

**UMA CIDADE ABSTRATA A SEUS PÉS**  
**UNE VILLE ABSTRAITE SOUS VOS PIEDS**

**Airton Cattani**

Fotos e texto | Photos et texte

**Jacques Leenhardt**


Prefácio | Préface



Boulevard des Filles du Calvaire



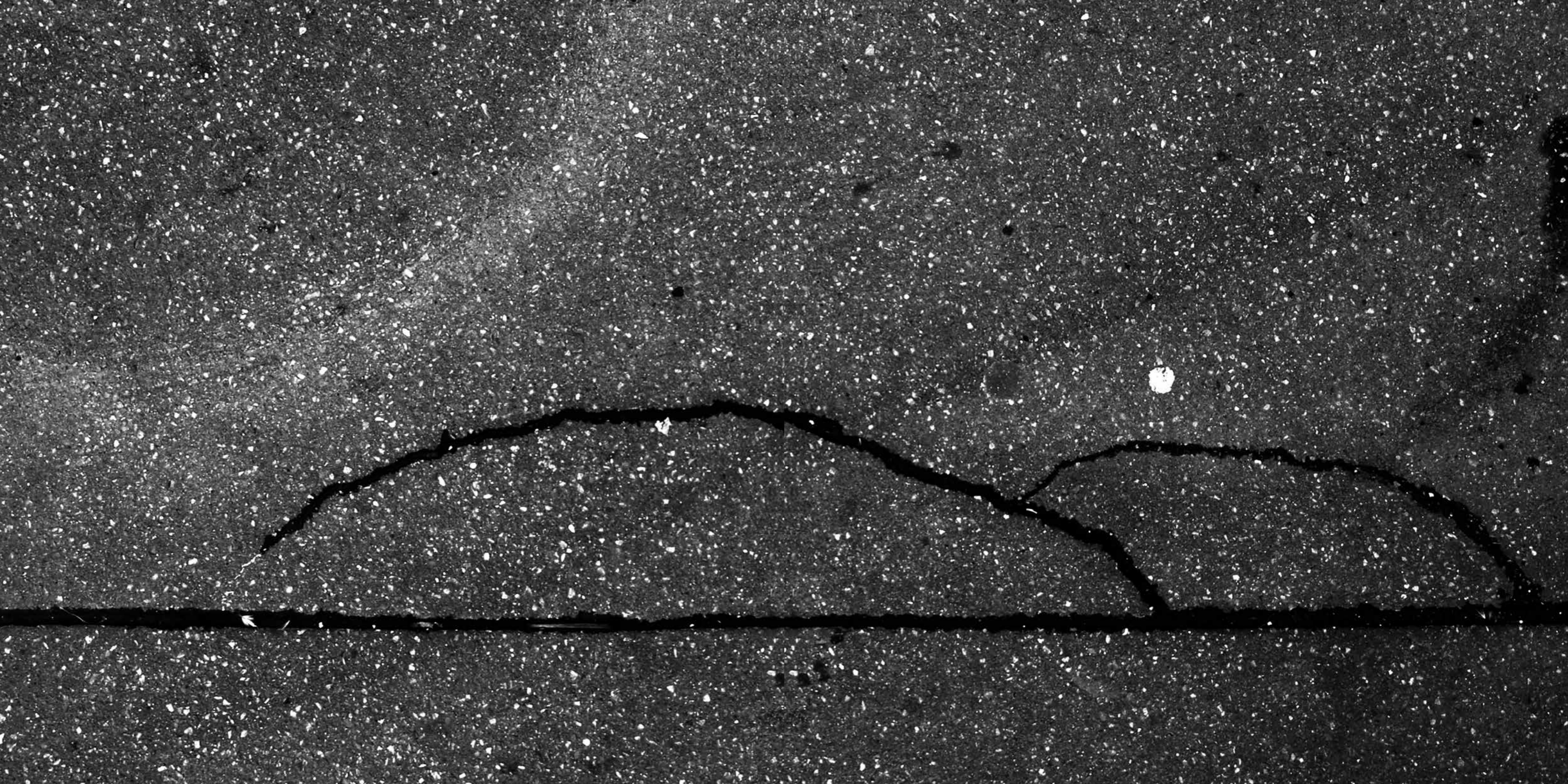
Avenue Daumesnil



UMA CIDADE ABSTRATA A SEUS PÉS  
UNE VILLE ABSTRAITE SOUS VOS PIEDS

**Airton Cattani**  
Fotos e texto | Photos et texte

**Jacques Leenhardt**  
Prefácio | Préface





**Airton Cattani**

Fotos e texto | Photos et texte

# UMA CIDADE ABSTRATA A SEUS PÉS UNE VILLE ABSTRAITE SOUS VOS PIEDS

Páginas anteriores:

Lua nascendo no céu estrelado sobre as montanhas ou boulevard Saint-Germain

Pages précédentes:

Lune montante dans le ciel étoilé au-dessus des montagnes ou boulevard Saint-Germain

Páginas seguintes:

Caminhando sobre as estrelas ou avenue de la République

Pages suivantes:

En marchant sur les étoiles ou avenue de la République

Prefácio | Préface

**Jacques Leenhardt**



## Sumário | Sommaire

**Prefácio** 12

**Préface** 28

Jacques Leenhardt

**Abstração a seus pés** 44

**L'abstraction sous vos pieds** 62

Airton Cattani





# Prefácio

Jacques Leenhardt

Quando Airton Cattani fala de seu trabalho como fotógrafo, ele prontamente faz referência à geometria de Mondrian ou de Theo Van Doesburg, o que nos permite entender o que a palavra *abstrato* significa no título que ele atribui a este livro. Suas fotografias, tiradas ao longo das calçadas de Paris, põem em evidência um registro de formas abstratas que a cultura artística toma emprestada da geometria.

Para nosso infortúnio, porém, a história da arte — como todos os nossos discursos — é habitada pela ambivalência da linguagem. É assim que essas mesmas formas geométricas, que Cattani qualifica como *abstratas*, se tornam

*concretas* nas mãos de Theo Van Doesburg e dos artistas que se reuniram em torno da revista *Art Concret* na Paris dos anos 1930. Abstratas ou concretas, essas formas estão na origem dos movimentos artísticos que são conhecidos no Brasil sob o nome de *concretismo* e, posteriormente, de *neoconcretismo*.

Para superar essa contradição do vocabulário, é necessário saber em que sentido essas formas podem ser ditas “concretas”. Contra o legado do cubismo, os pais espirituais da *arte concreta* reivindicam efetivamente o direito para sua pintura de não “abstrair” nada da natureza, de nada dever a ela e de produzir obras totalmente estra-



Rue de Liège

nhas a toda forma de *representação* do mundo. A *arte concreta* quer se apoiar unicamente sobre formas que tenham sua razão de ser em si mesmas e, portanto, emprestadas da geometria e não da natureza. Enquanto que na lógica de Cézanne e do cubismo o artista *abstrai* as formas que percebe não importa em qual objeto do mundo, acentuando os padrões formais que ele aí descobre, o artista *concreto* dá as costas ao mundo cotidiano e busca nas formas puras que são produzidas pelo espírito matemático e pela geometria um mundo à parte e harmonioso.

As fotografias de Airton Cattani obtêm sua força dessa contradição, que alimentou a pesquisa dos artistas ao longo de todo o século xx. Em vez de nos oferecer formas que dependem das representações mentais da geometria como as exploradas pela tradição concretista, de certa forma ele remonta às origens da abstração na arte ao conferir ao olho e sua atividade estruturante a responsabilidade de ver a geometria lá onde ninguém teve intenção de colocá-la.

Nas calçadas de Paris, no ponto de encontro de duas superfícies asfálticas definidas por obras de conservação das ruas, Cattani nos mostra formas e arranjos que evocam o trabalho do espírito. O que a lógica funcional dos trabalhadores produziu, ele nos convida a redescobrir de outra maneira, de olhá-las no registro do prazer estético.

Essa abordagem é ainda mais interessante já que vai buscar seus objetos bem longe do mundo da arte. A estetização do asfalto viário, de fato, não necessita do artista, na medida em que ela resulta do deslocamento do ato produtor do prazer da mão que manipula o pincel ou a espátula em direção ao próprio olhar do *espectador*. Airton Cattani torna pública a ausência do artista em uma atividade propriamente duchampiana, no sentido de que o que suas fotografias captam é o que Marcel Duchamp definiu como *ready-made*: o produto de uma atividade humana, industrial ou não, em que o ato que opta por expô-la eleva-a à dignidade de arte. Ao exhibir seu agora famoso urinol com o título de *Fountain* (Fonte)



Rue Jean-Pierre Timbaud

na exposição da Society of Independants Artists, Inc. em 1917, o que Duchamp fez foi beneficiar esse objeto — socialmente ilegítimo nesse local — de um olhar diferente, de natureza estética. Ao expor este *ready-made* “como” se fosse um objeto de arte, ou seja, segundo as mesmas modalidades pelas quais eram expostas esculturas e pinturas, o artista tornava sensível a sua tese: são os *olhadores* (como denominava Duchamp) que fazem a obra de arte. Nisso, o gesto de Airton Cattani é radicalmente duchampiano.

No entanto, Cattani não joga, como seu famoso antecessor, com as categorias da exposição. Ele se apresenta — ele, o fotógrafo — como um intermediário necessário e potencialmente transitório, o intercessor de certa forma, por meio do qual um pedaço comum de calçada poderá aceder à nobreza da arte, desde que um novo olhar seja lançado sobre ela. Lá, onde Duchamp demonstrava que qualquer objeto podia se tornar uma “obra de arte” desde que fosse exibido no templo sagrado da arte, Cattani desloca

o *requisito* para o olhar em si mesmo. Ele mostra e se dirige à passividade do olhar. Ele convoca a atividade estética do olho do espectador com o fim de despertá-lo para as suas próprias possibilidades. O *olhador* também pode aprender a ver a realidade de maneira a torná-la um objeto estético, de modo a produzir sensações e prazeres que o enriquecerão pela sua própria ação.

Esta é uma grande lição que, por caminhos diversos, a cultura artística desenvolveu ao longo de todo o século xx, em direção a um público cada vez maior. Podemos lembrar o trabalho dos artistas *affichistes* dos anos 1950 — Raymond Hains e Jacques de la Villeglé — que arrancavam pedaços dos cartazes dos painéis publicitários encontrados na rua. Em seguida, eles os mostravam fora de seu lugar de origem, no cubo branco da galeria de arte “como” se fossem pinturas abstratas. Eles também eram herdeiros de Duchamp. A passagem da rua para a galeria era feita por meio do trabalho de seleção e do rasgo ou da laceração.



Boulevard des Filles du Calvaire

Porém, o que importa na abordagem desses artistas não é primeiramente o produto acabado, o quadro que resulta de seu trabalho. É nada menos que — e sem dúvida mais ainda — a afirmação de uma nova capacidade do olho. É a invenção de uma poética do olhar, um modo de fazer falar o real que muitas vezes a rotina nos impede de apreciar.

Brassaï talvez seja aquele que tenha levado mais longe nessa direção o olhar fotográfico. Conhecemos suas imagens de *graffiti* coletadas ao longo de sua *flanêrie* pelas ruas de Paris. Em 1933 ele escreveu na revista *Minotaure*: “A arte bastarda das ruas mal afamadas, que nem sequer conseguem fazer aflorar a nossa curiosidade, (...) torna-se um critério de valor. A sua lei é formal, ela inverte todos os cânones laboriosamente estabelecidos pela estética”. Mas essa inversão não diz respeito apenas às formas. Como a evocação da obra de Brassaï sugere, esta nova curiosidade abre-se tanto às formas quanto aos materiais e as imagens que ela revela. Sob a superfície áspera

de uma parede ou do asfalto, grupos de símbolos despontam e alimentam os imaginários. De repente a fotografia não tem mais como legenda apenas o lugar de onde foi tirada; ela se enriquece por um título onde se revelam as derivas da imaginação: *Vista do Monte Saint-Michel sob céu estrelado ou rue Daniel Stern*.

Os passeios do olho, essa é realmente a aventura para a qual nos convidam os fotógrafos que sabem olhar a cidade. Arte de situação, arte *situacionista* como dizia Guy Debord, arte do *flâneur* baudelairiano, não sabemos qual o qualificador que mais convém a esse tipo de atenção. É por isso que, quando Airton Cattani nos anuncia “Uma cidade abstrata a seus pés”, é preciso, claro, compreender que o artista colocou o seu olhar na altura do asfalto, na altura da imprevisibilidade das obras viárias, na altura do passo do caminhante que traça seu sulco no asfalto das cidades. Apollinaire, em outro tempo, introduziu o teatro urbano no campo da poesia. Com ele, a rua expôs suas surpresas e



Boulevard du Temple

encantos aos olhos de quem sabia inventá-las. As fotografias de Airton Cattani se inscrevem nesta longa tradição que tem essa singularidade, como destaquei no início, de se basear tanto numa preocupação formal, amplamente desenvolvida pelos fotógrafos modernistas, como na poesia despreocupada do *flâneur*. Encontramos aí a convergência do espírito rigoroso de um Bill

Brandt e a deambulação caprichosa do *Paysan de Paris* de Aragon. Flaubert disse em algum lugar: a vida fornece apenas o acidental e o trabalho do artista consiste em transformar esse acidental no imutável. É bem este encontro improvável que celebram as fotografias que nos são oferecidas, que nos convidam a nos tornar, por nossa vez, os provedores do nosso próprio prazer estético.

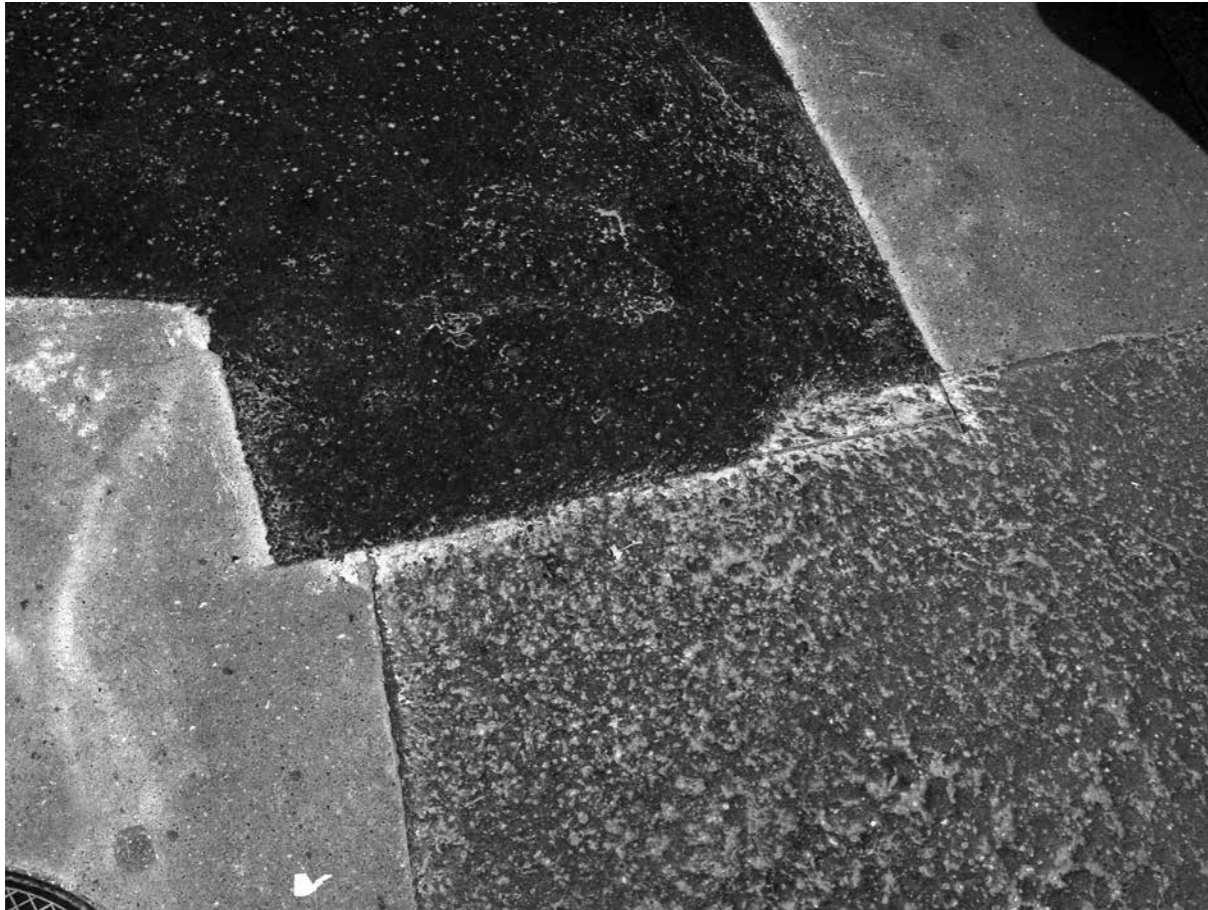
Tradução: Daniela Marzola Fialho



Vista do Monte Saint-Michel sob céu estrelado ou rue Daniel Stern  
Vue du Mont Saint-Michel sous le ciel étoilé ou rue Daniel Stern









# Préface

Jacques Leenhardt

Lorsqu'il parle de son travail de photographe, Airton Cattani fait volontiers référence à la géométrie de Mondrian ou de Theo Van Doesburg, ce qui nous permet de comprendre ce que signifie le mot *abstrait* dans le titre qu'il leur donne. Ses photographies, prises au long des trottoirs de Paris, rendent manifeste un registre de formes abstraites que la culture artistique emprunte à la géométrie.

Pour notre malheur cependant, l'histoire de l'art comme tous nos discours est habitée par l'ambivalence du langage. C'est ainsi que ces mêmes formes géométriques qu'il qualifie d'*abstraites* deviendront *concrètes* entre les mains de

Theo Van Doesburg et des artistes qui se réunissent autour de la revue *Art concret* à Paris en 1930. Abstraites ou concrètes, ces formes sont à l'origine des développements que l'on connaît au Brésil sous le nom de *concrétisme* et plus tard de *néo-concrétisme*.

Pour surmonter cette contradiction dans le vocabulaire, il faut savoir en quel sens ces formes peuvent être dites « concrètes ». Contre l'héritage du cubisme, les pères spirituels de l'*art concret* revendiquent en effet le droit pour leur peinture de ne rien « abstraire » de la nature, de ne rien lui devoir et de produire des œuvres totalement étrangères à toute forme de *représentation* du



Avenue de la Sibelle

monde. *L'art concret* veut s'appuyer uniquement sur des formes ayant leur raison d'être en elles-mêmes, et donc empruntées à la géométrie et non à la nature. Alors que dans la logique de Cézanne et du cubisme, l'artiste *abstrait* les formes qu'il perçoit dans n'importe quel objet du monde, accentuant les schèmes formels qu'il y découvre, l'artiste *concret* tourne le dos au monde quotidien et cherche dans les formes pures que produisent l'esprit mathématique et la géométrie, un monde à part et harmonieux.

Les photographies de Airton Cattani tirent leur pouvoir de cette contradiction, qui a nourri la recherche des artistes tout au long du *xx<sup>e</sup>* siècle. Au lieu de nous proposer des formes relevant des représentations mentales de la géométrie comme celles qu'exploite la tradition concrétiste, il remonte en quelque sorte à l'origine de l'abstraction en art, en conférant à l'œil et à son activité structurante, la responsabilité de voir la géométrie là où personne n'a voulu la placer.

Sur les trottoirs de Paris, au point de ren-

contre de deux surfaces d'asphalte définies par des travaux de voirie, il nous montre des formes et des arrangements qui évoquent le travail de l'esprit. Ce que la logique fonctionnelle des ouvriers a produit, il nous propose de le redécouvrir autrement, de le regarder dans le registre du plaisir esthétique.

Cette démarche est d'autant plus intéressante qu'elle va chercher ses objets au plus loin du monde de l'art. L'esthétisation de l'asphalte public n'a, en effet, pas besoin d'artiste dans la mesure où elle résulte du déplacement de l'acte producteur de plaisir de la main qui manipule le pinceau ou la truelle vers le seul regard du *regardeur*. Airton Cattani met en lumière l'absence de l'artiste, en une activité proprement duchampienne au sens où ce que saisissent ses photographies est ce que Marcel Duchamp définissait comme *ready-made* : le produit d'une activité humaine, industrielle ou non, que l'acte qui choisit de l'*exposer* élève à la dignité de l'art. En exposant sous le titre de *Fountain* son dé-



Rue de Saint-Pétersbourg

sormais fameux urinoir à l'exposition de la Society of Independants Artists, Inc. en 1917, Duchamp faisait bénéficier cet objet socialement illégitime en ce lieu d'un regard différent et de nature esthétique. En exposant ce *ready-made* « comme » s'il s'agissait d'un objet d'art, c'est-à-dire selon les mêmes modalités sous lesquelles on exposait des sculptures et des tableaux, l'artiste rendait sensible sa thèse : ce sont les *regardeurs* qui font l'œuvre d'art. En cela, le geste de Airton Cattani est radicalement duchampien. Toutefois, Cattani ne joue pas, comme son célèbre prédécesseur, avec les catégories de l'exposition. Il se pose, lui le photographe, comme un intermédiaire nécessaire et potentiellement transitoire, l'intercesseur en quelque sorte, par lequel un vulgaire morceau de trottoir pourra accéder à la noblesse de l'art, à condition qu'un nouveau regard se porte sur lui. Là où Duchamp démontrait que n'importe quel objet peut devenir une « œuvre d'art » à la condition d'être exposé dans le temple sacré de l'art, Cattani déplace

le *requisit* vers le regard lui-même. Il montre et s'adresse à la passivité du regard. Il convoque l'activité esthétique de l'œil du regardeur afin de l'éveiller à ses propres possibilités. Lui aussi peut apprendre à regarder le réel de façon à en faire un objet esthétique, à produire des sensations et du plaisir qui viendront l'enrichir par son seul exercice.

C'est là une grande leçon que, par divers chemins, la culture artistique a développée tout au long du siècle en direction d'un public de plus en plus large. On peut ainsi rappeler le travail des affichistes des années 1950, Raymond Hains et Jacques de la Villeglé, qui arrachaient aux panneaux rencontrés dans la rue des lambeaux d'affiches publicitaires. Ils les montraient ensuite, hors de leur lieu d'origine, dans le cube blanc de la galerie « comme » si c'était des peintures abstraites. Eux aussi étaient des héritiers de Duchamp. La transition de la rue à la galerie se faisait par le travail de sélection et d'arrachage ou de lacération.



Avenue du Général Leclerc

Ce qui importe toutefois dans la démarche de ces artistes, ce n'est pas d'abord le produit fini, le tableau qui résulte de leur travail. C'est tout autant et sans doute plus encore l'affirmation d'une nouvelle capacité de l'œil, c'est l'invention d'une poétique du regard, la manière de faire parler le réel que trop souvent la routine nous empêche d'apprécier. Brassai, est peut-être celui qui a mené le plus loin dans cette voie le regard photographique. On connaît ses images de graffitis récoltés au fil de ses flâneries dans les rues de Paris. Il écrivait en 1933 dans la revue *Minotaure*: « L'art bâtard des rues mal famées, qui n'arrive même pas à effleurer notre curiosité, (...) devient un critère de valeur. Sa loi est formelle, elle renverse tous les canons laborieusement établis par l'esthétique ». Mais ce renversement ne concerne pas seulement les formes. Comme l'évocation de l'œuvre de Brassai le fait entendre, cette nouvelle curiosité s'ouvre aussi bien aux formes qu'aux matières et aux images qu'elle révèle. Sous la surface rugueuse d'un mur ou du bitume, des co-

hortes de symboles éclosent et nourrissent les imaginaires. Du coup la photographie n'a plus seulement pour légende le lieu où elle a été prise ; elle s'enrichit d'un titre où se révèle, t les dérives de l'imagination : *Kandinsky est passé par ici ou le boulevard Beaumarchais*

Les promenades de l'œil, tel est bien l'aventure à laquelle nous invitent les photographes qui savent regarder la ville. Art de situation, art *situationniste* comme disait Guy Debord, art de flâneur baudelairien, on ne sait quel qualificatif convient le mieux à ce genre d'attention. C'est pourquoi lorsque Airton Cattani nous annonce « Une ville abstraite sous vos pieds », il faut bien entendu comprendre que l'artiste a mis son œil à la hauteur du bitume, à la hauteur de l'imprévisibilité des travaux de voirie, à la hauteur de la marche du promeneur qui trace son sillon dans l'asphalte des villes. Apollinaire, jadis, a introduit le théâtre urbain dans le champ de la poésie. Avec lui la rue a exposé ses surprises et ses charmes aux yeux de qui savait les inventer.



Rue de la Pompe

Les photographies de Airton Cattani s'inscrivent dans cette longue tradition qui a ceci de singulier, comme je le soulignais au début, de reposer aussi bien sur un souci formel, amplement développé par les photographes modernistes, que sur la poésie nonchalante du flâneur. On y rencontre la convergence de l'esprit rigoureux d'un Bill Brandt et la déambulation capricieuse du *Paysan*

*de Paris* d'Aragon. Flaubert a dit quelque part : la vie ne fournit que l'accidentel et le travail de l'artiste consiste à transformer cet accidentel en immuable. C'est bien cette rencontre improbable que célèbrent les photographies qui nous sont proposées, qui nous invitent à devenir, à notre tour, les pourvoyeurs de notre propre plaisir esthétique.



Kandinsky passou por aqui ou boulevard Beaumarchais  
Kandinsky est passé par ici ou le boulevard Beaumarchais









## Abstração a seus pés

Airton Cattani

A quantidade de fotografias tomadas diariamente em Paris talvez possa ser contada aos milhões. Assim como em várias outras cidades turísticas, não existe um lugar, um recanto, um detalhe da cidade que não tenha sido registrado por lentes fotográficas de todas as espécies: monumentos, ruas, praças, portas, janelas, pessoas, pontes, praticamente tudo que é fixo ou se move é incessantemente fotografado por profissionais ou amadores, o que certamente faz de Paris uma das cidades mais fotografadas do mundo. E os olhares destes fotógrafos são os mais diversos, assim como os seus equipamentos fotográficos: desde o olhar distraído e mais

preocupado com a quantidade de fotos tomadas do turista amador, até o olhar atento e obstinado pela perfeição técnica e formal do fotógrafo profissional, nada escapa ao registro fotográfico que quer capturar alguma coisa da magia desta cidade. Mesmo quando um novo monumento, um local ou uma intervenção artística passam a fazer parte da paisagem da cidade, imediatamente tornam-se objeto de milhões de fotografias. Assim, aparentemente, a cidade não ofereceria nenhuma novidade em termos de temática fotográfica, condenando os fotógrafos a se debruçarem sempre sobre os mesmos lugares e coisas, fotografando-os à exaustão. Mas Paris é surpreendente e,



Boulevard Malesherbes

mesmo assediada diariamente pela fúria das lentes fotográficas, reserva algumas surpresas que somente se oferecem ao olhar atento, disposto a ver algo onde ninguém vê nada. Muitas vezes, essas surpresas estão debaixo de nossos pés...

As calçadas de Paris se caracterizam por uma relativa pobreza cromática e formal, principalmente se comparadas com cidades onde este elemento do mobiliário urbano é valorizado como patrimônio, como Lisboa ou Rio de Janeiro, com suas maravilhosas calçadas de pedras portuguesas documentadas, entre outros, por Matos (2011) e Teixeira e Veiga (2007), respectivamente. Ou mesmo Porto Alegre, com grande diversidade de matérias e cores presentes em suas calçadas (Cattani, Pesavento e Trevisan, 2007). Exceto em algumas áreas de Paris, onde as calçadas são projetadas com mais cuidado — mas sempre com sobriedade, sem exageros formais ou cromáticos —, na maior parte das calçadas da cidade é empregado o asfalto como material de revestimento. Se, por um lado,

este material apresenta grande durabilidade, resistência e facilidade de reposição, além de proporcionar superfícies regulares para o trânsito de pedestres, carrinhos de bebês, cadeiras de rodas e equipamentos de carga e descarga, por outro lado, revela-se extremamente monótono do ponto de vista visual, constituindo-se em uma superfície homogênea e praticamente monocromática, aparentemente sem qualquer outro atributo. No entanto, observando melhor, consegue-se perceber que onde aparentemente existem mínimas possibilidades visuais há algo que pode apresentar algum atributo estético.

Cotidianamente as calçadas parisienses são escavadas para serviços de manutenção/reparação de equipamentos ou serviços subterrâneos, como água, luz, esgoto, transporte, instalações em geral. Após os serviços serem executados, o asfalto é imediatamente recuperado, restituindo-se a homogeneidade às calçadas, só restando como vestígios dessas intervenções as linhas de delimitação entre o asfalto original e o



Rue La Fayette

novo. Se é possível recuperar a homogeneidade e regularidade das superfícies, isso não ocorre em relação ao aspecto cromático; nem sempre é possível obter a mesma tonalidade na cor do asfalto. Conforme os materiais utilizados na sua composição, o asfalto apresenta uma variedade de tons de cinza, indo dos mais claros aos quase pretos. Como resultado, as calçadas parisienses ostentam em suas superfícies uma diversidade de formas geométricas e matizes (mono)cromáticos resultantes de intervenções feitas por anônimos operários.

Originadas de requisitos pragmáticos — escava-se apenas a área necessária à intervenção —, as formas resultantes da recomposição do pavimento são casuais, aparentemente sem nenhuma lógica além do pragmatismo, mas que acabam criando uma geometria muito particular, às vezes mais explícita, outras vezes mais sutil, ao ponto de desaparecer nos dias de chuva, quando a água torna as superfícies cromaticamente homogêneas. Algumas vezes é a própria

natureza que oferece sua contribuição e participa dessa estranha geometria aleatória: recalques no terreno fazem com que o asfalto se acomode, de onde surgem linhas parecidas com rachaduras, mas que não oferecem nenhum perigo, talvez algum prazer estético. Os pedestres também contribuem involuntariamente para uma estética própria das calçadas: cuspiindo suas gomas de mascar, fazem com que trechos do pavimento pareçam mostrar vestígios da passagem de Yayoi Kusama. Em oposição ao aspecto figurativo e inteligível característico da cidade, com seus belos edifícios haussmanianos, seus espaços naturais, seus eixos monumentais e suas perspectivas magníficas, as calçadas mostram uma face abstrata de Paris, provando que o abstracionismo não está só nas paredes das galerias e museus da cidade; basta ir para a rua e olhar para baixo, em qualquer lugar, em qualquer esquina. Como se tivessem autonomia em relação à sua aparência, as calçadas parecem imitar Mondrian, Kandinsky, van Doesburg, de Kooning, Rothko e



Boulevard Haussmann

outros artistas abstratos, querendo nos mostrar que a arte nesta cidade está por todo lugar, até na geometria peculiar e casual de suas calçadas. É só olhar para elas e nos deixar sensibilizar.

São essas circunstâncias fortuitas que acabam por conferir alguma originalidade às calçadas caracterizadas pela homogeneidade cromática. Assim, linhas de todos os tipos, ângulos nos mais variados gradientes, polígonos de todas as formas e inúmeras outras superfícies geométricas, em matizes que vão do cinza ao preto, apresentam-se aos pés de quem passa pelas calçadas de Paris. Apesar de estarem à mostra para todos, provavelmente poucos as percebem. Seu testemunho da participação na vida da cidade passa despercebidamente, pois sua presença se resume apenas à linhas e superfícies anônimas, inúmeras vezes pisoteadas. No entanto, são marcas existentes que documentam um aspecto da história da cidade, embora não sejam tão vigorosas ou imponentes como uma torre, uma ponte, uma catedral. Simplesmente estão lá, cada uma a seu

modo, deixando as marcas de seu passado de pouca relevância — mas significativo, pois existiu — resistindo ao esquecimento e se oferecendo para leituras de quem quiser lê-las e interpretá-las, seja lá de que forma for.

As fotografias apresentadas neste livro procuram mostrar a expressividade da geometria quase espontânea e casual das calçadas de Paris, em registros feitos em *promenades au hasard* na primavera de 2016. As fotografias foram tomadas em caminhadas pela cidade, sempre olhando para baixo — o que não é muito fácil em uma cidade que tem tantas coisas magníficas para se olhar — à procura das sutilezas que as mudanças do asfalto produzem sobre as calçadas. Embora realistas, pois documentam algo que efetivamente existe e está lá — alguns pés fortuitos provam isso —, as imagens procuram mostrar o caráter abstrato que as calçadas involuntariamente apresentam, abstração que se torna dramática quando acentuada pelo preto e branco das fotografias. Quando apresentadas em mosaico de quatro ou



Avenue René Coty

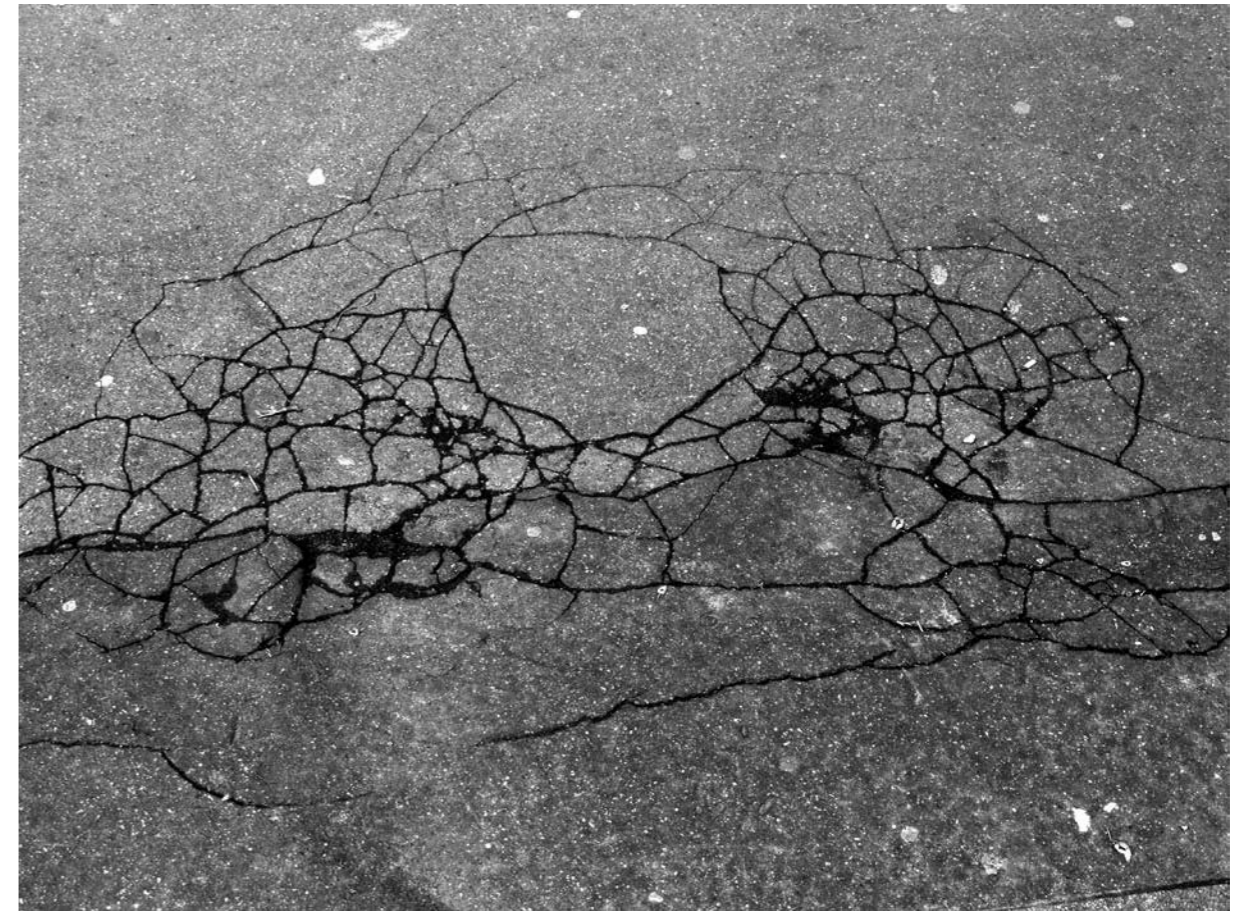
nove imagens cuidadosamente escolhidas para estabelecer alguma continuidade entre elas, há uma clara referência aos cartemas de Aloisio Magalhães (1927-1982) — peças gráficas projetadas a partir de objetos banais como cartões postais repetidos e rotacionados, de modo que este novo arranjo se constitua em uma nova imagem, que guarda alguma relação com o objeto original e é, ao mesmo tempo, algo novo.

Alguns poderão dizer que são apenas formas e linhas. Apenas? E por acaso elas não são belas, quando olhadas com o cuidado e atenção? Não foi Fernando Pessoa que disse que “...as pedras são engraçadas / Quando a gente as tem na mão / E olha devagar para elas.”? (Pessoa, 1980, p. 143). Não podemos pegar estas calçadas na mão, somente podemos nos apropriar delas com nosso olhar. E, olhando-as devagar, poderemos ver que suas formas podem até ser engraçadas e, de alguma maneira, nos sensibilizar.

Este livro também procura mostrar que uma temática fotográfica nem sempre precisa ser inu-

sitada, exótica ou de difícil acesso, ou ser feita com equipamentos sofisticados para produzir resultados expressivos. Assim, foi o olhar curioso, preocupado em selecionar um fragmento banal da realidade, que agora proporciona ao espectador a possibilidade de ver este fragmento de um modo como nunca havia visto antes, como quem quer dizer: “Veja, você vê isso todos os dias. Mas já reparou como é diferente, como pode ser belo?”. Assim como Georges Perec (2016) tentou esgotar a descrição da praça Saint-Sulpice, descrevendo “o que acontece quando nada acontece”, estas fotografias tentam mostrar que há alguma coisa onde — aparentemente — não há coisa nenhuma.

Depois de ver as fotografias, certamente o leitor nunca mais deixará de observar atentamente as calçadas por onde passa, por mais singelas que possam ser e onde quer que estejam localizadas, à procura de suas peculiaridades. Talvez esta possa ser uma das funções da fotografia: retirar algo de seu contexto e mostrá-lo isoladamente,



Avenue Paul Doumer

de modo que possa ser apreciado devagar, proporcionando uma relação sensorial de prazer estético, mesmo quando proveniente de algo tão banal como uma calçada. E para isso não é pre-

ciso ir muito longe, basta olhar para baixo. Muitas vezes, o inusitado, o curioso, o peculiar — e, por que não?, o belo — podem estar debaixo de nossos pés.



#### Referências

CATTANI, Airton; PESAVENTO, Sandra Jatahy; TREVISAN, Armindo. *Olhe por onde você anda: calçadas de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

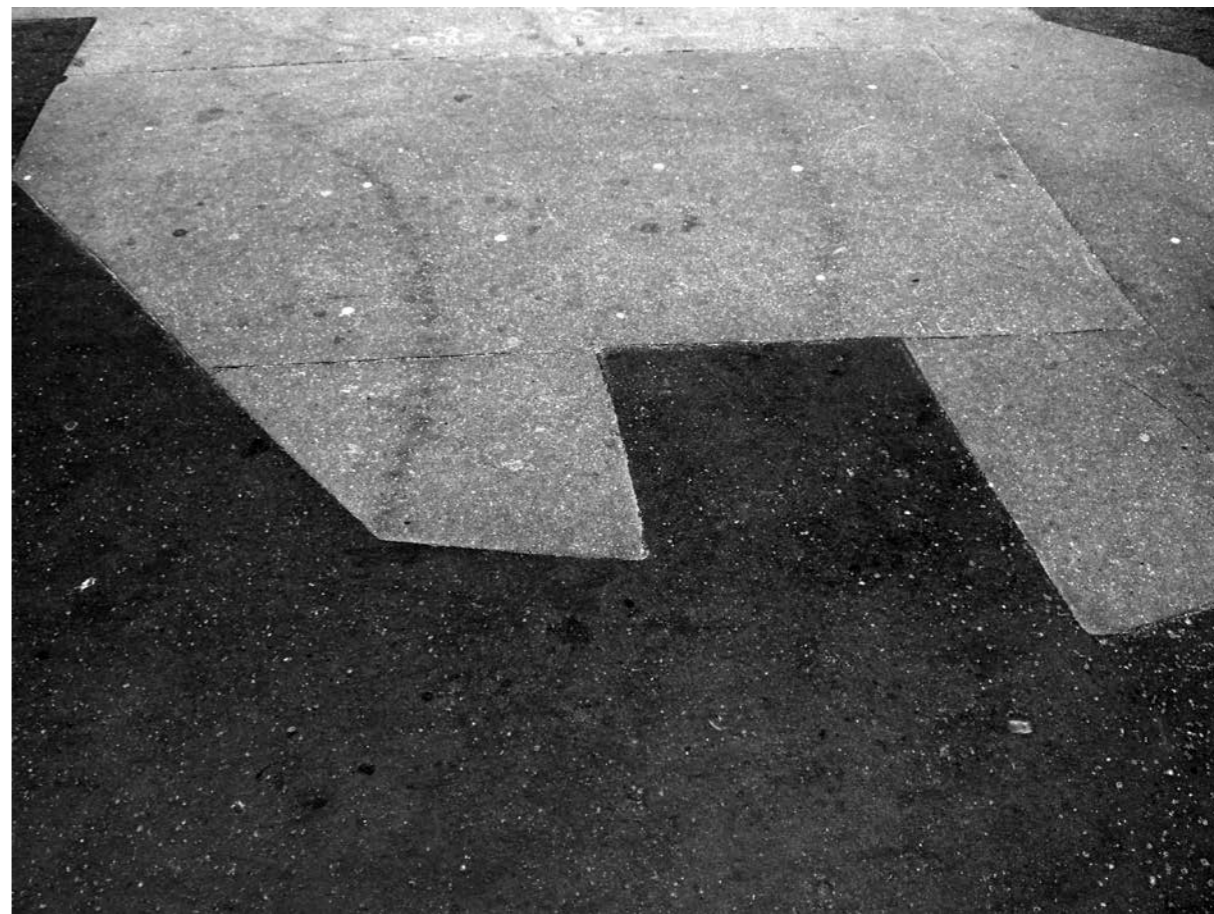
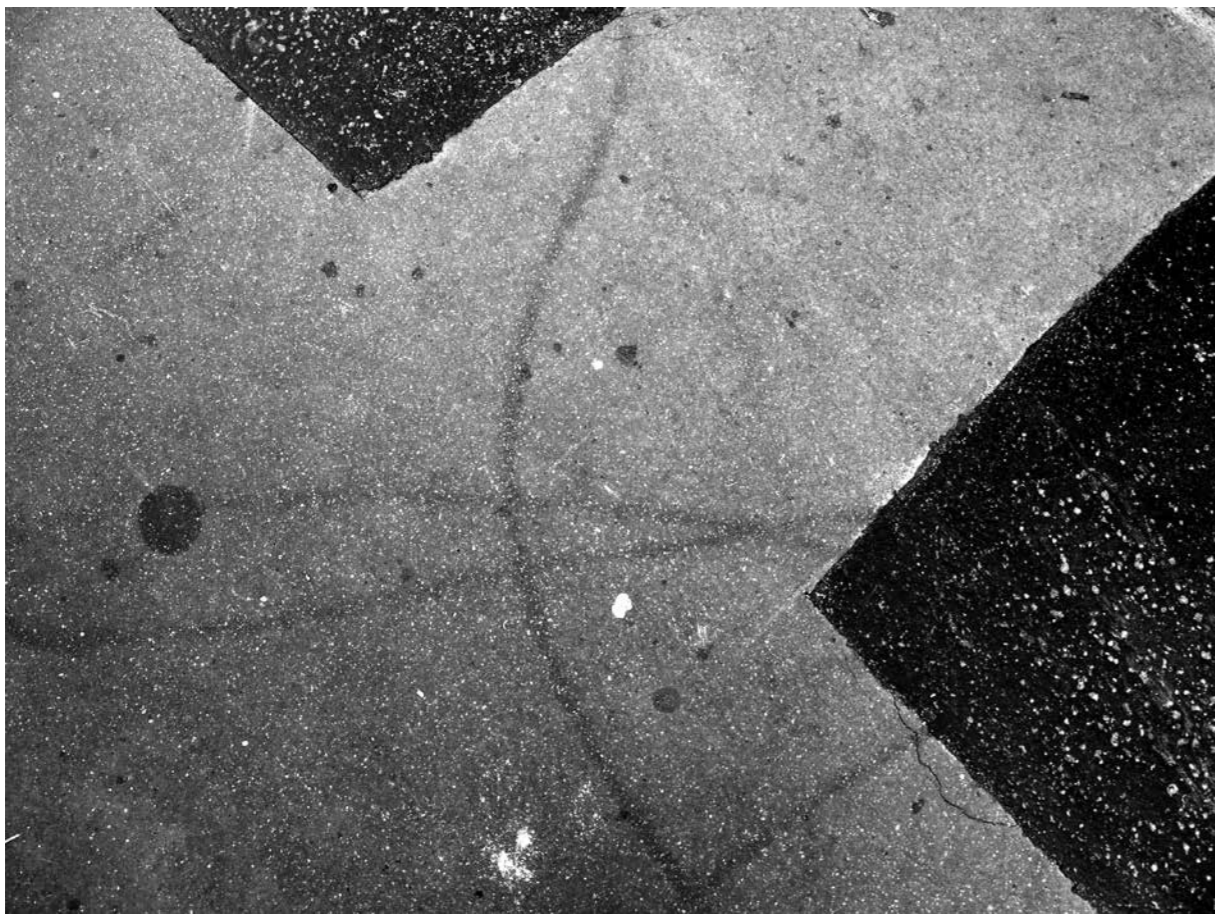
MATOS, Ernesto. *Calçada portuguesa de Portugal / Portuguese stone pavement of Portugal*. Lisboa: Sessenta e Nova Manuscritos, 2011.

PEREC, Georges. *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. São Paulo; Gustavo Gili, 2016.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TEIXEIRA, Iolanda; VEIGA, Bruno. *O Rio que eu piso*. Rio de Janeiro: Memória Brasil, 2007.

Boulevard de Sébastopol









# L'abstraction sous vos pieds

Airton Cattani

Le nombre de photographies prises chaque jour à Paris se compte peut-être par millions. Comme pour plusieurs autres villes touristiques, il n'y a aucun lieu, aucun recoin, aucun détail de la ville qui n'ait pas été capturé par toute sorte de caméras : monuments, rues, places, portes, fenêtres, personnes, ponts... Presque tout ce qui est figé ou mobile est sans cesse photographié par des professionnels ou des amateurs, ce qui fait sans doute de Paris l'une des villes les plus photographiées au monde. Et les regards de ces photographes sont les plus divers, de même que leur matériel photographique : depuis le regard distrait du touriste amateur, plus

occupé du nombre de photos à prendre, jusqu'au regard attentif du professionnel obsédé par la perfection technique et formelle, rien n'échappe au registre photographique qui veut saisir quelque chose de la magie de cette ville. Lorsqu'un nouveau monument, un nouveau lieu ou une intervention artistique vient s'intégrer dans le paysage de la ville, il fait tout de suite l'objet de plusieurs millions de photos. On dirait ainsi que la ville n'offre aucun nouveau thème photographique, condamnant les photographes à se contenter toujours des mêmes lieux et choses, à les photographier à l'épuisement. Mais Paris est surprenant, et malgré le harcèlement quotidien



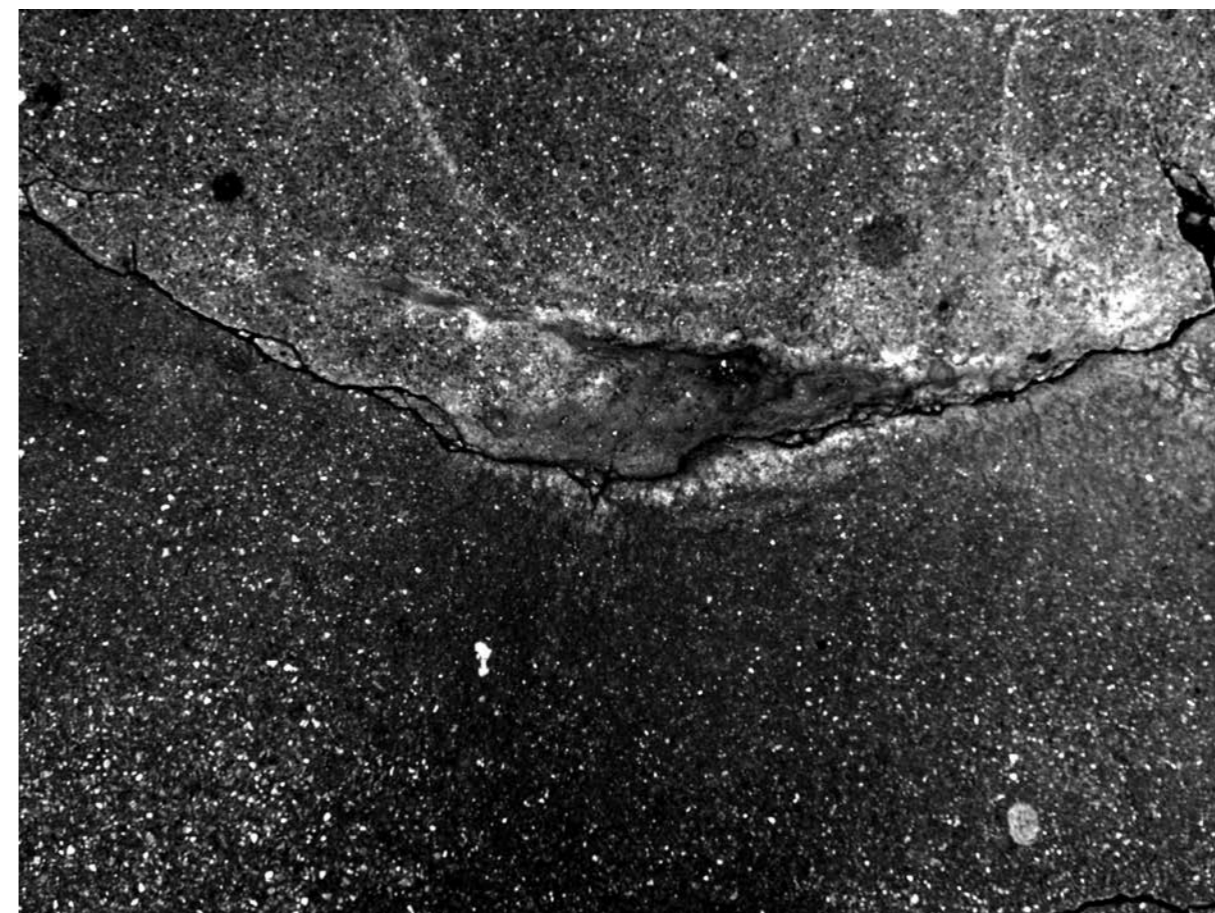
Boulevard de Grenelle

des objectifs en tous genres, cette ville parvient à réserver quelques surprises qui ne s'étaient pas encore dévoilées et qui s'offrent au regard attentif, prêt à voir quelque chose là où personne ne voit rien. Et ces surprises sont souvent à nos pieds...

Les trottoirs de Paris se caractérisent par une certaine pauvreté de couleurs et de formes, si on les compare notamment à ceux des villes où cet élément du mobilier urbain est valorisé au niveau du patrimoine, comme à Lisbonne ou à Rio de Janeiro, dont les trottoirs aux pierres portugaises sont documentés, entre autres, par Matos (2011) et Teixeira et Veiga (2007) respectivement. Ou encore à Porto Alegre, où les trottoirs présentent une grande diversité de matériaux et de couleurs (Cattani, Pesavento et Trevisan, 2007). Hormis les trottoirs de certains quartiers de Paris qui ont fait l'objet d'un projet plus soigné — même s'ils sont toujours sobres, dépourvus de richesse de formes ou de couleurs —, la plupart des trottoirs de la ville sont revêtus de bitume. Si ce matériau présente une grande durabilité et résistance, s'il

est facile à remplacer et donne des surfaces régulières pour la circulation des piétons, poussettes, fauteuils roulants et engins de déplacement de charge, il est extrêmement monotone du point de vue visuel, homogène et monochrome, sans autre attribut apparent. Pourtant, en regardant de près, on s'aperçoit que ce qui ne présente apparemment que des possibilités visuelles limitées, peut tout de même contenir un attribut esthétique.

Les trottoirs parisiens sont quotidiennement creusés pour l'entretien et la réparation des réseaux souterrains d'eau, d'électricité, d'égouts, de transport et autres. Les travaux finis, une couche de bitume permet de reboucher et de rendre au trottoir sa régularité, laissant comme trace de l'intervention juste une ligne entre l'asphalte original et le nouveau. S'il est possible de retrouver la régularité de la surface, il n'en est pas de même par rapport à la couleur ; il n'est pas toujours possible de retrouver la même teinte du bitume. Selon les matières qui entrent dans sa composition, celui-ci peut présenter une variété de nuances



Rue du Boccador

de gris, des plus claires aux plus foncées. Les trottoirs parisiens présentent ainsi une diversité de formes géométriques et de nuances (mono) chromes résultant de l'intervention faite par des ouvriers anonymes.

Nées d'exigences pratiques — on ne creuse qu'à l'endroit nécessaire à l'intervention —, les formes résultant de la réfection du revêtement sont accidentelles, ne suivant apparemment aucune autre logique que celle du pragmatisme, ce qui finit par créer une géométrie très particulière, tantôt plus explicite, tantôt plus subtile, pouvant même s'effacer les jours de pluie où l'eau rend les surfaces monochromes. Il arrive que la nature apporte sa contribution et participe à cette étrange géométrie aléatoire : un affaissement du sol peut entraîner un mouvement de l'asphalte faisant apparaître des lignes qui ressemblent à des fissures mais qui ne représentent aucun danger, sauf peut-être un certain plaisir esthétique. Les piétons contribuent aussi à leur insu à une esthétique propre aux trottoirs : en

crachant leur chewing-gum, ils donnent au pavage, à certains endroits, une apparence qui renvoie aux traces d'un passage hypothétique de Yayoi Kusuma. En contraste avec l'aspect figuratif et intelligible qui caractérise la ville, avec ses beaux immeubles haussmaniens, ses espaces naturels, ses axes monumentaux et ses vues imposantes, les trottoirs révèlent une face abstraite de Paris, témoignant du fait que l'art abstrait n'est pas présent que dans les galeries et les musées de la ville ; il suffit de descendre dans la rue et de regarder vers le bas, à n'importe quel endroit, à n'importe quel coin. Et comme si les trottoirs avaient une apparence autonome, on dirait qu'ils imitent Mondrian, Kandinsky, van Doesburg, de Kooning, Rothko et autres artistes abstraits, essayant de nous montrer que l'art dans cette ville est partout, même dans la géométrie singulière et accidentelle de ses trottoirs, on n'a qu'à les regarder et se laisser toucher.

Ce sont ces circonstances fortuites qui finissent par conférer leur originalité à ces trottoirs



Rue Rameau

qui, jusque là, ne se caractérisaient que par une homogénéité de couleur. Ainsi toute sorte de lignes, d'angles variés, de polygones, de formes géométriques innombrables, aux nuances qui varient entre le gris et le noir, se présentent-ils sous les pieds de celui qui marche sur les trottoirs de Paris. Ils se donnent à voir à tous, certes, mais peu de gens les remarquent sans doute. Leur témoignage de la participation à la vie de la ville reste inaperçu, car leur présence se résume aux seules lignes et surfaces anonymes piétinées un nombre incalculable de fois. Pourtant, ces sont des traces témoignant d'un aspect de l'histoire de la ville, même si celles-ci ne sont pas aussi expressives ou imposantes qu'une tour, un pont, une cathédrale. Les trottoirs sont juste là, chacun à sa façon, gardant les traces de leur passé peu important — mais évocateur parce qu'il eut lieu —, résistant à l'oubli et s'offrant à des lectures à quiconque souhaite les lire et interpréter à son gré.

Les photographies qui font l'objet de ce livre cherchent à montrer l'expressivité de la

géométrie presque spontanée et accidentelle des trottoirs de Paris, dans des captures faites au hasard dans les rues de la ville au printemps 2016. Les photographies ont été prises lors des marches à travers la ville, le regard toujours porté vers le bas — ce qui n'est pas très facile dans une ville où il y a autant de choses superbes à voir —, à la recherche des subtilités que le bitume changeant produit sur les trottoirs. Quoique les images soient réalistes, dans la mesure où elles enregistrent ce qui se passe effectivement et ce qui est là — des pieds fortuits en témoignent —, elles cherchent à montrer le caractère abstrait et accidentel des trottoirs ; mise en valeur par le noir et le blanc des photographies, cette abstraction peut même devenir dramatique. Ou lorsque celles-ci sont présentées dans une mosaïque de plusieurs images ou en couples soigneusement choisis, dans une référence nette aux *cartemas* d'Aloisio Magalhães (1927-1982) ; des pièces graphiques projetées à partir d'objets ordinaires tels que des cartes postales multipliées, en rotation.



Rue Croix des Petits Champs

Ce nouvel agencement compose ainsi une nouvelle image gardant un certain rapport à l'objet original, tout en étant quelque chose de nouveau.

Certains pourront dire que ce ne sont que des formes et des lignes. Est-ce tout ? Or, ne sont-elles pas belles lorsqu'on les regarde de près, attentivement ? Fernando Pessoa/Alberto Caieiro n'a-t-il dit que «... *les pierres sont drôles/ Quand on les tient dans la main/ Et qu'on les regarde longuement*» (Pessoa, 1980, p. 143 – traduction libre) ? Les trottoirs, on ne peut les tenir dans la main, on peut juste se les approprier du regard. Et en les regardant lentement, on pourra s'apercevoir que leurs formes sont amusantes et se laisser toucher en quelque sorte.

Cette essai cherche également à montrer qu'un sujet photographique ne doit pas forcément être inouï, exotique ou difficile à approcher, qu'il n'est pas nécessaire d'avoir un matériel sophisti-

qué pour produire des résultats expressifs. Il en est ainsi de ce regard curieux, soucieux de choisir un fragment ordinaire de la réalité, qui offre désormais au spectateur la possibilité de voir ce fragment sous un angle jamais vu, comme si l'on disait : « Regardez, vous voyez ça tous les jours. Mais... avez-vous déjà remarqué comme c'est beau ? » Après avoir vu ces photographies, l'observateur ne manquera sans doute pas de regarder attentivement les trottoirs sur lesquels il marche, à l'affût de traits particuliers. Voici peut-être l'un des rôles de la photographie : sortir quelque chose de son contexte pour le mettre en valeur, de telle sorte qu'il pourra être apprécié lentement et procurer du plaisir esthétique dans une relation sensorielle, même si cela relève de l'ordinaire. Et pour ce faire, il n'est pas nécessaire d'aller trop loin, il suffit de porter son regard vers le bas. L'inouï, le curieux, le singulier est souvent à nos pieds...

Traduction: Vanise Dresch

#### Références

CATTANI, Airton; PESAVENTO, Sandra Jatahy; TREVISAN, Armino. *Olhe por onde você anda: calçadas de Porto Alegre*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

MATOS, Ernesto. *Calçada portuguesa de Portugal / Portuguese stone pavement of Portugal*. Lisboa: Sessenta e Nova Manuscritos, 2011.

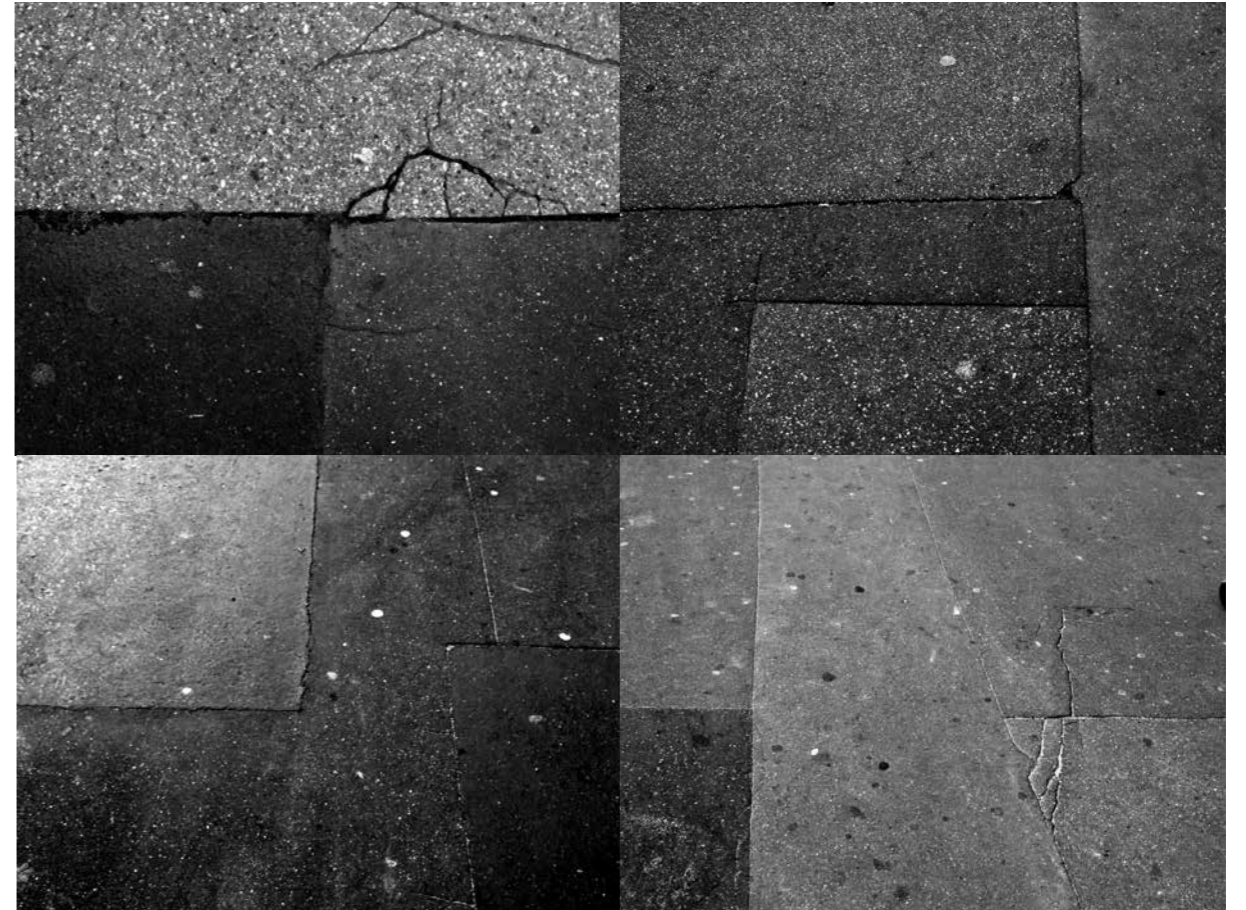
PEREC, Georges. *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. São Paulo; Gustavo Gili, 2016.

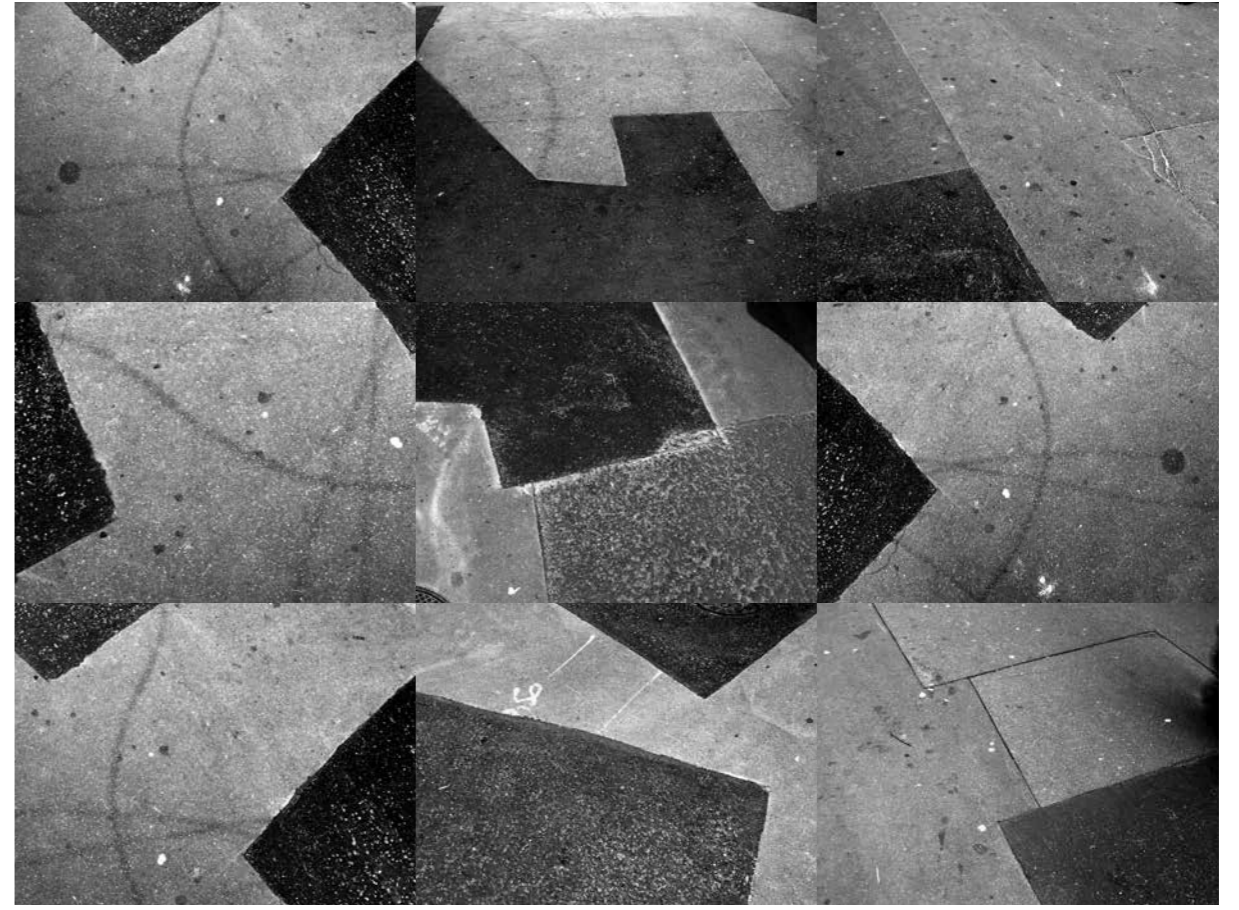
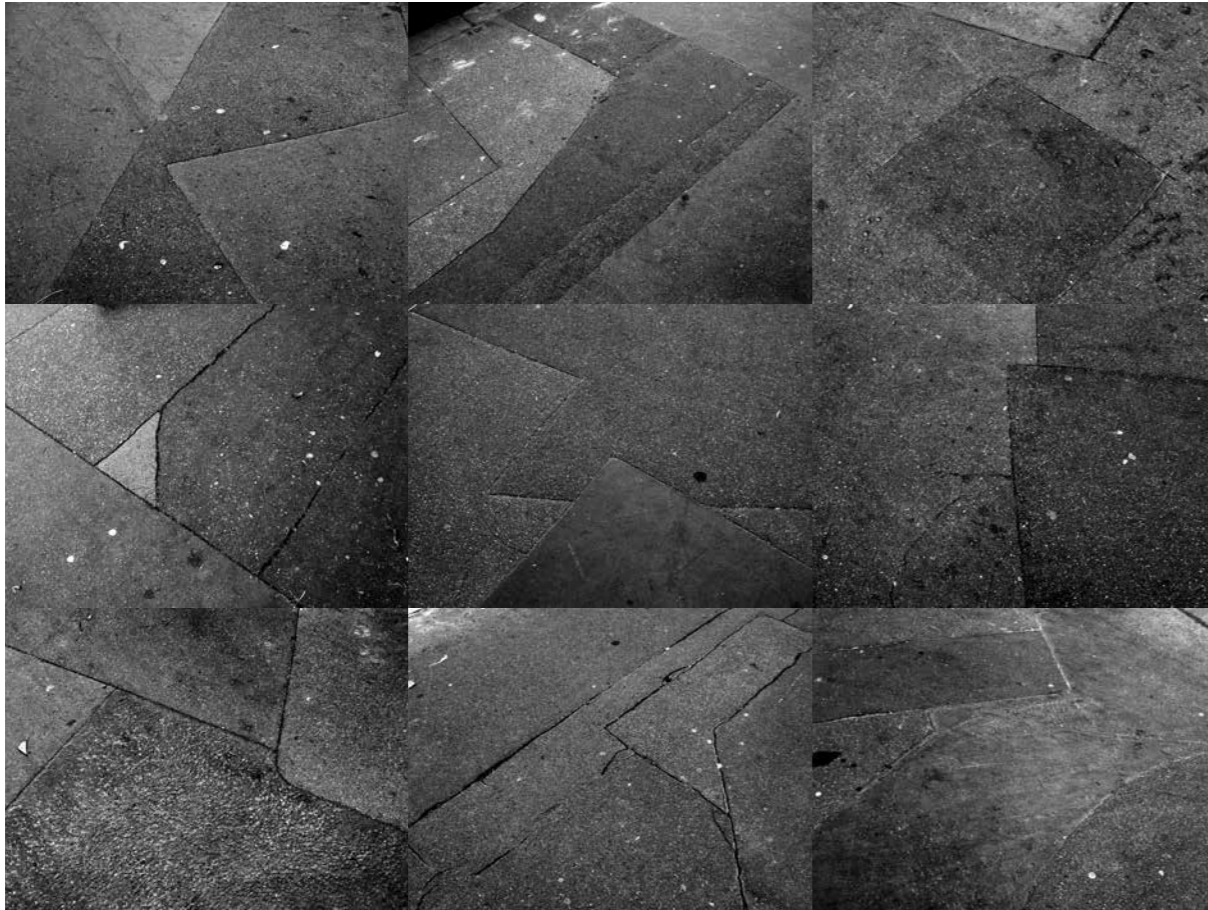
PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TEIXEIRA, Iolanda; VEIGA, Bruno. *O Rio que eu piso*. Rio de Janeiro: Memória Brasil, 2007.

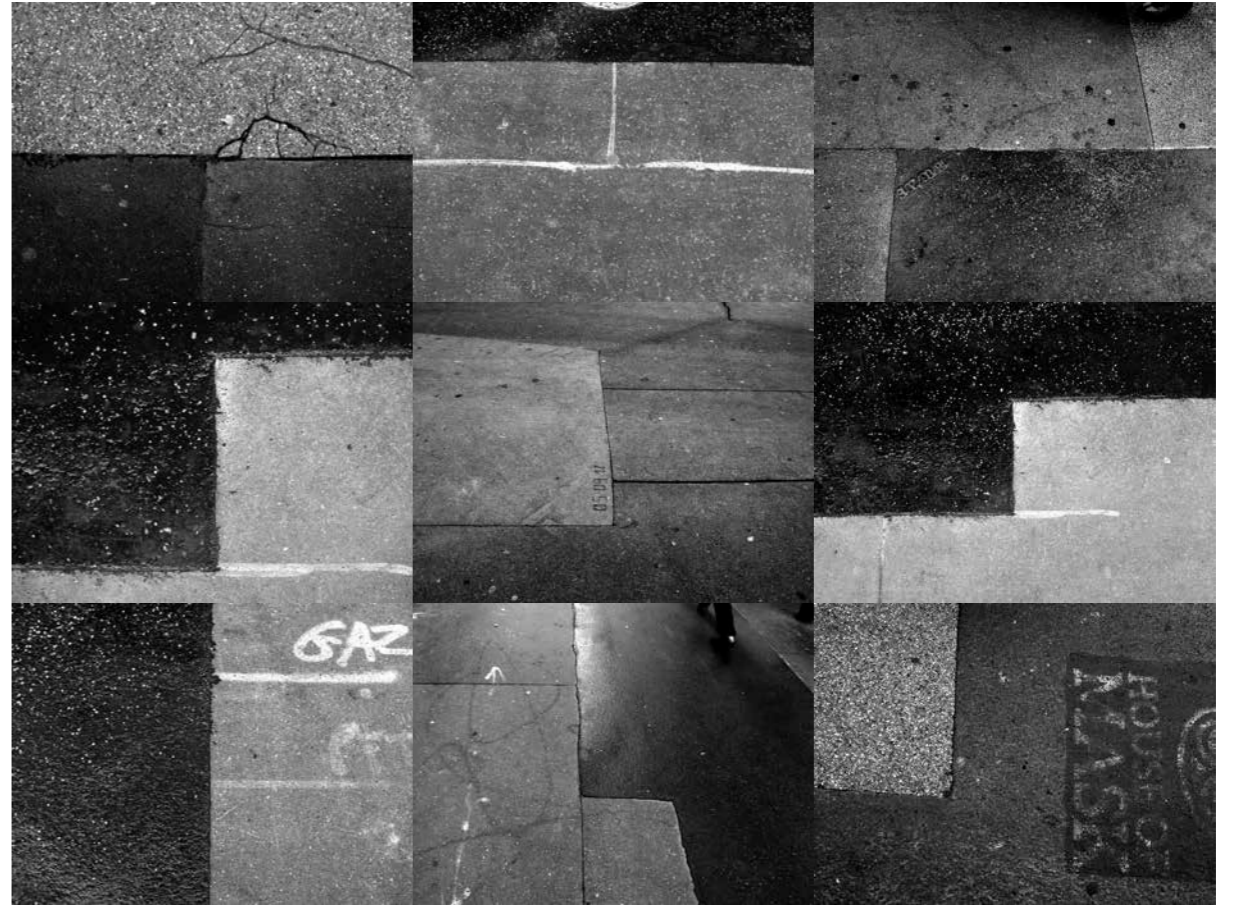
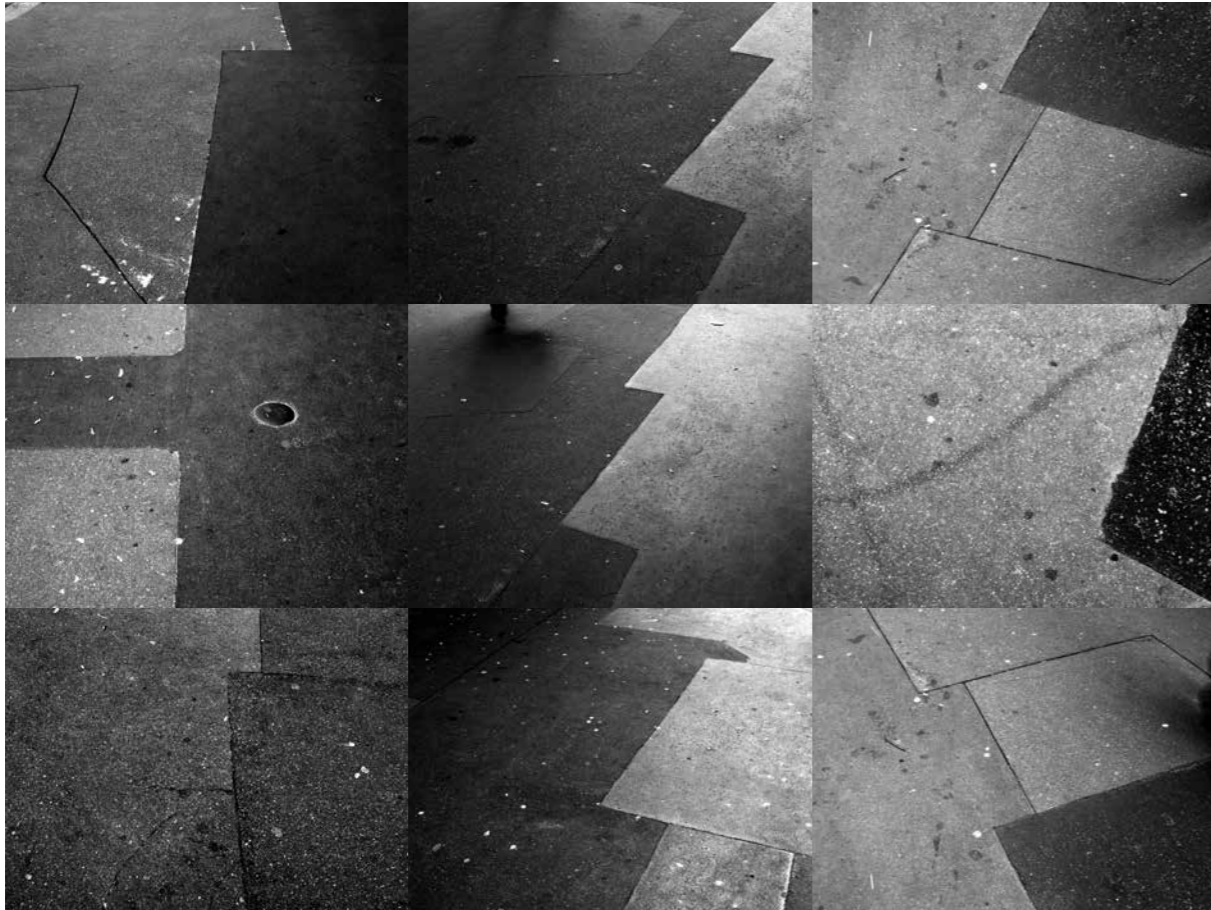


Rue de Bretagne









© Airton Cattani, 2021  
© Jacques Leenhardt, 2021

Texto e fotografias | Texte et photos  
Airton Cattani

Prefácio | Préface  
Jacques Leenhardt

Revisão português | Révision portugais  
Victor Lourenço

Tradução | Traduction  
Daniela Marzola Fialho  
Vanise Dresch

Capa | Couverture: Avenue d'Ivry

Faculdade de Arquitetura da UFRGS  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Faculté d'architecture de l'UFRGS  
Université Fédérale du Rio Grande do Sul

[www.ufrgs.br/arquitetura](http://www.ufrgs.br/arquitetura)

Eliane Constantinou  
Diretora | Directrice

Lívia Teresinha Salomão Piccinini  
Vice-diretora | Directrice adjoint

MARCAVISUAL EDITORA  
CONSELHO EDITORIAL | COMITÉ ÉDITORIAL

[www.marcavisual.com.br](http://www.marcavisual.com.br)

Airton Cattani – Presidente | President  
UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
Université Fédérale du Rio Grande do Sul

Adriane Borda Almeida da Silva  
UFPEL – Universidade Federal de Pelotas  
Université Fédérale de Pelotas

Celso Carnos Scaletsky  
UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos  
Université du Vale dos Sinos

Denise Barcellos Pinheiro Machado  
UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Université Fédérale du Rio de Janeiro

Marco Antônio Rotta Teixeira  
UEM – Universidade Estadual de Maringá  
Université de Maringá

Maria de Lourdes Zuquim  
USP – Universidade de São Paulo  
Université de São Paulo



**Airton Cattani**

Arquiteto, professor titular do Curso de Design da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
– UFRGS, em Porto Alegre, Brasil.

Architecte, professeur au Cours de Design de  
l'Université fédérale du Rio Grande do Sul  
– UFRGS, à Porto Alegre, Brésil.

[airton.cattani@gmail.com](mailto:airton.cattani@gmail.com)

Outras obras de Airton Cattani  
D'autres œuvres de Airton Cattani

*Olhando para cima e para baixo no Wangjing SOHO*  
(Marcavisual, 2021)

*12 visões do paraíso*  
(Marcavisual, 2020)

*Calçadas de Porto Alegre e Beijing*  
com César Vieira e Lu Ying (Marcavisual, 2019)

*Poema das quatro palavras*  
(Marcavisual, 2015)

*40 microcontos experimentais*  
(Marcavisual, 2012)

*Olhe por onde você anda: calçadas de Porto Alegre*  
(Editora da UFRGS, 2007)



**Jacques Leenhardt**

Filósofo e sociólogo, diretor de estudos da  
École des Hautes Études en Sciences Sociales  
– EHESS, em Paris, França.

Philosophe et sociologue, directeur d'études  
à l'École des hautes études en sciences sociales  
– EHESS, à Paris, France.

[jacques.leenhardt@ehess.fr](mailto:jacques.leenhardt@ehess.fr)

Outras obras de Jacques Leenhardt  
D'autres œuvres de Jacques Leenhardt

*Jean-Charles Pigeau – Une odyssée transculturelle*  
(Éditions Hervé Chopin, 2019)

*Seydou Keïta, um instante de dignidade*  
(São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2018)

*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*  
(São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016)

*Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*  
(Imprimerie Nationale Éditions, 2014)

*Dans les jardins de Roberto Burle Marx*  
(Actes Sud, 1994 et 2011)

*Wifredo Lam*  
(Éditions Hervé Chopin, 2009)

C294c Cattani, Airton

Uma cidade abstrata a seus pés = Une ville  
abstraite sous vos pieds | fotos e texto Airton  
Cattani – prefácio Jacques Leenhardt. – Porto Alegre:  
Marcavisual | Faculdade de Arquitetura da UFRGS,  
2021.

80 p.: il.; 21 x 21 cm

ISBN 978-65-89263-02-9 Impresso

ISBN 978-65-89263-03-6 Digital

Textos em português e francês.

1. Fotografia. 2. Design. 3. Calçadas. 4. Paris  
(França). I. Leenhardt, Jacques. II. Título.

CDU 77-04

CIP-Brasil. Dados Internacionais de Catalogação na Publicação.  
(Jaqueline Trombin – Bibliotecária responsável CRB10/979)

Impresso na Gráfica da UFRGS em papel couché fosco 120 g/m2.

Capa dura em papel couché fosco 150 g/m2.

Fontes Myriad Pro e Impact.

Tiragem: 300 exemplares.

Imprimé aux éditions UFRGS sur papier couché mat 120 g/m2.

Couverture rigide en papier mat couché 150 g/m2.

Polices Myriad Pro et Impact.

Tirage: 300 exemplaires.

Avenue René Coty



