ser desdobrada em múltiplas interpretações. O jogo entre os planos e as combinações entre imagens na sequência indicam sua crítica à cidade, que se constrói no choque entre o concreto e as práticas microbianas dos seus habitantes.

5. A CIDADE EM DECOMPOSIÇÃO E RECOMPOSIÇÃO

Análise da exposição "Práticas
para destrinchar a cidade"

Outra tática de investigação visual sobre o espaço urbano pode ser observada nas obras mais recentes de Letícia Lampert. Com formação em Artes Visuais e Design, ela parte do registro da arquitetura para analisar as relações que se constituem nas cidades, marcadas pela fragmentação e pela descontinuidade. Ao comentar sobre alterações nas metrópoles urbanas brasileiras nas últimas duas décadas, Reis Filho destaca que, “apostando numa conduta de verticalização conduzida por grandes empreiteiras”, as cidades “construíram verdadeiros paredões, ilhas de concreto que contribuíram decisivamente para a privatização do espaço público, para o sentimento de segregação e isolamento que já imperava nas capitais” (2016, p. 114).

Figura 33: “Random City”, de Letícia Lampert

Fonte: www.leticialampert.com.br/home-2/art/random-city. Acessado em 17 Nov. 2018

Ao longo de sua trajetória, Letícia Lampert percorreu os estudos sobre a paisagem através da fotografia e da colagem, em um exercício de construção e desconstrução da paisagem urbana. Em “Random City” (Figura 33), por exemplo, Letícia Lampert utiliza a colagem para pôr em evidência a standardização das cidades no século XXI. Nesse trabalho, a características urbanas e arquitetônicas



de diferentes cidades são questionadas ao se fundirem com outros centros urbanos a partir de recortes e colagens de seus fragmentos, onde os lugares já não são identificados individualmente, mas se confundem na composição fotográfica e criam uma nova paisagem.

Na composição anterior, a artista recupera imagens de seu acervo para compor uma cena urbana com fragmentos de cidades de diferentes continentes. Ela mescla imagens coloridas e em preto e branco para compor perspectivas que se repetem e exigem um olhar atento para que se perceba que há diferentes recortes formando a imagem final. Algumas colagens são mais evidentes, como o dorso de um homem em primeiro plano na metade inferior da fotografia, ou a montagem do céu em diferentes tonalidades. No entanto, outras não são tão aparentes, como se percebe à esquerda da imagem, na edificação de esquina em tom róseo, formada por dois prédios que seguem um padrão de composição correspondente. Tal semelhança indica a crítica que Letícia Lampert impõe sobre as cidades. Ao escrever sobre “*Random City*”, a própria artista afirma:

A colagem traz consigo as idiosincrasias de tantas cidades que passaram por períodos de colonialismo e que, mesmo depois, seguem num auto colonialismo tardio e voluntário, criado tanto por tendências arquitetônicas quanto desejos de desenvolvimento e complexos de colonizado. Nesta cidade sempre crescente, não sabemos mais o que é real ou inventado, desconstruído pela memória ou construído pela imaginação (LAMPERT, s.d, n.p)²¹.

21. Disponível em www.leticialampert.com.br/home-2/art/random-city, acessado em 14 Nov. 17

A colagem como expressão visual do espaço urbano é um recurso utilizado por outros diversos fotógrafos. O artista inglês David Hockney, por exemplo, cria fotomontagens através de diversos registros fotográficos sobre o mesmo lugar, com ângulos e distâncias variadas, para então fundi-los em uma única imagem que expõe essa montagem de recortes que, mesmo fragmentada, resulta em uma imagem mental do espaço urbano (VIEIRA, 2012). Hockney

Figura 34: “Entre Morros” de Claudia Jaguaribe

Fonte: www.claudiajagaribe.com.br/entre-morros. Acessado em 27 Nov. 2018



“sobrepõe [as fotografias] umas sobre as outras respeitando a diferença de perspectivas existente entre cada uma e priorizando os elementos que interessam ao ‘construtor’ da fotomontagem” (VIEIRA, 2012, p. 341). As montagens do artista tornam “ainda mais pungente a invisível potência do real, que pode assumir diferentes formas de visibilidade inclusive dentro de uma mesma obra fotográfica” (, p. 22). Vieira e Mortimer assinalam características na obra de Hockney que reforçam a crítica à fotografia como registro visual objetivo e a conduzem a uma condição “ficcional” da realidade.

A obra da fotógrafa brasileira Claudia Jaguaribe também contribui para o entendimento do cenário artístico no qual Letícia Lampert está inserida. No livro “Entre Morros” (2012), Jaguaribe apresenta uma série de imagens dos morros cariocas construídas a partir de montagens que evidenciam os contrastes urbanos entre os ambientes natural e o urbano, bem como entre ricos e pobres, pessoas e edificações. Nessas relações, a fotógrafa expõe a tensão entre tempo e espaço e relativiza a própria noção de lugar (Figura 34).

Sergio Burgi, no texto de apresentação da publicação, “O construído e o documental”, explica a razão pela qual esse tipo de trabalho representa uma vertente da fotografia contemporânea, realizando

uma “reconstrução crítica da tradição pictórica baseada na representação figurativa” (2012, p. 9)

É nesse sentido que se inscreve o trabalho de Claudia Jaguaribe, como releitura da representação contemporânea da cidade do Rio de Janeiro que faz uma releitura da representação pictórica clássica da cidade contida na obra de fotógrafos como Marc Ferrez, mas incorporando necessariamente as questões do fazer contemporâneo, no qual o olhar transcende o documental e incorpora a reflexão sobre o tempo presente em imagens construídas que provocam estranhamento e imersão crítica no universo registrado (BURGI, 2012, p.9).

Essa relação crítica frente ao universo registrado nas imagens é um dos atributos em comum entre todos os trabalhos de colagem citados acima. A trajetória de Letícia Lampert é demarcada por fotografias que levantam justamente questões sobre a fronteira entre o registro visual e a reconstrução crítica sobre as cidades. Em um dos seus projetos mais recentes, “Práticas para destrinchar a cidade”

Figura 35: Exposição “Práticas para destrinchar a cidade”, de Letícia Lampert

Fonte: www.leticialampert.com.br/home-2/art/praticas-para-destrinchar-a-cidade. Acessado em 14 Nov. 2018



(2017), a artista apresenta vistas da cidade que exploram a proposta de recorte e colagem fotográficos no estudo da paisagem urbana. Apresentados em forma de exposição (Figura 35), os trabalhos reúnem diferentes métodos de abordagem da artista em relação à cidade de São Paulo, mas sempre a partir do exercício de decomposição e recomposição visual da paisagem urbana.

Segundo a curadora da exposição Luísa Kiefer, “destrinchar, recortar, medir, organizar e compor são verbos que fazem parte do vocabulário poético” da artista e, nesse sentido “ao desfazer a cena, Letícia busca compreender a composição aglomerada que forma as cidades contemporâneas” (2018, n.p)²². Diante do Centro de São Paulo, o horizonte se esconde por detrás das inúmeras camadas arquitetônicas que se sobrepõem nas vistas urbanas. A partir dessa impossibilidade de ver a cidade, quando a paisagem mais esconde do que mostra, surge a proposta das obras fotográficas.

Letícia Lampert busca construir uma imagem de São Paulo na qual os prédios icônicos e pontos turísticos não são evidentes e as características urbanas locais se perdem entre recortes e contornos extraídos do registro fotográfico original. José Mariano Klautau de Araújo Filho (2011, p. 11) afirma que a “cidade do século XXI é desafiadora para o fotógrafo contemporâneo porque é construída de crise e superação” da “utopia moderna”. O desafio, para o teórico, é problematizar a experiência de legibilidade da cidade, uma vez que os referenciais modernos das metrópoles estão se diluindo. Kiefer completa: “O exercício de olhar para a cidade torna-se então um exercício para aprender a ver melhor, como um quebra-cabeças que em sua montagem nos ensina sobre a composição e apenas pronto nos permite ver o todo” (2018, n.p)²³.

22. Texto curatorial de “Práticas para destrinchar a cidade”. Disponível em: <http://www.leticialampert.com.br/textos/praticas-para-destrinchar-a-cidade/>

23. Idem.

Nesta pesquisa, foram selecionados para uma análise mais detalhada duas obras que compõem a exposição: “Estudos para organizar a paisagem” e “Topografia do

Horizonte”. Ambas foram escolhidas por representarem as possibilidades narrativas que a artista concebe a partir de suas criações fotográficas.

5.1 As possibilidades da paisagem

Em “Estudos para organizar a paisagem”, Letícia Lampert retoma o exercício de colagem da série “*Random City*”, mas transforma a maneira com que justapõe os recortes fotográficos para a concepção da obra final. Enquanto no trabalho anterior os fragmentos de diferentes cidades se amalgamam por semelhança em forma, neste último a proposta se inverte. As imagens são todas da mesma cidade, São Paulo, mas a composição fotográfica é formada por recortes informes desse espaço, que não são dispostos de forma a harmonizar com os demais.

Letícia Lampert explica que a série parte do gesto de “desmembrar uma fotografia, uma vista de São Paulo, para remontar depois”²⁴. Esse exercício remete à ação de desmontar um mecanismo para entender seu funcionamento e a incapacidade de remontá-lo novamente tal qual estava montado anteriormente. Através desse mecanismo, “a paisagem ganha contornos tão improváveis como a cidade, que cresceu à revelia de qualquer planejamento”²⁵, completa a artista, remetendo-se às práticas que se dão à margem das políticas públicas e das diretrizes oficiais de planejamento urbano.

A forma com que as fotografias reconfiguram a paisagem de São Paulo ganham potência ao reconhecer-se nelas o pensamento de Didi-Huberman sobre como as imagens desmontam o sentido da história, confrontam a narrativa estabelecida e apresentam novas camadas de complexidade sobre o espaço habitado. Para o teórico, a desmontagem da história pela imagem pode ser explicada pela analogia de um relógio, um mecanismo desmontado.

24. Texto publicado no site da fotógrafa. www.leticialampert.com.br/home-2/art/estudos-para-organizar-a-paisagem. Acessado em 03 Dez. 2018.

25. Idem.

Pode-se desmontar as peças de um relógio para aniquilar com o insuportável tique-taque da contagem do tempo, mas também para entender melhor como funciona, e até mesmo para consertar o relógio defeituoso. Esse é o duplo regime descrito pelo verbo desmontar, de um lado, a queda turbilhonante, de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131).

26. Texto publicado no site da fotógrafa. www.leticialampert.com.br/home-2/art/estudos-para-organizar-a-paisagem. Acessado em 03 Dez. 2018.

A desconstrução da visualidade habitual da cidade de São Paulo, nas imagens de Letícia Lampert, desvendam, em parte, o tom crítico com que a artista lida com a paisagem urbana dessa metrópole brasileira. Ao se deparar com uma cidade heterogênea e conflitante visualmente, ela constrói um trabalho que cria um conjunto pouco provável, mas que, “ainda que absurdo em sua composição, parece trazer algo de estranhamente familiar, uma imagem nem tão distante assim da própria realidade que nos cerca”²⁶. Mesmo com recortes fotográficos não correspondentes, os prédios de diferentes estilos, as empenas cegas e as intervenções gráficas no topo das edificações são recorrentes, assim como os são no cotidiano da cidade (Figura 36).

Figura 36: “Estudos para organizar a paisagem”, de Letícia Lampert

Fonte: www.leticialampert.com.br/home-2/art/estudos-para-organizar-a-paisagem. Acessado em 14 Nov. 2018



Para tentar compreender mais profundamente a abordagem de Letícia Lampert sobre São Paulo e as especificidades da montagem na série, serão analisadas na sequência algumas das fotografias e a forma com que a paisagem é apresentada nessas cenas. A primeira característica pontuada sobre o trabalho é a escolha de fragmentos da cidade que apresentam unicamente planos fotográficos fechados de prédios. Não é possível ver o entorno das edificações, senão o céu por trás deles. Dessa forma, as construções perdem sua referência geográfica, tornando-se apenas módulos de concreto de diferentes formas e cores. Tampouco há pessoas nas imagens. O que resta visível são rastros da ação humana, como pichações. Sem referência, esses prédios também perdem sua localização temporal. Não há vestígios que apontem se estão abandonados ou ocupados, se pertencem a São Paulo ou outra cidade qualquer. Nesse sentido, Letícia Lampert retoma sua crítica à estandardização das cidades e à influência da globalização nos centros urbanos, planificando a vida dos habitantes ao ponto de extinguir suas características locais.

Outro ponto importante a ser considerado sobre a série “Estudos para organizar a paisagem” é o método de montagem dos fragmentos fotográficos, como pode ser observado na Figura 37. Em meio aos prédios existe sempre um recorte que desconcerta a visão. Trata-se de pedaços do céu que são extraídos de seu local de origem e recolocados entre as camadas de concreto das construções. Dessa forma, acabam tendo seu sentido reconfigurado, como se essas frações do céu se tornassem parte do ambiente construído.

Na montagem ao lado, três edificações em tons semelhantes são apresentadas em camadas sobrepostas. No primeiro plano vê-se o topo de um prédio com inscrições em grafite, enquanto ao fundo dois prédios repletos de janelas dividem espaço na composição. Entre essas duas camadas, há um quarto recorte, em cinza claro, que se assemelha à empena cega da fotografia de Felipe Russo na série Centro (Figura

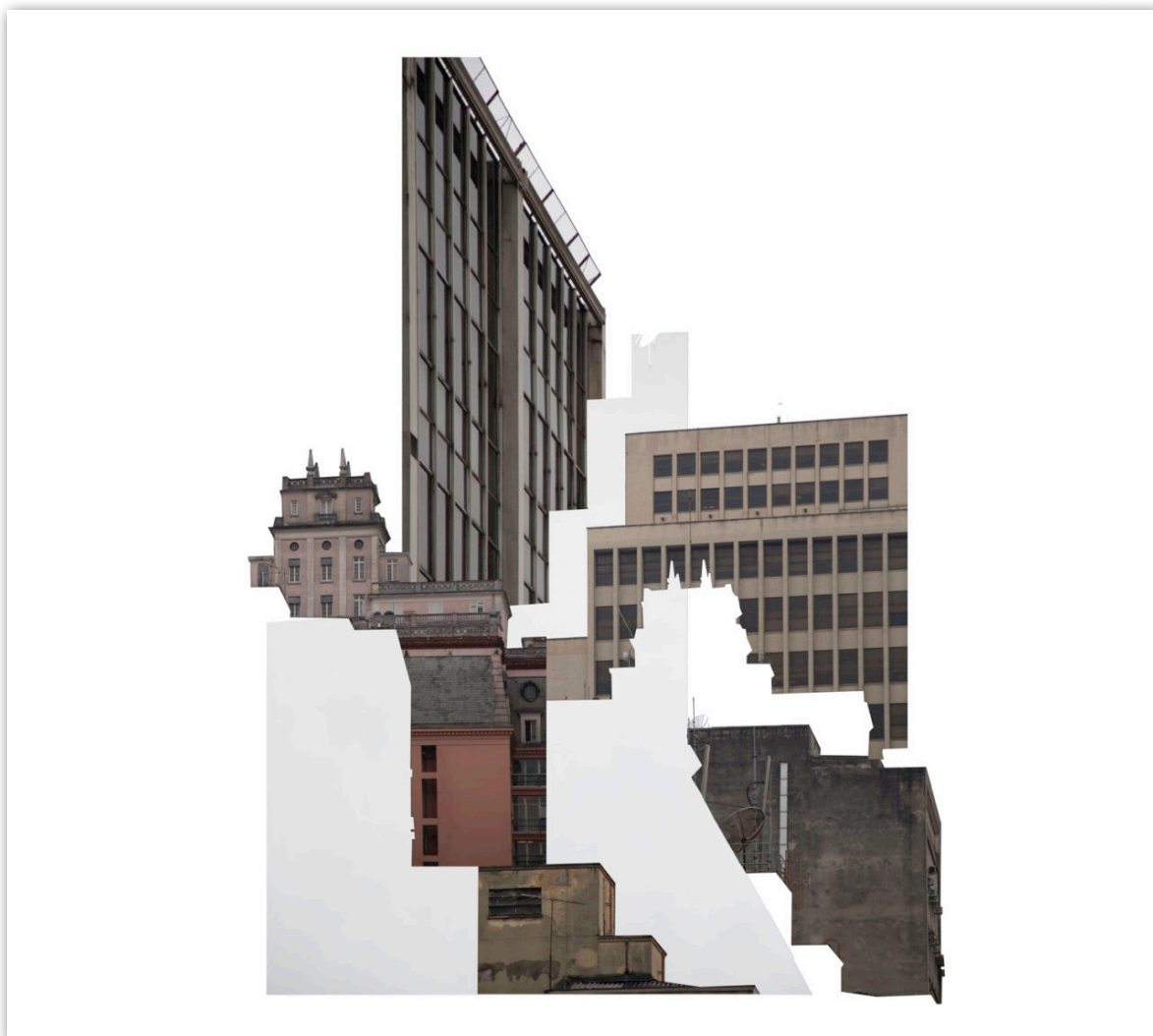


Figura 37: “Estudos para organizar a paisagem”, de Letícia Lampert

Fonte: www.leticialampert.com.br/home-2/art/estudos-para-organizar-a-paisagem. Acessado em 14 Nov. 2018

32, p. 104). Uma mancha de cor uniforme, como se fosse a superfície externa de uma edificação recém-pintada e sem marcas do tempo ou da ação humana. De forma manifesta, os extratos de fotografias recompostos na imagem final não são dispostos de forma harmônica como em outras colagens da própria fotógrafa e dos demais artistas citados. Nesta obra, não há dúvidas sobre a prática de reconfiguração total da paisagem urbana.

No detalhe do recorte são percebidos os indícios de que um desses fragmentos fotográficos trata-se do céu de São Paulo, que se mescla dentre os elementos construídos. Nos limites da imagem cinza sem janelas, ao centro da imagem, linhas quase anônimas indicam a presença de antenas, como as que se situam sobre o topo dos prédios. Outro indício reforça a percepção de que esse recorte está deslocado da



posição original na fotografia. Sua forma indica que esse céu pertenceu ao registro fotográfico original de uma das construções presentes na obra final, pois o traçado das linhas e angulações do recorte se encaixam nos limites construtivos do prédio ao fundo à direita. Esse exercício de reorganização da paisagem, das construções e do horizonte por detrás delas se repete ao longo da série fotográfica, ora extraíndo o céu da cena original e o recolocando na imagem, ora duplicando o formato das construções sobre outros fragmentos do céu, como mostra a Figura 38.

Independentemente do uso que Letícia Lampert faz de cada recorte fotográfico sobre as vistas urbanas de São paulo, sua intenção de confrontar o imaginário da cidade e a forma como ela se organiza se concretiza na série. O que a artista

Figura 38: “Estudos para organizar a paisagem”, de Letícia Lampert

Fonte: www.leticialampert.com.br/home-2/art/estudos-para-organizar-a-paisagem. Acessado em 14 Nov. 2018

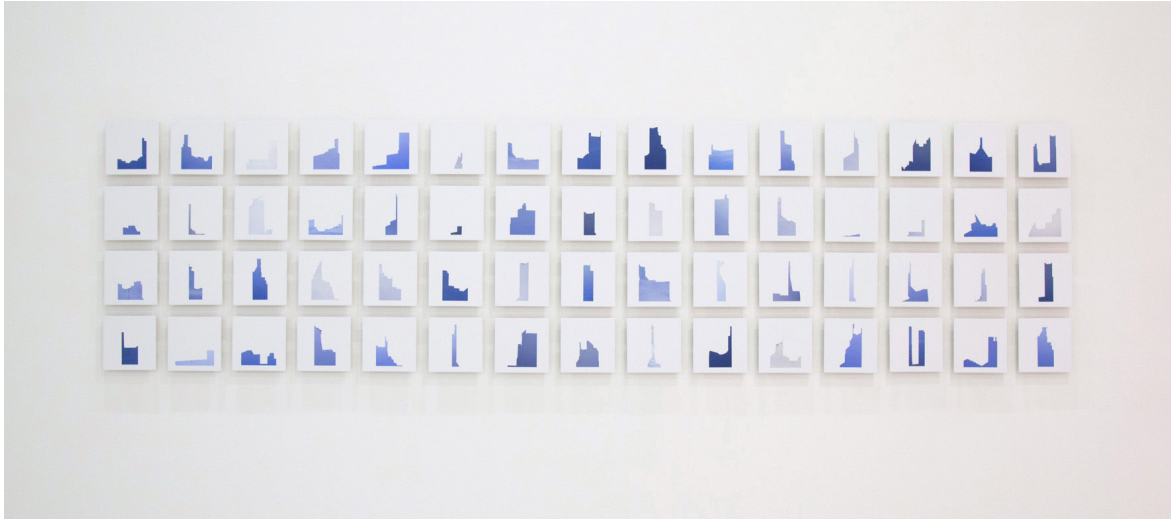
chama de “estranhamento familiar” sobre as colagens nada mais é do que o reflexo da heterogeneidade da malha urbana da metrópole paulista. Assim como Tuca Vieira e Felipe Russo, Letícia Lampert coloca em xeque a imagem de uma São Paulo imponente e monumental para dar lugar a novas narrativas visuais sobre o espaço, como ressaltam Jacques (2015) e Mortimer (2018).

Na cidade como palimpsesto (PESAVENTO, 2007), onde os tempos reescritos convivem na materialidade da arquitetura, a fotógrafa joga com os elementos da paisagem. Nos recortes e recomposições das cenas urbanas, Letícia Lampert busca coerência no heterogêneo, destrincha as camadas aparentes e contorna novas possibilidades para a cidade ao inverter a lógica da metrópole e resgatar o céu ao inseri-lo novamente dentre os prédios.

5.2 O horizonte reconfigurado

A segunda série analisada, intitulada “Topografia do Horizonte”, também parte da exposição sobre São Paulo e é composta por 60 fragmentos do céu. A obra é complementar ao exercício em “Estudos para organizar a paisagem”, já detalhado nesta pesquisa. Como o próprio nome da série explicita, Letícia Lampert realiza uma descrição detalhada do horizonte visível da cidade. Se a topografia determina analiticamente as características de uma região, a artista faz uso dessa definição científica para desenvolver sua narrativa sobre o ambiente urbano.

Neste trabalho, assim como apontado no “Atlas fotográfico...” de Tuca Vieira, a abordagem sobre o tema parte de uma definição geográfica absoluta e consolidada para, posteriormente, encaminhar-se em direção às escolhas particulares dos autores. Enquanto Tuca Vieira utiliza o mapa como referência para determinar cada região da qual produzirá uma fotografia, Letícia Lampert trabalha sobre a



compreensão do conceito de “topografia” para dar sentido à sua série fotográfica.

Acima, na Figura 39, referente à exposição da artista, é possível compreender a disposição das seis dezenas de extratos do horizonte de São Paulo, distribuídas simetricamente em quinze colunas e quatro linhas.

As imagens são todas em tons de azul e fundo branco, criando uma mancha homogênea sobre a parede, que de longe reforça a ideia de um estudo tipológico sobre o céu de São Paulo. Imediatamente, a lembrança de tipologia na fotografia remete ao trabalho do casal Bernd & Hilla Becher, que categorizou em suas séries fotográficas em preto e branco as construções industriais da Europa na metade do século XX. Assim como o escritor alemão Ulf Erdmann Ziegler (2011) define a obra dos Becher como um “léxico industrial”, a topografia de Letícia Lampert também concede margem à interpretação de seus fragmentos como um conjunto de elementos com diferentes significações e que, combinados, conferem sentido à narrativa da artista.

Assim como o trabalho dos outros fotógrafos analisados, as obras de Letícia Lampert também estão centradas na expressão da cidade de São Paulo a partir da sua materialidade. O ambiente construído é protagonista

Figura 39: “Topografia do Horizonte”, de Letícia Lampert

Fonte: www.leticialampert.com.br/home-2/art/topografia-do-horizonte. Acessado em 14 Nov. 2018

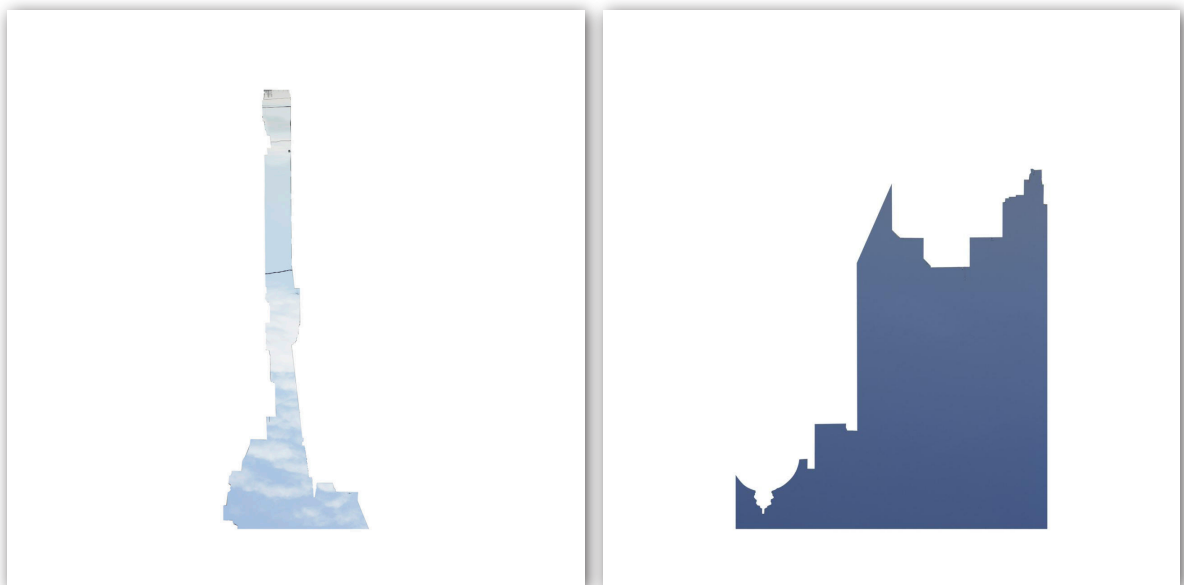
das fotografias e, no caso desta artista, se torna o único elemento que identifica a urbe, como exemplificado nas imagens da série “Estudos para organizar a paisagem”. Neste último conjunto com os recortes do horizonte, por sua vez, a artista alça sua fotografia sobre a cidade à abstração. Ao contrário dos trabalhos fotográficos apresentados anteriormente, em “Topografia do Horizonte” não há referências visuais diretas sobre o espaço urbano.

Se nos trabalhos dos outros fotógrafos foi colocada em discussão a possibilidade de criação de sentido a partir da ausência, superando a camada superficial de visibilidade da imagem, Letícia Lampert conduz esse discurso ao extremo. A cidade abordada nas fotografias não está visível, e o que se mostra é o horizonte que a contorna (Figuras 40 e 41).

Nessas imagens, o céu azul em diferentes tons e formas geométricas é o elemento que se destaca na imagem. O espaço na fotografia que anteriormente mostrava os prédios da cidade foi recortado e excluído da obra final. Em algumas das cenas, como na Figura 40, a imagem isolada não permite compreender as formas que foram recortadas, pois não há uma referência de forma que auxilie a compreensão do conteúdo excluído. No entanto, em outros recortes, como na Figura 41, os contornos das edificações evidenciam melhor

Figuras 40 e 41:
“Topografia do
Horizonte”, de Letícia
Lampert

Fonte: www.leticialampert.com.br/home-2/art/topografia-do-horizonte. Acessado em 14 Nov. 2018



sua forma, a exemplo da abóbada invertida na parte inferior da fotografia.

Se nos recortes Letícia Lampert experimenta a desmontagem da cidade – tanto no sentido literal, de desmembrar a cidade registrada na fotografia, quanto em referência ao pensamento de Benjamin, de desestabilizar o sentido hegemônico –, no processo de colagem dos fragmentos fotográficos a artista busca na remontagem de São Paulo uma alternativa para estabelecer sua narrativa pessoal sobre esse espaço urbano. Como analisa Osmar Gonçalves Reis Filho (2016), “a forma despudorada como boa parte dos fotógrafos contemporâneos manipulam, recortam, rasgam e recompõe os originais traz à tona a figura de um editor de mundos. Não mais (ou não apenas) um ‘caçador de imagens’” (p. 67).

5.3 A reconstrução do olhar

Se esta pesquisa for interpretada como a construção, capítulo a capítulo, dos andaimes rumo às possíveis interpretações sobre a cidade a partir da fotografia, Letícia Lampert estará no degrau mais elevado – dentre os três fotógrafos elencados no estudo – rumo à abstração visual. Enquanto Tuca Vieira se coloca em posição semelhante ao fotógrafo documental clássico e Felipe Russo utiliza artifícios da fotografia documental com traços de ficcionalidade, Letícia Lampert decompõe as certezas do registro visual técnico sobre o espaço urbano ao interagir com suas imagens de forma mais incisiva após as capturas.

O ato de recortar e colar, justapor cenas, combinar cenários, alterar e extrair elementos da paisagem de São Paulo, ao contrário de indicar perda de valor como relato sobre a cidade, justamente faz com que o trabalho ganhe potência a partir do exercício imposto pela artista, de construir sua interpretação sobre a condição urbana a partir da prática de

decomposição e recomposição do seu olhar inicial. Letícia Lampert não se satisfaz com as capturas fotográficas. Pelo contrário: busca desvendar as camadas de significação em um exercício tanto intelectual quanto prático, manual, de colagem.

Não é intenção do trabalho comparar os fotógrafos e suas séries de imagens, mas estabelecer relações entre eles. As imagens de “Práticas para destrinchar a cidade”, portanto, talvez exijam mais atenção para serem compreendidas do que as dos dois fotógrafos analisados anteriormente, visto que suas montagens se constituem em formas e contornos pouco habituais para quem espera ver a cidade de São Paulo. E este é justamente o argumento de Letícia Lampert: da impossibilidade de se compreender a cidade, de se ver a metrópole paulista como uma paisagem ampla.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa propôs discutir a fotografia como ferramenta de problematização da cidade de São Paulo, partindo do entendimento de as imagens se apresentam, efetivamente, como um modo de pensar o espaço urbano. A incapacidade da fotografia de ser uma reprodução do “real” colocou em discussão sua construção enquanto “expressão visual”, em contraponto a uma condição documental da imagem técnica. Ainda que as expressões possam deter algum teor de documentalidade, entende-se que a objetividade é uma convicção superada, posto que as fotografias apresentam diferentes camadas de compreensão – visíveis ou não – em sua constituição.

A cidade não é consensual, assim como as expressões visuais criadas sobre ela. Abrir espaço para o debate sobre as diferentes imagens que uma cidade possui e as possibilidades imaginárias que elas apresentam é uma forma de apresentar diferentes meios para oportunizar que experiências de alteridade no espaço urbano se fortaleçam diante das narrativas legitimadoras já estabelecidas. A fotografia é fruto da modernidade. De que forma, então, ela se impõe na contemporaneidade?

Ao partir da intenção de entender a cidade como um fenômeno complexo, foram analisadas séries fotográficas de Tuca Vieira, Felipe Russo e Letícia Lampert. Nessas obras, alguns elementos de associação podem ser elencados, como as características tonais predominantes e a predileção pelo ambiente construído, em detrimento das práticas sociais e da presença humana explícita nas imagens. Se por um lado os três trabalhos fotográficos aproximam-se por suas respectivas argumentações, por outro divergem quanto à abordagem ao tema, ora percorrendo a cidade de São Paulo em seus limites geográficos, ora se centrando em um espaço restrito. A condução narrativa e o trato formal das imagens também é outro fator de distanciamento entre os fotógrafos, cada qual impondo seu estilo pessoal na produção dos conjuntos de imagens.

Cada fotógrafo tem seu processo único de como investigar a cidade de São Paulo, e a aplicação da teoria da montagem para entender suas imagens demonstra como eles se conectam em um processo complementar de interpretação do espaço urbano em diferentes níveis de expressão visual, que dialogam com os processos de montagem, desmontagem e remontagem. A compreensão da cidade se torna mais complexa ao passo que as fotografias atingem novos graus de abstração.

Na obra “Atlas fotográfico de São Paulo e seus arredores”, de Tuca Vieira, a cidade de São Paulo é vista como a conjunção de fragmentos heterogêneos, que são recolhidos/montados pelo fotógrafo. Ao mesmo tempo, o fotógrafo desmonta a imagem de São Paulo ao furta-se do senso comum, das imagens de vistas icônicas ou prédios históricos. A aparente simplicidade dos registros fotográficos, que em um olhar fortuito se assemelha à produção amadora, é uma tomada de posição consciente, que dialoga com movimentos históricos da fotografia. A suposta visão objetiva da cidade, fruto da renúncia de composições estéticas abarcadoras, não nega, no entanto, a mediação da câmera. Tuca Vieira mostra-se consciente da potência crítica da fotografia.

Felipe Russo, no livro “Centro”, percorre o território na busca da imagem de uma cidade que repousa à margem das práticas sociais na região central de São Paulo. O fotógrafo coleta vestígios de um ambiente já saturado de imagens. O olhar crítico sobre o espaço urbano se cruza com o poético, ora nos fragmentos do solo, ora nas vistas que se confundem com colagens mal acabadas. O fotógrafo desafia o espectador a desvendar a densidade de suas imagens ao catalogar objetos ao longo de seu percurso fotográfico. A suposta simplicidade das suas capturas visuais, quase sempre com poucos elementos em cena, exigem a compreensão da série fotográfica como uma narrativa única, que se potencializa pela associação entre as fotografias e no intervalo delas.

Letícia Lampert, nas duas séries da exposição “Práticas para destrinchar a cidade”, busca, através da remontagem dos fragmentos fotográficos e do exercício da colagem, recompor uma cidade que não se dá a ver facilmente. Consciente de que São Paulo não tem uma imagem que a sintetize, a fotógrafa investe em tentativas para organizar a paisagem e fazê-la tomar novo sentido. Dos três artistas analisados, Letícia Lampert é a que desenvolve o trabalho mais complexo quanto à compreensão visual, pois requer que o espectador se questione e investigue tanto o método de trabalho da fotógrafa quanto as provocações que ele sugere. Mais do que um modo de pensar sobre a cidade, seus recortes e colagens tratam sobre o modo de agir e incidir sobre a imagem que se cria para pensar a cidade.

A fotografia assegura visibilidade às transformações urbanas, às camadas de tempo sobrepostas no espaço, às marcas e aos vestígios da ação humana, mas oportuniza também reflexões sobre as ausências na imagem. Fotografar o ambiente construído de São Paulo sem seus habitantes e suas práticas sociais cotidianas cria a estranheza da ausência, assim como essa falta de ação, de movimento humano, apresenta uma temporalidade ambígua, porque sua condição não é situada em um período determinado. As imagens se tornam anacrônicas.

Embora pareçam inexpressivas, as fotografias tornam-se mais densas ao exigir do espectador que as percorra com mais cuidado e atenção para perceber no visível e no invisível as diversas reflexões que dela podem suscitar. A fotografia só existe em função do corte, que remete ao imaginário do extracampo. Logo, ela não é instrumento de afirmação do que está visível na cena, mas é um manifesto do imaginário que se cria a partir dela. Fotografa-se o que se pode ver para tentar expressar aquilo que não é possível apreender em um recorte fotográfico, apenas em suas rasgaduras.

Este estudo partiu do pressuposto que a imagem fotográfica se apresenta como um modo de pensar o espaço urbano, de problematizá-lo. Diante das séries visuais analisadas, compreende-se que essa hipótese é válida, visto que cada fotógrafo possui um olhar particular sobre São Paulo, e suas imagens provocam diferentes reflexões sobre a cidade. Ademais, também manifestam diferentes críticas sobre o ambiente urbano e as relações que se estabelecem em seu tecido.

A partir da pesquisa, é possível entender como as diferentes narrativas fotográficas se complementam na construção do imaginário da cidade. Longe de esgotar o tema, os objetos de estudo aqui apresentados, assim como o referencial teórico, podem ser aplicados como parâmetro de análise de outras expressões visuais sobre as cidades. É relevante frisar que a escolha dos fotógrafos como objetos de estudo se deu por sua legitimação tanto no meio artístico quanto no documental, ou seja, por circularem em diferentes esferas de distribuição e consumo fotográfico. A intenção não é torná-los representativos de um modelo de construção visual sobre a cidade, mas esclarecer sua condição já reconhecida por seus pares e instituições.

Mesmo que os fotógrafos escolhidos neste trabalho tenham reconhecimento e, portanto, contribuam para validar o estudo, esse fator não pode descartar pesquisas que se debrucem sobre fotógrafos profissionais ou amadores que não estejam no rol de artistas contemporâneos reconhecidos por visões críticas sobre a cidade. Trazer a discussão da fotografia como uma forma de problematizar o espaço urbano pressupõe, justamente, a criação de narrativas visuais por diferentes atores sociais. Quanto mais diversificado for o imaginário sobre a cidade, mais questionamentos o campo visual pode provocar sobre esse espaço.

Ainda, a dissertação deixa em aberto a possibilidade de desdobramentos futuros, que podem sugerir pesquisas e

outras contribuições acadêmicas neste campo. Assim como foram discutidos os conceitos de montagem, expressão fotográfica e narrativa, diversos outros caminhos de análise fotográfica podem guiar pesquisas complementares. Por outro lado, visões fotográficas distintas também podem desencadear a assimilação de uma base teórica diferente, que dialogue com outras áreas, a exemplo da Antropologia. Coloca-se também como um possível desdobramento a construção de produção fotográfica a partir das discussões iniciadas nesta pesquisa, a fim de aplicar de forma consciente, na prática, os conceitos desenvolvidos.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PUBLICAÇÕES IMPRESSAS

ARAÚJO FILHO, J. M. K. . Cidades possíveis. In: **Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia - Crônicas Urbanas**. 1ed. Belém do Pará: Diário do Pará, 2011, v. 1, p. 11-21.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 2 ed. Campinas: Papiрус, 2001.

BADGER, Gerry. It's All Fiction: Narrative and the Photobook. In: EDBERG, Hans et al. **Imprint: Visual Narratives in Books and Beyond**. Gothenburg: University of Gothenburg, 2013.

BAQUÉ, Dominique. **Photographie plasticienne, l'extreme contemporain**. Paris: Regard, 2009.

BARTHES, Roland. **A câmara clara. Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BATE, David. The Syntax of a Photowork. In: EDBERG, Hans et al. **Imprint: Visual Narratives in Books and Beyond**. Gothenburg: University of Gothenburg, 2013.

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

BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras Escolhidas, v. 1)

_____. **Passagens**. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin**. São Paulo: Edusp, 1994.

BRESSON, Henri Cartier. **O imaginário segundo a natureza.** Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BOYER, M. Christine. **The city of collective memory. Its historical imagery and architectural entertainments.** Cambridge: MIT Press, 1994.

BURGI, Sergio. O construído e o documental. In: JAGUARIBE, Claudia. **Entre Morros.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMPOS, Daniela Queiroz. Um saber montado: Georges Didi-Huberman a montar imagem e tempo. In: **Aniki : Revista Portuguesa da Imagem em Movimento**, América do Norte, 4, mai. 2017.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer.** 3 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CHIODETTO, Eder (org.). **German Lorca.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil.** São Paulo: Ed Cosac Naify, 2004.

COSTA, Luciano Bernardino da. **Imagem dialética e imagem crítica: fotografia e percepção na metrópole moderna e contemporânea.** 2010. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea.** São Paulo: WMF. Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas.** Tradução de André Telles. Serrote: Uma Revista de Ensaio, Artes Visuais, Ideias e

Literatura, São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013.

_____. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUBOIS, Philippe. **Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias.** Discursos fotográficos, Londrina, v.13, n.22, jan./jul.2017, p.31-51.

_____. **O ato fotográfico e outros ensaios.** 14 ed. Campinas: Papyrus, 2012.

EISENSTEIN, Serguei. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ESSUS, Ana Maria Mauad de Souza Andrade. **Sob o signo da imagem.** 1990. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de História. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 1990.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. Fotografias de cidade no século XIX: um debate possível entre memória e patrimônio. In: **IV Eneimagem - I Enimagem**, 2013, Londrina. Anais do IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2013. p. 631-641.

_____. **Visões de Porto Alegre nas fotografias dos irmãos Ferrari (c.1888) e de Virgílio Calegari (c.1912).** 2007. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

EVANS, Jessica; HALL, Stuart. (ed.) **Visual Culture: The Reader.** London: SAGE, 1999.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX.** São Paulo: Edusp, 1991.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a Fotografia: Para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

FREHSE, Fraya. O começo do fim da São Paulo caipira. In: FERNANDES JUNIOR, Rubens; BARBUY, Heloisa; FREHSE, Fraya. **Militão Augusto de Azevedo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

_____. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 12 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HALL, Stuart (ed.). **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage, 1997.

HARLEY, J.B. Texts and Contexts in the Interpretation of Early Maps. In: HARLEY, J.B. **The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein. Montagem urbana, uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra; DRUMMOND, Washington. (org.) **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**. Salvador: Edufba, 2015. 4 v.

JAY, Martin. Cultural relativism and the visual turn. In: **Journal of visual culture** (London), v. 1, n. 3, 2002, pp. 267-79.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. 1 ed. Rio de Janeiro: Casa das Palavras, 2005.

KLETT, Matt. On New Topographics. Man-Altered Landscapes and Revolutions. In: **Broken: Environmental Photography**. Estocolmo: Art and Theory Publishing, 2014, p. 65-85.

KOETZLE, Hans-Michael. **Photo icons: The story behind the pictures (1827-1991)**. Koln: Taschen, 2005.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia - estudo de caso - São Paulo. In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954**. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea**. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MADERUELO, Javier (org.). **Paisaje e historia**. Abada Editores: Madri, 2009.

MARIEN, Mary Warner. **Photography: a cultural history**. 2 ed. New Jersey: Pearson, 2006.

MEDEIROS, Margarida ; CASTRO, Teresa. O que é cultura visual?. **Revista de Comunicação e Linguagens**. LOCAL. v. 47, p. 1-7, Outono/Primavera 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MONTEIRO, Charles. História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa. In: **Métis: história e cultura**, v. 5, n. 9, p. 11-23, jan.-jun. 2006.

MORTIMER, Junia Cambraia. A construção de uma abordagem: o campo em expansão. In: **Concinnitas** (Online) (Rio de Janeiro), v. 2, p. 1-27, 2014.

_____. Pensar por imagens. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico: Tomo I – Modos de pensar**. Salvador: Edufba, 2018. p. 148-175.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 3 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In: **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 11-23, June 2007.

_____. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. In: **Esboços: histórias em contextos globais**, Florianópolis, v. 11, n. 11, p. pp. 25-30, jan. 2004. ISSN 2175-7976.

_____. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PICON, Antoine. Racionalidade técnica e utopia: A gênese da haussmannização. In: SALGUEIRO, Heliana Angotti. (org.). **Cidades capitais do século XIX: Racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos**. São Paulo: EDUSP, 2001.

POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.

POSSAMAI, Zita Rosane. **Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos - Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930. 2005**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

POSSAMAI, Zita Rosane. Fotografia e Cidade. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 67-68 77, jan.-jun. 2008.

REIS FILHO, Osmar Gonçalves. Fotografia e experiência urbana: notas sobre a poética do caos em Eustáquio Neves. In: **Líbero**, São Paulo, v. 19, n. 37, p. 61-70, jan./jun. de 2016.

_____. Imagens insurgentes: notas sobre a fotografia urbana no Ceará. In: **discursos fotográficos**, Londrina, v.13, n.22, p.107-127, jan./jul. 2017.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. 1 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

RUSSO, Felipe. **Centro**. São Paulo: Ed. do autor, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **A estética da fotografia**. São Paulo: Senac, 2010.

VIEIRA, César Bastos de Mattos Vieira; CATTANI, Airton. A fotografia de cidade. In: SOUZA, Célia Ferraz de (org.). **Ideias em circulação na construção das cidades**. 1 ed. Marcavizual / PROPUR / PROPAR, 2014, v. 1, p. 311-332.

VIEIRA, César Bastos de Mattos. **A fotografia na percepção da arquitetura**. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012.

VIEIRA, César Bastos de Mattos; DOMINGUES, Camila da Silva. Novos olhares fotográficos sobre a cidade. In: RUGGIERO, Antonio de, MURARI, Luciana & MAIA, Tatyana de Amaral (org.). **Anais do XI Congresso Internacional de Estudos Ibero-Americanos (CIEIA)**. Porto Alegre : EDIPUCRS, 2018.

WISNIK, Guilherme. Assombroso Mundo Novo. In: **Revista ZUM**, São Paulo nº 10, p. 142-155, abr. 2016.

WISNIK, Guilherme. Cidade com sono. In: RUSSO, Felipe. **Centro**. São Paulo: Ed. do autor, 2014.

ZIEGLER, Ulf Erdmann. O léxico industrial de Hilla e Bernd Becher. In: **Revista ZUM**, São Paulo nº 1, p. 154-179, out. 2011.

SITES

Felipe Russo. Disponível em <<http://www.feliperusso.com/>> . Acesso em: 12 mar. 2019.

Letícia Lampert. Disponível em: < <http://www.leticialampert.com.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

Tuca Vieira. Disponível em: <<https://www.tucavieira.com.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

