

UNIVERSIDADE SÃO JUDAS TADEU
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*
em Arquitetura e Urbanismo

Hideki Matsuka

A CIDADE FOTOGRÁFICA

ESTUDO DA PERCEPÇÃO E EXPRESSÃO DO ESPAÇO URBANO

ATRAVÉS DO OLHAR FOTOGRÁFICO

São Paulo
2008

HIDEKI MATSUKA

A CIDADE FOTOGRÁFICA

ESTUDO DA PERCEPÇÃO E EXPRESSÃO DO ESPAÇO URBANO
ATRAVÉS DO OLHAR FOTOGRÁFICO

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Arquitetura
e Urbanismo para obtenção do grau de mestre.

ORIENTADOR:
Prof. Dr. SÉRGIO ROBERTO DE FRANÇA MENDES CARNEIRO

São Paulo
2008

HIDEKI MATSUKA

CIDADE FOTOGRÁFICA
ESTUDO DA PERCEPÇÃO E EXPRESSÃO DO ESPAÇO URBANO
ATRAVÉS DO OLHAR FOTOGRÁFICO

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Arquitetura e
Urbanismo para obtenção do grau de mestre.

Aprovado em: _____ de 2008

Orientador:
Prof. Dr. SÉRGIO ROBERTO DE FRANÇA MENDES CARNEIRO

Co-orientador:
Prof. Dr. YOPANAN REBELLO

Matsuka, Hideki

A cidade fotográfica : estudo da percepção e expressão do espaço urbano através do olhar fotográfico / Hideki Matsuka. - São Paulo, 2008.

112 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2008.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Roberto de França Mendes Carneiro

1. Arquitetura - Fotografia. 2. Espaço (Arquitetura). 3. Percepção do Espaço. I. Título

CDD- 779

Aos meus pais

A Universidade São Judas Tadeu pela oportunidade oferecida.

Ao Prof. Dr. Sérgio Roberto de França Mendes Carneiro pela paciência, empenho e orientação desta dissertação.

Ao Prof. Dr. Yopanan Rebello pela orientação e conversas estimulantes.

Aos professores do Programa de Pós Graduação Prof. Dr. José Ronal Moura de Santa Ignez, Prof. Dr. Adilson Costa Macedo, Prof^a. Dr^a. Kátia Azevedo Teixeira e em especial ao Prof. Dr. Alexandre Emílio Lipai e a Prof^a. Dr^a. Marta Bogéa pelo estímulo e apoio.

Aos funcionários da secretaria de pós graduação, Selma, Daniel e em especial a Simone pela orientação e compreensão.

Aos amigos Vanuzia de Souza Brito, Alexandre Barbosa de Souza, Tania Yoko Shirakawa e Daniel Fagundes pela amizade e auxílio na montagem final da pesquisa.

Meus sinceros agradecimentos

Resumo

Uma das formas de conhecimento do mundo é a que se obtém através de experiências visuais. A partir de uma educação do olhar e, portanto, da compreensão de seus significados, pode-se vir a ter uma percepção enriquecida e criativa da cidade.

Esta dissertação é resultado da pesquisa teórico-prática sobre a fotografia e o olhar fotográfico. Neste caso específico, o olhar é voltado para a cidade de São Paulo. O modo de perceber, ver e atribuir significado ao espaço/lugar da cidade é o foco deste trabalho. Os exercícios visuais experimentais-fotográficos possibilitaram-nos colocar na prática o aprendizado teórico e analítico desta pesquisa.

Palavras chave: 1. Arquitetura - Fotografia. 2. Espaço (Arquitetura). 3. Percepção do Espaço.

Abstract

One way to know the world surrounding us is the one obtained by visual experiences. Starting from an educated eye and hence, the understanding of its meaning, one can perceive the city in a enriched and creative way.

This dissertation is a result of the theoretical-practical research about photography and the photographic eye. In this specific case, the eye is turned towards São Paulo city. The way to perceive, see and designate meaning to the city's space/place is the focus of this work. The visual experimental-photographic exercises allow us to practice the theoretical and analytic context of this research.

Keywords: 1. Architecture - Photography. 2. Space (Architecture). 3. Space perception.

Sumário

INTRODUÇÃO	12
1 FOTOGRAFIA	20
1.1 Abordagem Histórica	20
1.2 A Câmera Fotográfica (Fotografia Analógica x Fotografia Digital)	32
1.3 A Imagem Fotográfica	48
1.4 A Câmara Clara	52
2 PERCEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA CIDADE	58
2.1 O Lugar do Homem na Cidade	58
2.2 Não-Lugar e Lugar	60
2.3 Lugar / Homem / Fotografia	69
2.4 O Olhar Fotográfico sobre a Cidade Cristiano Mascaro e Cássio Vasconcellos	73
3 CONSTRUÇÃO DO OLHAR	82
3.1 Olhar Pessoal sobre a Cidade através do Registro Fotográfico	82
3.2 Referências	90
3.3 A Procura do Olhar	96
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS	109

Sumário de Imagens e Figuras

Imagem 01 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor, 2007	17
Imagem 02 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor,2007	18
Imagem 03 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor, 2007	19
Imagem 04 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor, 2007	19
Imagem 05 - Retrato de NICÉPHORE NIÉPCE	21
Imagem 06 - NATUREZA MORTA. Niépce,1822	21
Imagem 07 - PONTO DE VISTA DA JANELA DE GRAS. Niépce,1826	22
Imagem 08 - RETRATO DE DAGUERRE, 1844	23
Imagem 09 - LUXOR (Egito), daquerreótipo	23
Imagem 10 - VISTA DO BOULEVARD DU TEMPLE, daguerreótipo, 1838	24
Imagem 11 - CENA DE UMA BIBLIOTECA, 1844	24
Imagem 12 - JERUSALÉM, O MURO DO TEMPLO, 1853-1854	25
Imagem 13 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor, 2007	29
Imagem 14 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor, 2007	30
Imagem 15 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor, 2007	31
Imagem 16 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor, 2007	31
Imagem 17 - MÃO DE OBRA. Rosangela Rennó,2002	33
Imagem 18 - CÂMERA OBSCURA. Alberto Morelli,1994	33
Imagem 19 - KODAK 100 VISTAS	34
Imagem 20 - LARGO SÃO BENTO/Foto do autor, 2007	37
Imagem 21 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor,2007	38
Imagem 22 - LARGO SÃO BENTO/Foto do autor, 2007	38
Imagem 23 - LARGO SÃO BENTO/Foto do autor, 2007	39
Imagem 24 - LARGO SÃO BENTO/Foto do autor, 2007	39
Imagem 25 - MERCURY II. Rochelle Costi, 2006	41
Imagem 26 - FED 2 TIPO C. Pedro Vasquez, 2006	42
Imagem 27 - MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Thomaz Farkaz, 1945	43
Imagem 28 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor, 2007	45
Imagem 29 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor, 2007	46
Imagem 30 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor, 2007	47
Imagem 31 - AVENIDA PAULISTA/Foto do autor, 2007	47
Imagem 32 - BOB WILSON E PHILIP GLASS. Robert Mapplethorpe	52
Imagem 33 - RETRATO DE LEWIS PAYNE. Alexander Gardner, 1865	53
Imagem 35 - AVENIDA SÃO JOÃO/Foto do autor, 2007	56
Imagem 34 - AVENIDA SÃO JOÃO/Foto do autor, 2007	57
Imagem 36 - Fotograma retirado do filme SMOKE	58
Imagem 37 - Fotograma retirado do filme SMOKE	59
Imagem 38 - Fotograma retirado do filme SMOKE	59
Imagem 39 - Fotograma retirado do filme SMOKE	59
Imagem 40 - Fotograma retirado do filme SMOKE	59

Imagem 41 - Fotograma retirado do filme SMOKE	59
Imagem 42 - AEROPORTO DE CONGONHAS. German Lorca, 1965	60
Imagem 43 - SEASCAPES. Hiroshi Suguimoto	62
Imagem 44 - SEASCAPES. Hiroshi Suguimoto	62
Imagem 45 - METRÔ PÇA.DA ÁRVORE/Foto do autor, 2007	66
Imagem 46 - METRÔ PÇA.DA ÁRVORE/Foto do autor, 2007	67
Imagem 47 - METRÔ PÇA.DA ÁRVORE/Foto do autor, 2007	68
Imagem 48 - COIN, RUE DE SEINE. Eugéne Atget, 1924	69
Imagem 49 - CITYSCAPES. Claudio Edinger, 2001	70
Imagem 50 - CITYSCAPES. Claudio Edinger, 2001	70
Imagem 51 - CITYSCAPES. Claudio Edinger, 2001	70
Imagem 52 - Sem Título. Kurt Butchwald 1995	71
Imagem 53 - METRÔ PRAÇA DA ÁRVORE/Foto do autor	71
Imagem 54 - PEREGRINOS DO COTIDIANO. Virgílio Ferreira	72
Imagem 55 - PEREGRINOS DO COTIDIANO. Virgílio Ferreira	72
Imagem 56 - RUA DIREITA-SP. Cristiano Mascaro	73
Imagem 57 - LAD. GENERAL CARNEIRO-SP. Cristiano Mascaro	75
Imagem 58 - AVENIDA SÃO JOÃO . Cristiano Mascaro	77
Imagem 59 - VALE DO ANHANGABAÚ. Nelson Kon 1995	78
Imagem 60 - A VISTA. Cássio Vasconcellos	79
Imagem 61 - A VISTA. Cássio Vasconcellos	79
Imagem 62 - MARGINAL PINHEIROS. Cássio Vasconcellos, 2000	80
Imagem 63 - MARGINAL PINHEIROS. Cássio Vasconcellos, 1998	80
Imagem 64 - ED. SÃO VITO -SP. Cristiano Mascaro	81
Imagem 65 - COLAGEM / FOTOMONTAGEM / AFRESCO FOTOGRAFICO, Cássio Vasconcellos	81
Imagem 66 - METRÔ CONSOLAÇÃO/Foto do autor, 2007	85
Imagem 67 - METRÔ CONSOLAÇÃO/Foto do autor, 2007	86
Imagem 68 - METRÔ CONSOLAÇÃO/Foto do autor, 2007	86
Imagem 69 - METRÔ CONSOLAÇÃO/Foto do autor, 2007	87
Imagem 70 - METRÔ CONSOLAÇÃO/Foto do autor, 2007	87
Imagem 71 - METRÔ CONSOLAÇÃO/Foto do autor, 2007	87
Imagem 72 - TRAVESSIAS - Av. Paulista/Foto do autor, 2007	88
Imagem 73 - TRAVESSIAS - Av. Paulista/Foto do autor, 2007	88
Imagem 74 - TRAVESSIAS - Av. Paulista/Foto do autor, 2007	88
Imagem 75 - TRAVESSIAS - Av. Paulista/Foto do autor, 2007	89
Imagem 76 - TRAVESSIAS - Av. Paulista/Foto do autor, 2007	89
Imagem 77 - CAFETERIA AUTOMÁTICA. Edward Hopper, 1927	90
Imagem 78 - HOTEL ROOM. Edward Hopper,1931	90
Imagem 79 - AVES DA NOITE. Edward Hopper,1942	90
Imagem 80 - O ECLIPSE. Michelangelo Antonioni, 1962 - fotograma	91
Imagem 81 - BLOW UP. Michelangelo Antonioni, 1966 - fotograma	91
Imagem 82 - DOMINGO DE MANHÃ CEDO. Edward Hopper, 1939	92
Imagem 83 - STREETFRONT IN BUTTE. Wim Wenders, 2000	92
Imagem 84 - VULTO NO METRÔ/Foto do autor, 2007	94
Imagem 85 - VULTO NO METRÔ/Foto do autor, 2007	94

Imagem 86 - LARGO DO PAISSANDÚ/Foto do autor, 2007	95
Imagem 87 - LARGO DO PAISSANDÚ/Foto do autor, 2007	95
Imagem 88 - SEMEAR. Rinko Kawauchi	96
Imagem 89 - SEMEAR. Rinko Kawauchi	97
Imagem 90 - SEMEAR. Rinko Kawauchi	98
Imagem 91 - BAIRRO DA LIBERDADE/Foto do autor, 2008	103
Imagem 92 - BAIRRO DA LIBERDADE/Foto do autor, 2008	103
Imagem 93 - BAIRRO DA LIBERDADE/Foto do autor, 2008	104
Imagem 94 - BAIRRO DA LIBERDADE/Foto do autor, 2008	104
Imagem 95 - BAIRRO DA LIBERDADE/Foto do autor, 2008	105
Imagem 96 - BAIRRO DA LIBERDADE/Foto do autor, 2008	106
Imagem 97 - BAIRRO DA LIBERDADE/Foto do autor, 2008	106
Imagem 98 - BAIRRO DA LIBERDADE/Foto do autor, 2008	107
Imagem 99 - BAIRRO DA LIBERDADE/Foto do autor, 2008	108
Imagem 100 -BAIRRO DA LIBERDADE/Foto do autor, 2008	108

Figuras

Figura 1 - Eclipse solar observado em Lovaina por meio de uma câmara escura, 1544	32
Figura 2 - Câmera Obscura transportável – Athanase Kircher, Roma, 1646	32

INTRODUÇÃO

“A câmera fotográfica é, para mim, um caderno de desenho, o instrumento da intuição e da espontaneidade, a dona do momento que em termos visuais, ao mesmo tempo questiona e decide”

Henri Cartier-Bresson

Por que fotografar?

Por que a necessidade de fotografar?

O que eu estou querendo fotografar?

O que eu busco ao fotografar?

Perguntas formuladas e cujas respostas muitas vezes não são encontradas.

Para preservar um instante?

Para apropriar-se de um momento?

Para tornar visível o invisível?

Para mostrar meu olhar particular?

Para mostrar minha visão de mundo?

são algumas respostas

ou então, simplesmente porque eu gosto¹

1. Esse questionamento foi colocado por Simonetta Persichetti no primeiro encontro do Curso de História da Fotografia do MAM em setembro de 2007.

Antes mesmo da descoberta oficial da fotografia em 1839, Niépce, através da *camara obscura*, realiza a primeira fotografia em 1826: esta primeira imagem, tomada de sua janela, captava muros, telhados, ruelas, uma paisagem urbana.

A vocação da fotografia sempre esteve associada ao registro do espaço urbano e da arquitetura. Segundo Solá-Morales, a fotografia se desenvolve tecnicamente com o momento da expansão das grandes cidades e tem sido possível estabelecer a relação inseparável entre a fotografia e nosso conhecimento da arquitetura (SOLÀ-MORALES, 2002: 183).

A pesquisa e o interesse de olhar a cidade e a arquitetura através da fotografia, para mim, nasceu no curso de arquitetura na FAU/USP de que participei, no 1º ano da monitoria do Laboratório de Fotografia, reunindo artistas como Cristiano Mascaro, Raul Garcez, João Musa, entre outros. Passava manhãs inteiras folheando e viajando através dos livros de fotografia. A idéia romântica de me profissionalizar como fotógrafo, viajar e viver de um ofício tão prazeroso, alimentou minha imaginação no início do curso de arquitetura.

O diretor Takao Kusuno (1945-2001) compartilhava essa idéia, de uma viagem *on the road* solitária, sem direção e prazo de volta, mas com a companhia fiel de uma câmera fotográfica. Minha longa colaboração com Kusuno foi também fundamental nesse processo.

Este mestrado possibilitou-me o retorno a essa pesquisa, agora com um caráter mais sistemático e organizado, embora a dissertação tenha me revelado quão extenso e complexo é o assunto. Além da abordagem conceitual e teórica, um ensaio fotográfico amparava a apreensão e compreensão da cidade.

O trabalho foi organizado em três capítulos, nos quais foram abordados temas e assuntos correlatos para o entendimento do tema proposto.

O primeiro capítulo, “ Fotografia”, é dividido em quatro partes. Na “Abordagem Histórica”, foi realizada uma pesquisa partindo do surgimento da fotografia dentro de um contexto politico-social e contendo os processos de fixação da imagem. Independentemente de sua historicidade, tal pesquisa foi importante para o entendimento da fotografia nos dias de hoje. Em “Câmara Fotográfica”, viu-se que o princípio da câmera fotográfica já era conhecido pelos gregos através da *camara obscura*; neste sub-item foi desenvolvida uma pesquisa da evolução do aparelho fotográfico, fator determinante para a captação e a atitude da forma de se fotografar. Em “Fotografia Analógica x Fotografia Digital” foi focado o impasse que essa nova tecnologia digital trouxe aos fotógrafos. Em “A Imagem Fotográfica” é abordada a questão da imagem e como a fotografia se insere nela. Em “A Câmara Clara”, alguns conceitos e reflexões do livro homônimo de Roland Barthes são analisados em particular, sempre instigantes e originais.

O segundo capítulo, “Percepção e Representação da Cidade”, é dividido em mais quatro itens. “O Lugar do Homem na Cidade” é quase um prólogo do item seguinte sobre o conceito de “lugar”. Uma seqüência do filme *Smoke* é analisada através de um personagem fotógrafo amador. Em “Não Lugar e Lugar”, aspectos teóricos são abordados visando entender os sítios arquitetônicos dentro da cidade. “Lugar/Homem/Fotografia” discute, a partir de um tema de Vilém Flusser, como os fotógrafos inserem ou não a figura humana nas fotografias. Em “O Olhar Fotográfico sobre a Cidade” são analisadas fotografias de Cristiano Mascaro e Cássio Vasconcellos, dois observadores do urbano com suas particularidades ao olhar para a cidade.

O terceiro capítulo, “ A Construção do Olhar”, é dividido em 3 partes. Este capítulo é calcado na construção pessoal do olhar fotográfico, com minhas referências pessoais e a incessante busca desse olhar.

Nas “Considerações Finais” reúno algumas reflexões a partir de minha experiência fotográfica sobre a cidade e do percurso conceitual percorrido ao longo da pesquisa.

Os exercícios visuais experimentais resultaram em séries fotográficas inseridas na dissertação entre os capítulos e não fazem necessariamente referência ao assunto tratado a cada passo do texto.

O DVD encartado na monografia é resultado de uma compilação livre das imagens capturadas durante a pesquisa. São anotações visuais sobre a cidade, com sua arquitetura e seus habitantes.

“Fotografar é tornar visível
o invisível”

Simonetta Persichetti

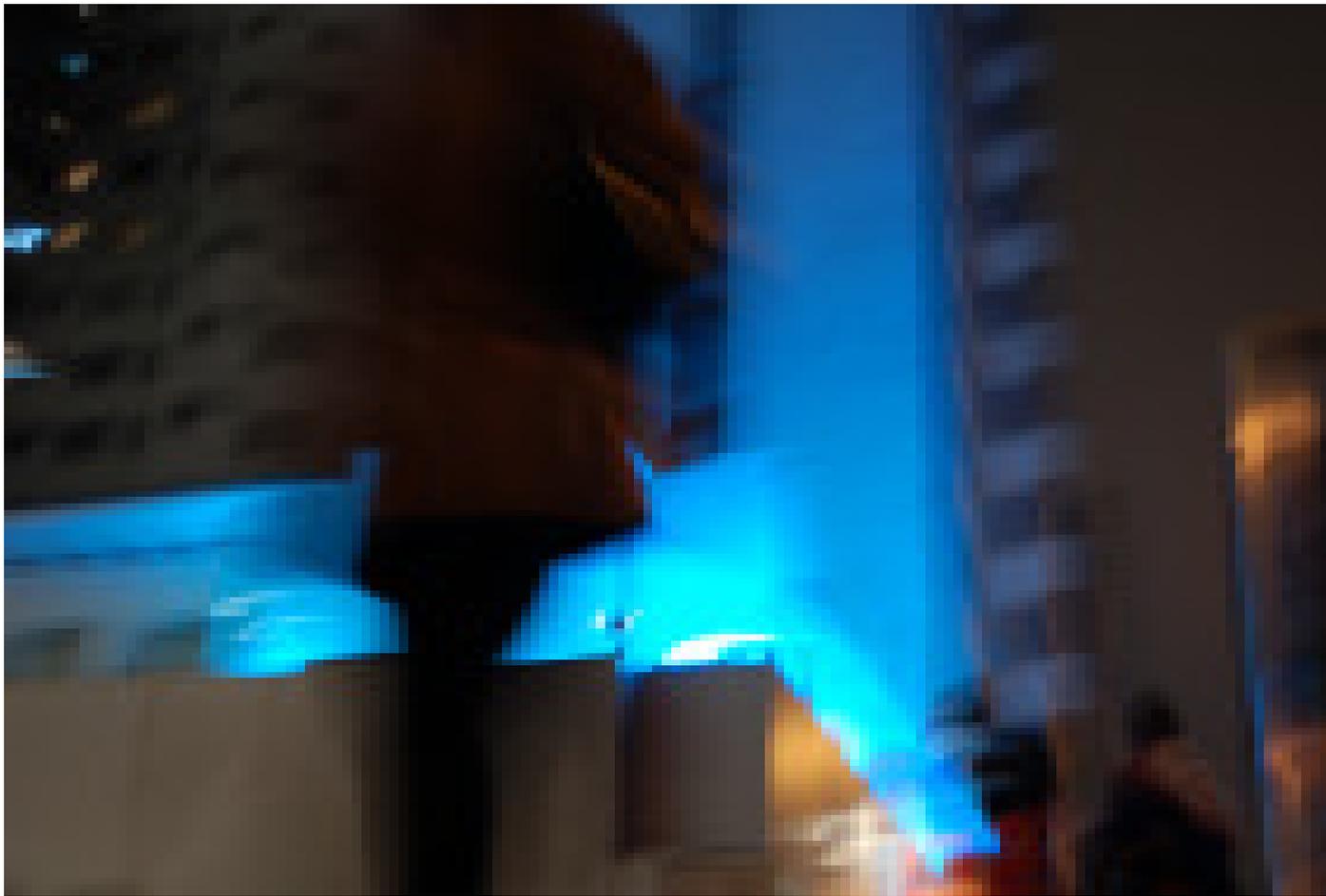


IMAGEM 01: AV. PAULISTA
FONTE: Pesquisa de campo - Av. Paulista - SP
NOTA: foto do autor, 2007

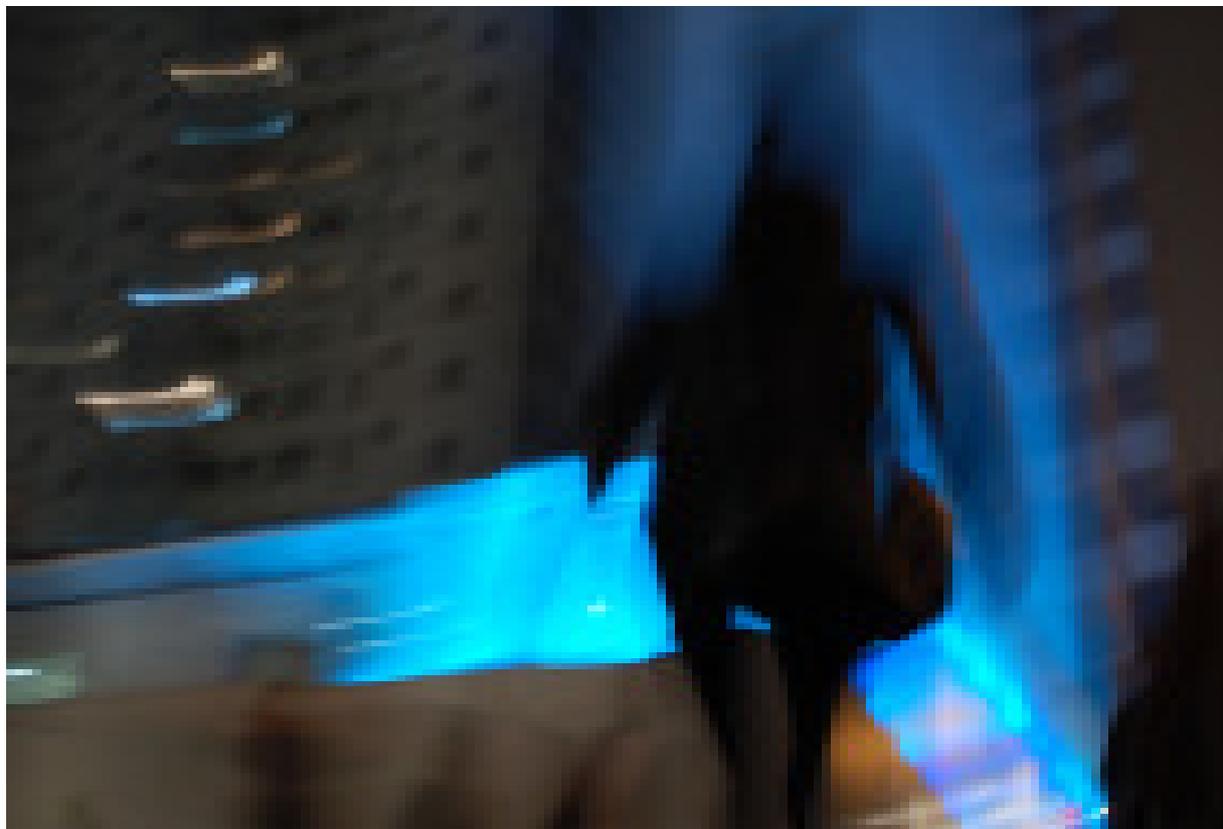


IMAGEM 02: AV. PAULISTA
FONTE: Pesquisa de campo - Av. Paulista - SP
NOTA: foto do autor, 2007

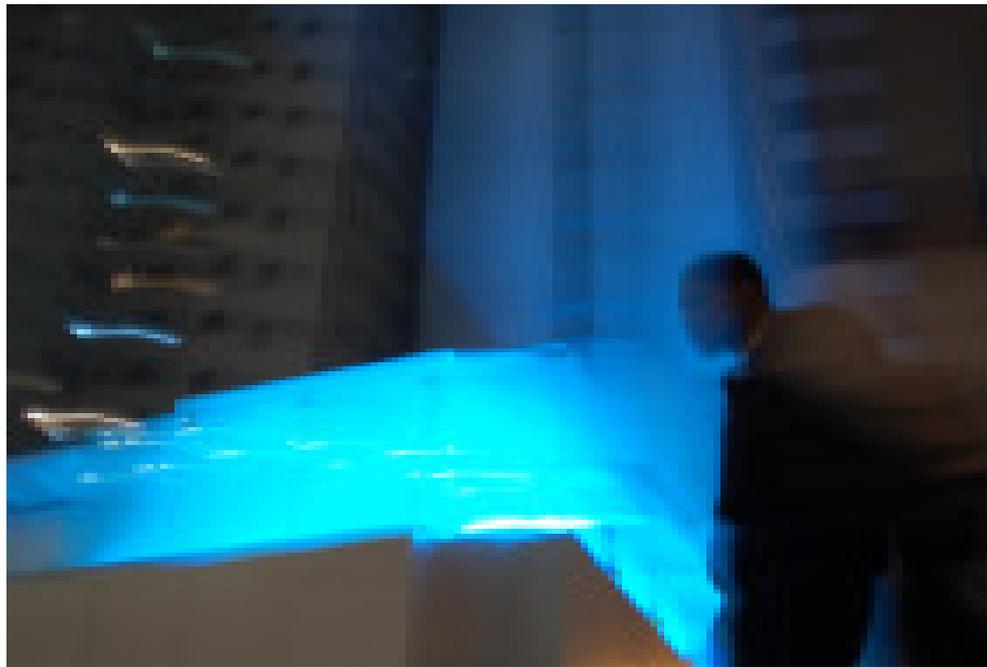
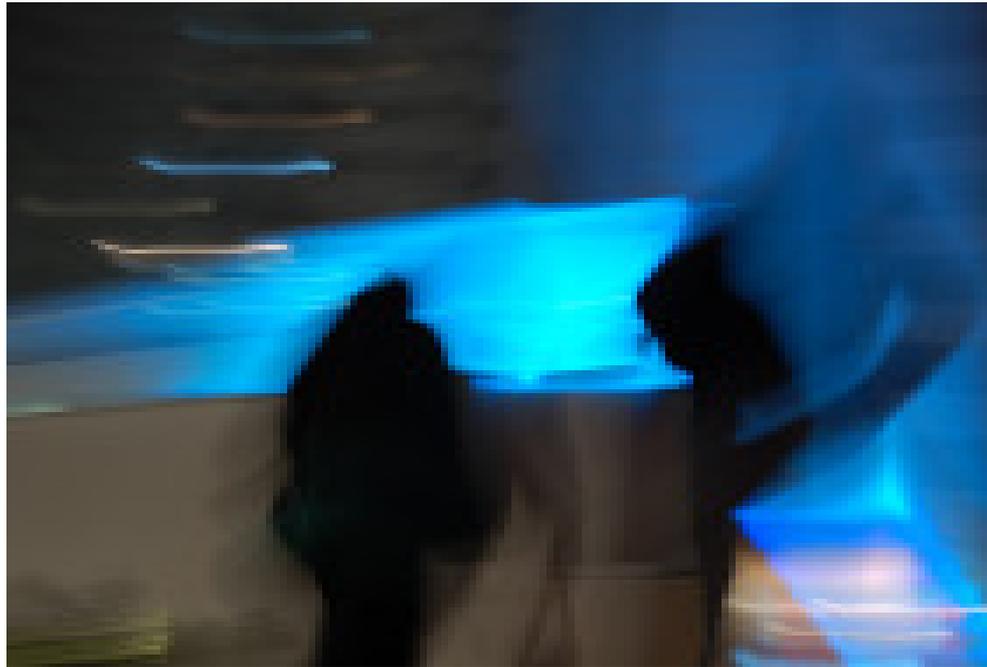


IMAGEM 03/04: AV. PAULISTA
FONTE: Pesquisa de campo - Av. Paulista - SP
NOTA: foto do autor, 2007

1 FOTOGRAFIA

A fotografia (do grego *photos*, luz, e *graphos*, gravação). Etmologicamente se define como “a arte de escrever com a luz”. Ela é a técnica de tornar visível, através de um aparelho ou de um procedimento, a imagem captada e registrada pela luz. (FERREIRA, 1986: 805)

A fotografia percorreu um longo caminho antes de ser descoberta, resultado de inúmeras experiências que procuravam sempre a fixação e reprodução dos objetos através da luz por eles emanada.

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga meu olhar ao corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado. (BARTHES, 1984: 121)

1.1 Abordagem Histórica

A fotografia surge na Europa em meados do século XIX, como parte do enorme desenvolvimento científico dentro de um contexto de transformações sociais, culturais e econômicas promovidas pela Revolução Industrial. Ela é produto de múltiplas experiências químicas relativas à ação da luz. Teve um papel fundamental como instrumento de apoio às ciências e também na mudança do olhar e da percepção do mundo. Antes dela, o mundo era conhecido através de relatos, desenhos ou pinturas que poderiam ser ou não fiéis à realidade, embora a fotografia, dependendo de sua categoria, era também manipulada.

Segundo Roland Barthes, “*Toda fotografia é um certificado de presença. Esse certificado é o gene novo que a sua invenção introduziu na família das imagens*”. (BARTHES, 1984: 129)

A fotografia nasce atrelada a uma técnica e não a uma inspiração artística, talvez daí o preconceito no início em considerá-la obra de arte. Numa visão simplista, ela não depende de um dom ou habilidade especial para ser realizada, além da sua reprodutibilidade ser infinita. Ela não é única, o que significa, em termos de mercado, sua desvalorização. A democratização desse meio de captação de imagens para diversos fins, desde a fotografia do turista, a científica, a documental, a jornalística, gera desconfiança principalmente dos críticos em considerá-la arte. Felizmente não existe mais esse preconceito e cada vez mais a linguagem fotográfica ocupa espaço no mundo da arte.



IMAGEM 05: Nicéphore Niépce
FONTE: SOUGEZ, 1996: 28
NOTA: Retrato de Niépce

As primeiras experiências fotográficas estão associadas ao francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833). A imagem obtida em 1826, com sua câmera obscura, *Ponto de vista da janela de Gras* - portanto anos antes da divulgação oficial da fotografia em 1839 - é um registro de uma paisagem urbana, composta de telhados, muros e ruelas vistos da janela de sua casa. Algumas fontes, contudo, inclusive Roland Barthes, consideram a primeira foto a imagem de uma mesa posta do mesmo Niépce, de cerca de 1822, embora alguns autores como Helmut Gernsheim datem-na por volta de 1829.

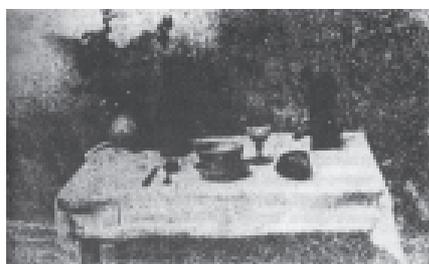


IMAGEM 06: NATUREZA MORTA, 1822
FONTE: SOUGEZ, 1996: 28
NOTA: autor da imagem Niépce, esta composição foi considerada durante muito tempo a mais antiga fotografia

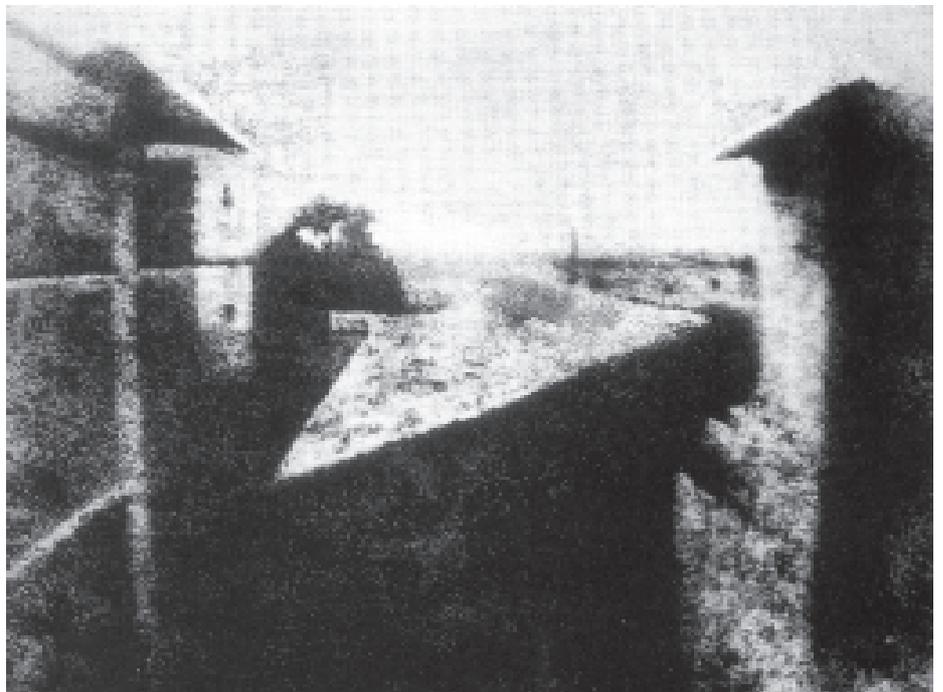


IMAGEM 07: PONTO DE VISTA DA
JANELA DE GRAS, 1826
FONTE: SOUGEZ, 1996: 33
NOTA: autor da imagem Niépce,
considerada a 1ª fotografia



IMAGEM 08: Daguerre em 1844 -
(daguerreótipo)
FONTE: SOUGEZ, 1996: 28



IMAGEM 09: LUXOR (Egito) 1840 -
1844. Estampa da EXCURSIONES
DAGUERRIENNES
FONTE: SOUGEZ, 1996: 76

Depois de trocas de correspondências, Niépce associa-se a Daguerre em 1829 com o intuito de aperfeiçoar a heliografia. Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), pintor e decorador, era conhecido em Paris pelo seu invento, o “diorama”, que consistia em enormes painéis translúcidos, pintados por meio da câmara obscura, usados em teatro, onde vários planos recortados e com jogo de luzes dava a impressão de uma cena tridimensional.

A sociedade não deu certo e Daguerre prosseguiu sozinho. Dois anos após a morte de Niépce, seu ex-sócio descobre o que se chamou de *daguerreótipo*, processo em que uma chapa de cobre com uma camada de iodeto de prata quando exposta à luz numa câmara escura era sensibilizada revelando a imagem. O *daguerreótipo* apesar da boa definição, não permitia cópias e tinha o problema da fixação da imagem. (SOUGEZ, 1996: 49 - 57)

Em 19 de agosto de 1839, em sessão conjunta da Academia de Ciências e a Academia de Belas Artes de Paris, divulga-se ao mundo a invenção de Daguerre e que se difundiu rapidamente pela França e por toda a Europa, vaticinando sua aplicação no campo das artes e das ciências.

A técnica abriu definitivamente o caminho à fotografia. (SOUGEZ, 1996: 49 - 57)

Para copiar milhões de hieróglifos que cobrem, incluindo no exterior, os grandes monumentos de Tebas, de Mênfis, de Carnaque etc., seriam necessárias vintenas de anos e legiões de desenhadores. Com o daguerreótipo, um só homem podia levar a bom termo esse trabalho imenso (...). (SOUGEZ, 1996: 50)

A fotografia, desde o início, já revelava sua vocação pela democratização da imagem. O retrato pintado antes reservado somente para a alta burguesia tornou-se acessível a outros setores da sociedade. Segundo Gisèle Freund, “(...) *essas camadas da média burguesia que encontraram na fotografia o novo meio de auto-representação de acordo com suas condições econômicas e ideológicas.*” (FREUND, s.d., apud SOUGEZ, 1999: 60)



IMAGEM 10: VISTA DO BOULEVARD DU TEMPLE, daguerreótipo, 1838.

FONTE: PEIXOTO, 1996: 25.

NOTA: autor da imagem L. J. M. Daguerre

Certo é que o daguerreótipo, lançado pela burguesia liberal, é acolhido pelo público porque satisfaz as suas aspirações. Sem prestar atenção às inúmeras aplicações potencializadas pelo invento, o que interessa do processo é que permite substituir de forma mecânica a moda aristocrática da miniatura, melhor ainda que o fisionotrago² dos finais do século anterior.” (SOUGEZ, 1996: 60)

A paisagem imóvel era certamente mais suscetível de ser captada do que a figura humana. Apesar das grandes dimensões das primeiras câmeras fotográficas, do seu grande peso e do material de revelação *in loco*, muitos se lançaram para fazer capturas de paisagens, cidades, ruas, monumentos. Segundo Marie-Loup Sougez (1996), o próprio Daguerre trabalhou em ruas de Paris para divulgar o seu invento. Devido à longa exposição, a imagem ficava com um aspecto de “cidade morta”, pois tudo que se movia, ou não era captado pela câmera ou aparecia difuso e borrado.



IMAGEM 11: CENA EM UMA BIBLIOTECA, 1844

FONTE: KRAUSS, 2002: 31

NOTA: autor da imagem William Henry Fox Talbot

Quase ao mesmo tempo que Daguerre desenvolvia o daguerreótipo, na Inglaterra William Henry Fox Talbot (1800-1877) também fazia suas experiências, porém utilizando outros materiais em busca de um

2. Em 1786, Gilles-Louis Chrétien inventa o fisionotrago, espécie de pantógrafo que permite transferir para uma folha de cobre o perfil do modelo, que imediatamente se retoca com água tinta. (SOUGEZ, 1996: 22)

sistema de negativo-positivo, num processo fotográfico semelhante ao que nós conhecemos hoje. Talbot lançou o *calótipo* ou *talbótipo* em 1841, outro processo de obter e fixar imagens que permitia obter cópias através de negativos. Embora o *talbótipo* tivesse menos definição que o *daguerreótipo* que produzia uma única imagem, foi o detonador inicial da explosão das imagens fotográficas. (SOUGEZ, 1996)

Em pouco tempo o mundo estava sendo inventariado através das imagens da fotografia. Paisagens que eram conhecidas somente através de relatos de viajantes, da literatura, da pintura e dos desenhos eram vistas com fidelidade, como espelho do real. (SOUGEZ, 1996)

O mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica (...) O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado. (KOSSOY, 1989: 26)

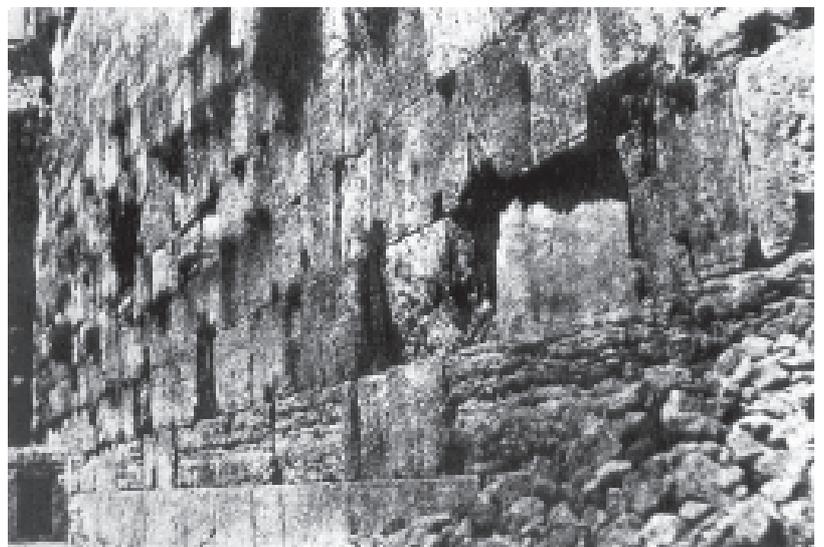


IMAGEM 12: JERUSALÉM,
O MURO DO TEMPLO, 1853-1854
FONTE: KRAUSS, 2002: 51
NOTA: autor da imagem Auguste
Salzmann

A fotografia se expande de forma muito rápida e sincrônica em várias partes do mundo. No Brasil, é introduzida pelo abade Louis Compte, em dezembro de 1839. O abade esclarecia que havia aprendido seu funcionamento com o próprio Daguerre.

Boris Kossoy, afirma que é muito provável que as primeiras demonstrações da daguerreotipia na América do Sul aconteceram no Brasil por volta do século XIX. O Jornal do Commercio³ registrou o acontecimento:

He preciso ter visto a cousa com seus proprios olhos para se poder fazer idéa da rapidez e do rezultado da operação. Em menos de nove minutos o chafariz do largo do Paço, a praça do Peixe, o mosteiro de S. Bento, e todos os outros objetos circumstantes se acharão reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a cousa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quasi sem intervenção do artista. Inutil he encarecer a importância da descoberta de que já por vezes temos occupado os leitores; a exposição do facto diz mais do que os encarecimentos. (KOSSOY, 1980)

Vale a pena mencionar a descoberta isolada da fotografia por Hercule Florence (1804-1879), em Vila de S. Carlos, atual Campinas, em 1833. Francês nascido em Nice, participou da expedição do naturalista Langsdorff como desenhista. Segundo Kossoy, Florence pesquisava um sistema de reprodução, quando lhe veio a idéia de imprimir pela luz do sol, e descobriu um processo fotográfico ao qual intitolou de *photographie*. (KOSSOY, 1980)

O termo “fotografia” é de Florence e não de John Herschel (1792-1871). Segundo alguns historiadores, Herschel empregou a palavra *photography* em janeiro

3. Reportagem publicada no Jornal do Commercio, do Rio de Janeiro, em 17 janeiro de 1840.

de 1839 e Florence utilizou o verbo *photographier* em janeiro de 1834 e em fevereiro do mesmo ano o substantivo *photographie*, segundo pesquisa de Boris Kossoy (1976) publicada em seu livro *Hercule Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*.

Infelizmente, a invenção de Florence permaneceu desconhecida e não contribuiu diretamente para a evolução da fotografia.

Essa coincidência, por outro lado, demonstra uma sintonia de vários pesquisadores e cientistas em vários cantos do mundo, em busca da captura e fixação da imagem.

Dom Pedro II foi um grande entusiasta da fotografia no Brasil. Nas suas inúmeras viagens, colecionava fotografias de todo o mundo. Incentivou a vinda de fotógrafos ao Brasil. Com a proclamação da República, Dom Pedro II doa sua coleção fotográfica para a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

“A imagem é conhecimento
e invenção”

Eduardo Bittar



IMAGEM 13: AV. PAULISTA
FONTE: Pesquisa de campo - Av. Paulista - SP
NOTA: foto do autor, 2007



IMAGEM 14: AV. PAULISTA
FONTE: Pesquisa de campo - Av. Paulista - SP
NOTA: foto do autor, 2007

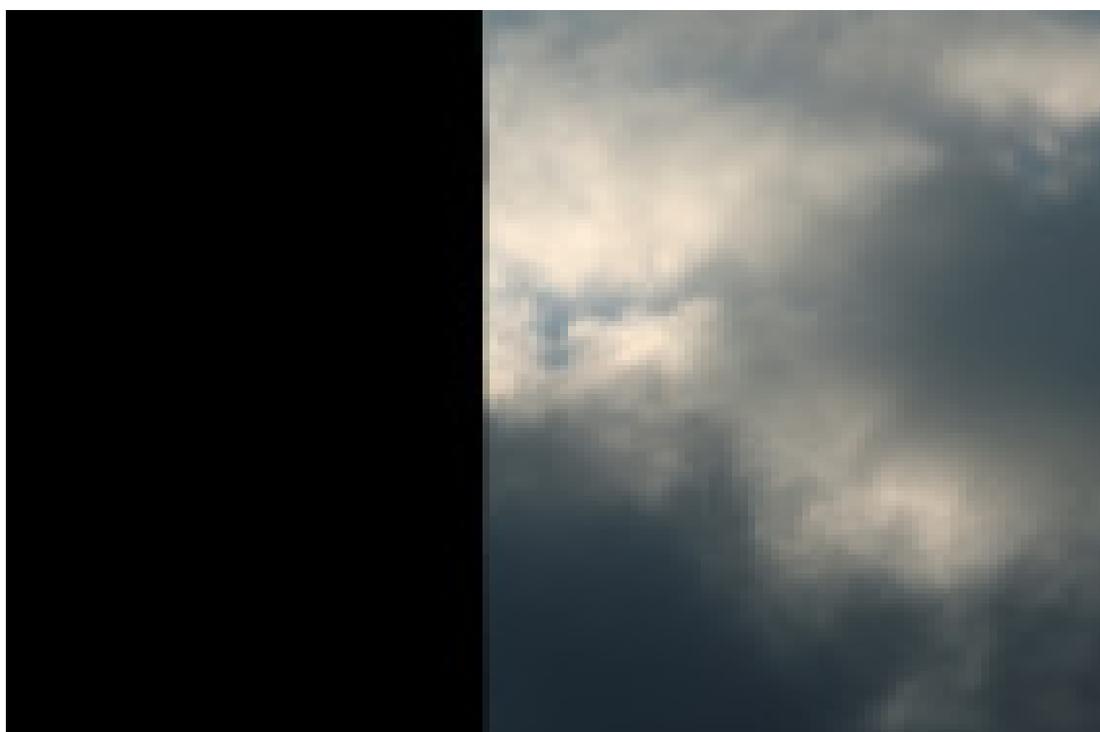
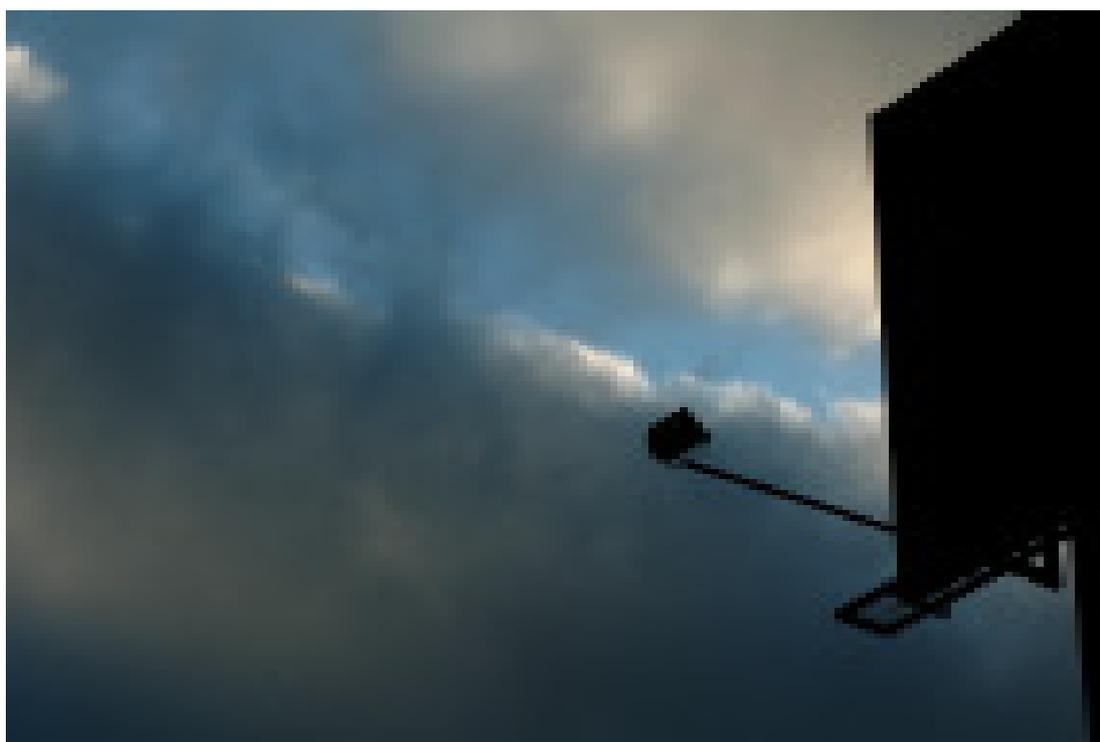


IMAGEM 15/16: AV. PAULISTA
FONTE: Pesquisa de campo - Av. Paulista - SP
NOTA: foto do autor, 2007

1.2 A Câmera Fotográfica

Desde a alegoria da caverna de Platão, passando pelo teatro de sombras chinês, a criação das imagens já existia antes da sua captura e fixação.

A câmera fotográfica funciona com base no princípio óptico da *câmara obscura* conhecida desde o século IV a.C. pelos gregos e que consistia em um cômodo totalmente sem luz com um orifício em uma das paredes através do qual se projetava, na parede oposta, uma imagem invertida. A câmara era construída para a observação de fenômenos naturais como por exemplo, um eclipse solar.

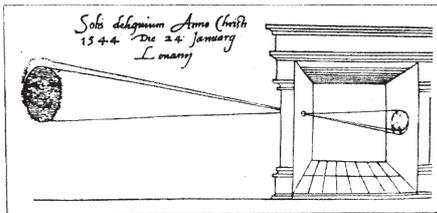


FIGURA 1: ECLIPSE SOLAR OBSERVADO EM LOVAINA POR MEIO DE UMA CÂMARA OBSCURA, 1544.
FONTE: SOUGEZ, 1996: 19

Em 1515, Leonardo da Vinci compara o seu funcionamento com o olho. O aparelho será aperfeiçoado durante toda a Renascença para desenhar perspectiva e também facilitar as observações científicas. (JEAN AMAR, 2001: 14)

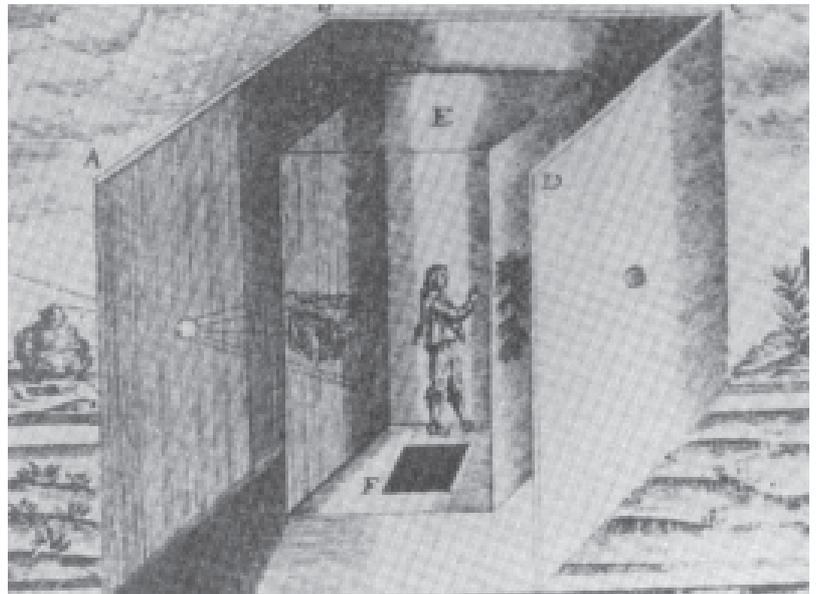


FIGURA 2: CÂMARA OBSCURA TRANSPORTÁVEL - Roma 1646
FONTE: DUBOIS, 1992: 127
NOTA: Athanase Kircher

Antigos procedimentos e técnicas do início da captação da imagem são resgatados por artistas contemporâneos, como no caso das imagens do célebre fotógrafo cubano Alberto Morelli na sua exposição “Câmara Obscura” e na pesquisa e expressão fotográfica de artistas como Cris Bierrenbach com os seus daguerreótipos ou os fotogramas de Man Ray, Geraldo de Barros, entre outros.



IMAGEM 17: MÃO DE OBRA,
2002
FONTE: Galeria Vermelho/SP
NOTA: Daguerreótipo de Cris
Bierrenbach

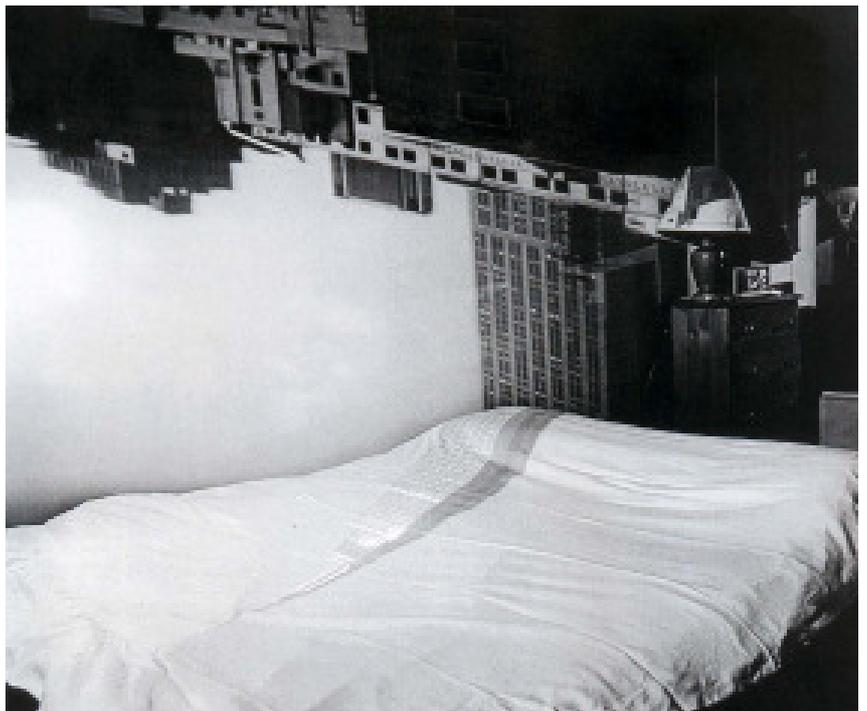


IMAGEM 18: *CÂMERA
OBSCURA* -1994
FONTE: REVISTA BRAVO,
2006: 80
NOTA: Imagem de Câmera
Obscura do Empire State Building
no Quarto, lembra os momentos
surrealistas da fotografia, na
década de 1920. Autor da
fotografia Alberto Morelli

Com a possibilidade de registrar, com relativa facilidade, a realidade observada, diferentemente do desenho e da pintura, as primeiras câmeras fotográficas surgiram num clima de muita euforia.

Os primeiros equipamentos eram muito pesados para serem transportados e exigiam muito tempo de exposição. A evolução da técnica fotográfica desde as primeiras chapas de bronze e vidros e o aprimoramento das lentes óticas foi surpreendente.

Neste sentido, SOUGEZ (1996: 147) relata que, em 1888, o americano George Eastman (1854-1932), lança a primeira câmera portátil a “Kodak 100 vistas” com negativo em rolo de papel. Com este filme negativo, no início, para ser revelado, o equipamento deveria ser enviado ao laboratório da Eastman em Nova York, onde se processava o filme e se devolvia ao cliente a câmera novamente carregada com um novo filme.

O slogan “*You press the button, we do the rest*” (Você aperta o botão, nós fazemos o resto) indicava acessibilidade da fotografia ao alcance de todos. Mais tarde surgiram as embalagens lacradas para os filmes em celulóide, permitindo ao fotógrafo substituir o filme em qualquer lugar. (SOUGEZ, 1996: 148)



IMAGEM 19: KODAK 100 VISTAS
FONTE: DUBOIS, 1992: 127
NOTA: Propaganda da máquina fotográfica Kodak 100 vistas

A evolução dos equipamentos fotográficos, desde as primeiras câmeras que chegavam a pesar 50 Kg, foi significativa. A obtenção de uma fotografia era sempre um acontecimento. A figura do fotógrafo era visível e presente.

Em 1925, Oskar Barnak cria a Leica, câmera fotográfica 35 mm, de tamanho reduzido, que usava filme de celulóide em rolo, o mesmo que era utilizado nas películas de cinema. A Leica foi responsável pela

grande difusão do fotojornalismo por sua praticidade e reduzidas dimensões. Henri Cartier-Bresson reforçou o mito da câmera e ainda hoje ela é objeto de desejo dos fotógrafos por sua excelência técnica.

A câmera portátil permitiu a Cartier-Bresson converter-se num homem invisível e eclipsar-se para colher o melhor instante, sem que a pessoa fotografada notasse sua presença. (CARTIER-BRESSON, 2004: 8)

No Brasil, muito diferente seria a postura, por exemplo, de Arthur Omar:

Fotografar não é olhar o mundo através de um buraco de fechadura. Na rua, na praça, no campo aberto, não existem buracos de fechadura; eu quase nunca estou fotografando secretamente. De alguma forma, eu estou interferindo. Por vezes, estou mesmo ferindo. Na verdade, o fotógrafo é um exibicionista. Há uma atitude física de fotógrafo, uma maneira corporal de estar presente numa situação como fotógrafo. Fotografar é uma troca, você vê e é visto. (OMAR, 12)

No momento estamos vivendo o fim das câmeras mecânicas de uso de filmes negativos, substituídas pelas câmeras digitais, embora muitos dos grandes fotógrafos ainda resistam a essa nova tecnologia, preferindo suas clássicas câmeras Leicas e Hasselblads, assim como o processo artesanal de ampliação das imagens.

Quase sempre uma mudança resulta em discussões da aceitação ou não de uma nova tecnologia. Foi assim também com a máquina Leica no início do século XX.

É interessante como essas transformações tem resultado em debates, como por exemplo no projeto “A última foto” de Rosângela Rennó que será visto posteriormente.

“Fotografar é apropriar-se da
coisa fotografada”

Susan Sontag



IMAGEM 20: LARGO SÃO BENTO
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007



IMAGEM 21: AV. PAULISTA
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007

IMAGEM 22: LARGO SÃO BENTO
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007

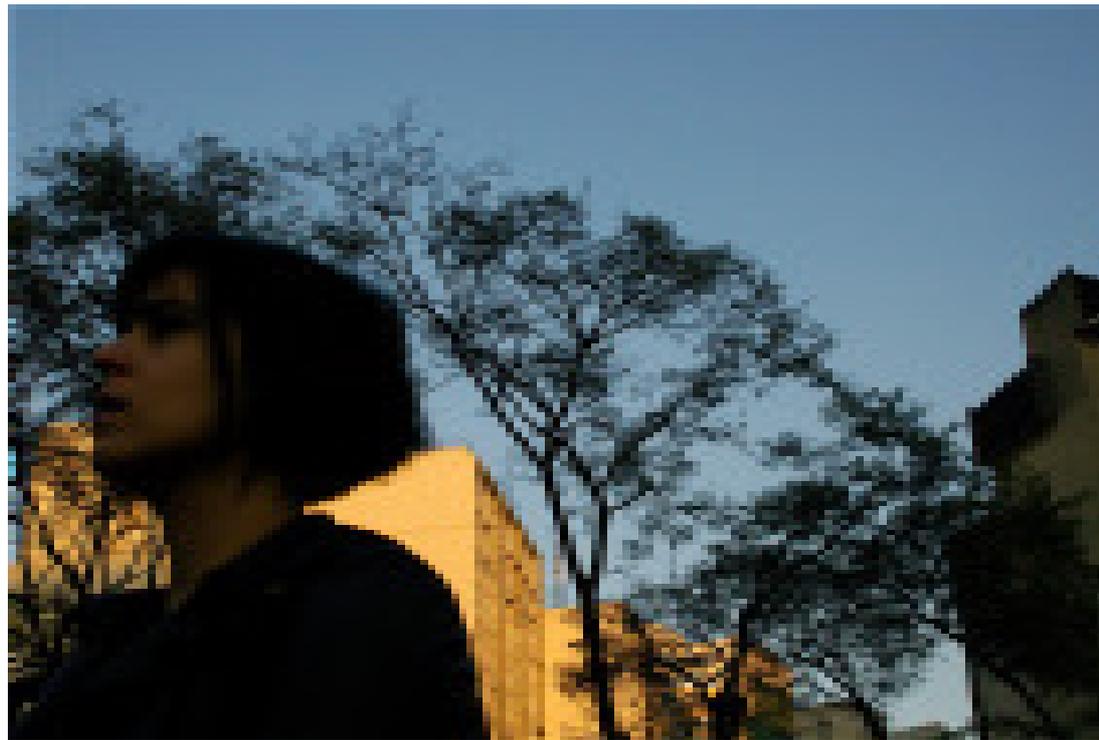


IMAGEM 23/24: LARGO SÃO BENTO
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007

Fotografia Analógica x Fotografia Digital

Sempre que surge uma nova tecnologia, os adeptos da antiga, como no caso da câmera fotográfica analógica, concluem um futuro trágico, como, por exemplo o fim da fotografia como arte, assim como ocorreu com o advento da televisão considerado na época, o fim do cinema.

Para se compreender melhor esta questão há a necessidade de se entender a mensagem analógica e digital.

Segundo Decio Pignatari:

*As mensagens de natureza digital são constituídas de dígitos ou unidades “discretas”, ou seja, por unidades que se manifestam separadamente. Assim, uma fonte discreta é uma fonte cujos sinais se manifestam separadamente: o alfabeto, as notas musicais, o sistema numérico. **Todo o tipo de cálculo que implique em contagem é digital. Já as quantidades analógicas são contínuas.** Todo sistema analógico se liga muito mais ao mundo físico do que ao mundo mental, implícita sempre a idéia de modelo, simulacro, imitação, bem como a idéia de medição e mensuração(...) A régua, a régua de cálculo, o termômetro, o relógio, o pantógrafo, o mapa, o gráfico são exemplos de sistemas de informação analógicos. Por exemplo, uma tabela sobre crescimento demográfico, puramente numérica, é mais precisa; porém, convertida a um sistema analógico – a um gráfico – transmite mais rapidamente a informação, permite a imediata visão de conjunto(...) E o estudo das relações entre a ciência e arte é, em boa parte, o estudo das relações entre as comunicações digitais e as comunicações analógicas. (PIGNATARI,1997:20)*

Pignatari prossegue:

As línguas ocidentais, chamadas não - isolantes, são de natureza digital; as línguas orientais, como o chinês e o japonês – chamadas línguas isolantes – são de natureza analógica (...) O ideograma chinês (canji, para os japoneses, que os importaram) é uma redução pictográfica ou uma montagem de reduções pictográficas. Sua etimologia é visual e pessoas com algum treino – um pintor ou desenhista ocidental – podem apreendê-la com facilidade (...) Dizia Pound: se quisermos transmitir a alguém, por meio de palavras, a idéia de “vermelho”, diremos que se trata de uma cor; perguntados “que é cor?”, responderíamos que é o efeito da vibração de ondas eletromagnéticas em certo comprimento de onda... e assim por diante, com explicações cada vez mais abstratas. Em chinês, o ideograma para “vermelho” é formado pela montagem de quatro ideogramas (rosa, cereja, ferrugem, flamingo) que designam coisas que todo mundo conhece e têm em comum a cor vermelha. Trata-se de uma língua concreta, fundada na analógica. (PIGNATARI, 1997: 21)



IMAGEM 25: MERCURY II, 2006
FONTE: GALERIA VERMELHO/SP
NOTA: (Díptico) Autor, Rochelle Costi, Fotografia em cor e câmera fotográfica Mercury II, para o projeto A ÚLTIMA FOTO.

Na fotografia, essas questões residem no aspecto técnico da captação da imagem e na nova maneira de se relacionar com a câmera fotográfica.

O fim da fotografia analógica, substituída pela digital, foi um dos objetos do projeto “A última foto”, de Rosângela Rennó, apresentado na Galeria Vermelho em outubro de 2006.

No projeto, Rennó convidou 43 fotógrafos profissionais para fotografar o Cristo Redentor usando câmeras mecânicas de diversos formatos. Após o uso, as câmeras foram lacradas e mostradas na exposição com a última foto registrada por elas.

Uma das questões que incomodam os clássicos da fotografia é a manipulação da imagem através dos programas de computador.

Jacques Leenhardt, no catálogo da exposição de Rennó, afirma que na fotografia, realizada com sais de prata ou não, a imagem é manipulada. Desde que a fotografia nasceu, ela faz-se passar pela pura captação do real, pura reprodução, ela faz acreditar no real, quando na verdade é construída pelo olhar e adquire forma por meio de uma técnica.

IMAGEM 26: FED 2 TIPO C, 2006
FONTE: GALERIA VERMELHO/SP
NOTA: (Díptico). Autor, Pedro Vasquez, Fotografia em papel de prata/gelatina e câmera fotográfica Fed 2 Tipo C, para o projeto A ÚLTIMA FOTO.



Este novo paradigma da fotografia tem sido objeto de discussões e reflexões embora, analógica ou digital continue a ser a “escrita da luz”.

O princípio da captura de imagem através de uma “janela” é mantido e sempre há o olhar decisivo do fotógrafo por trás das lentes. Olhar esse construído a partir de Cartier-Bresson como uma das formas ainda presentes na obtenção da imagem.

A opção em manter as técnicas tradicionais vai sendo pouco a pouco cerceada pela pouca opção de material de filme ou de papel, situação gerada por uma estratégia das grandes indústrias fotográficas. Começa a haver uma inversão. Os produtos digitais vão sendo barateados enquanto os não-digitais tornam-se caros e elitizados.

Procedimentos fotográficos do século XIX vão sendo resgatados e elevados à condição de arte, assim como ocorre uma valorização das técnicas artesanais em relação às baratas e rápidas de reproduções digitais````.

Surpreende o depoimento reproduzido abaixo de Thomas Farkas, fotógrafo veterano que ao lado de Geraldo de Barros, German Lorca entre outros, é considerado um dos pioneiros da fotografia moderna no Brasil:

A maneira pela qual vamos nos relacionar com a digital é imprevisível. Não importa o método, ambas são fotografia. Vamos nos acostumar, eventualmente, a trabalhar com um olhar um pouco diferente, pois a facilidade de trabalho é muito maior! Vamos aprender a usar, focar, escolher diferentemente, de surpresa, sopetão e vamos dominar o digital da mesma forma que dominamos o usual. Quanto tempo? Não sei; mas tenho a certeza de que surpresas virão boas, inteligentes e novas. O presente será o passado.⁴

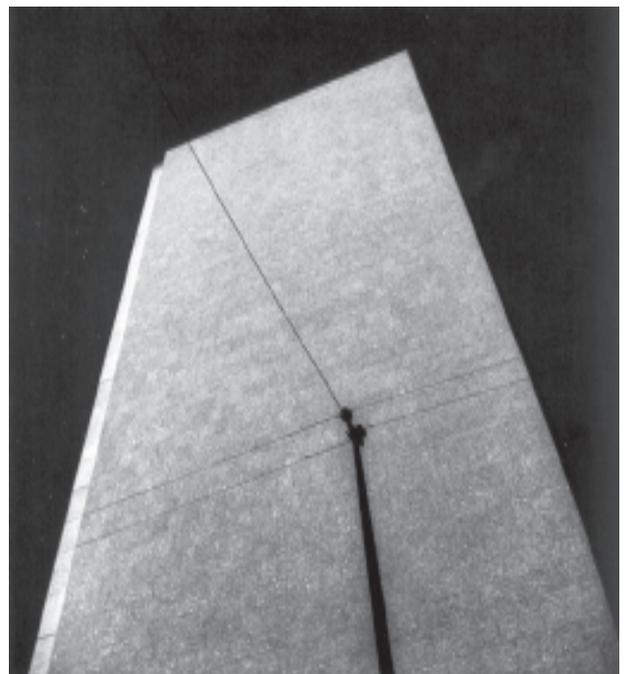


IMAGEM 27: *Ministério da Educação*, 1945.
FONTE: COSTA, H., SILVA, R. R., 2004: 138.
NOTA: Autor da fotografia Thomaz Farkas

4. Catálogo da exposição “A última foto” - SP - Galeria Vermelho, 2006. p.76

“O olhar percorre as ruas como
fossem palavras escritas”

Italo Calvino

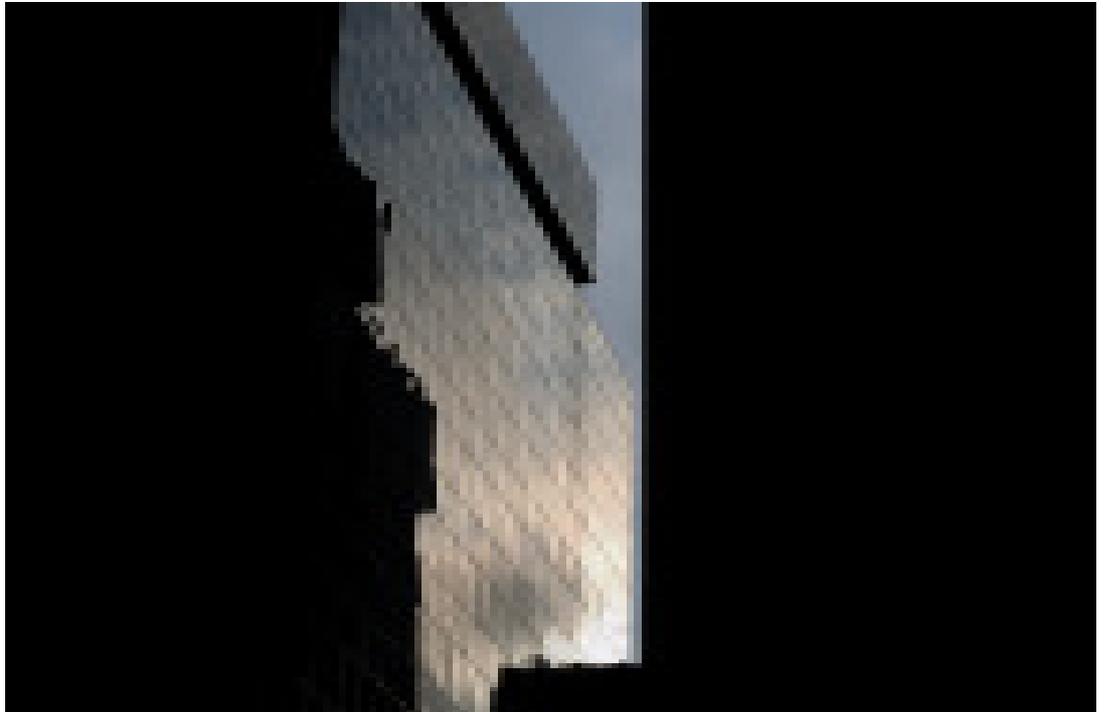


IMAGEM 28: AV. PAULISTA
FONTE: Pesquisa de campo - Av. Paulista - SP
NOTA: foto do autor, 2007

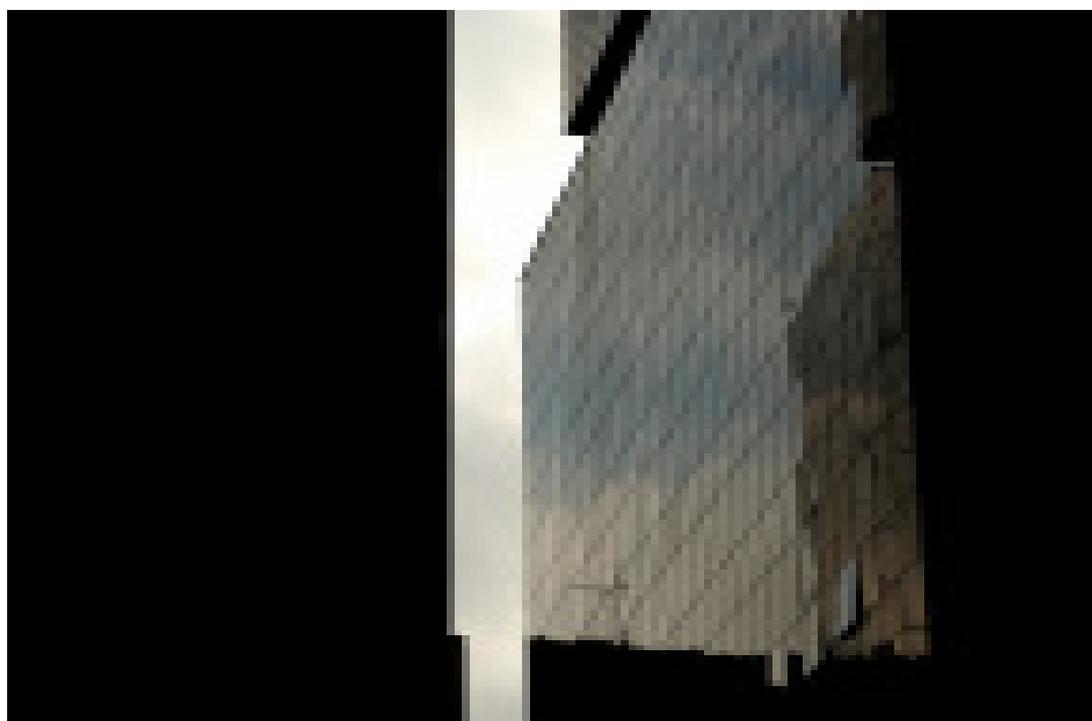


IMAGEM 28: AV. PAULISTA
FONTE: Pesquisa de campo - Av. Paulista - SP
NOTA: foto do autor, 2007

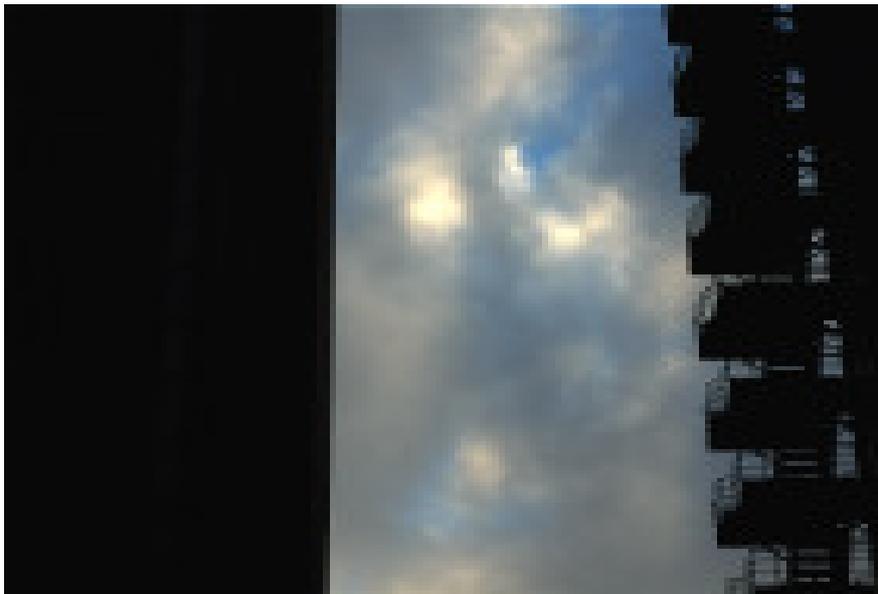
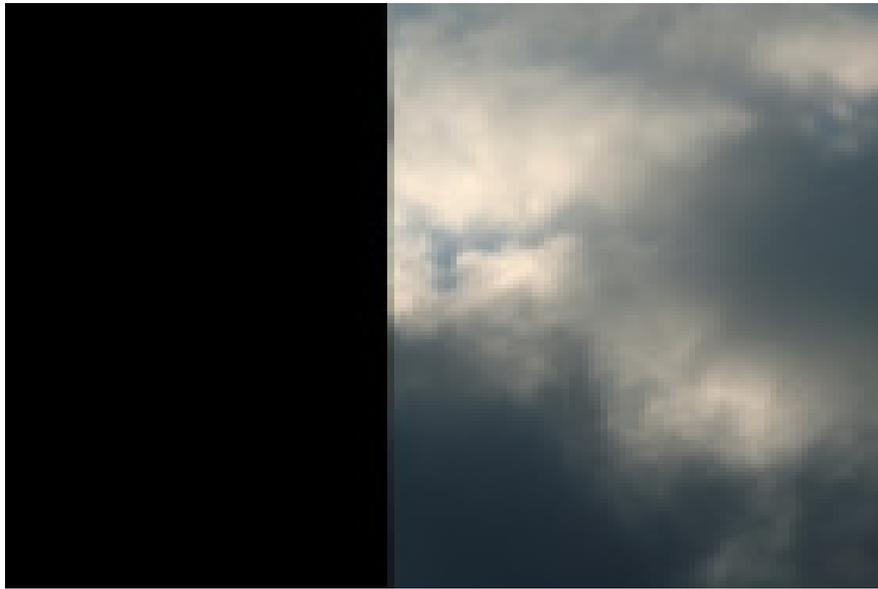


IMAGEM 29 / 30: AV. PAULISTA
FONTE: Pesquisa de campo - Av. Paulista - SP
NOTA: foto do autor, 2007

1.3 A Imagem Fotográfica

Desde as pinturas nas cavernas, muito antes do surgimento da escrita e da linguagem falada, a imagem foi um dos meios de expressão do homem.

Lucia Santaella e Winfried Nöth dividem o mundo das imagens em dois domínios:

O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos⁵ que representam nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. (SANTAELLA e NÖTH, 1998: 15).

SANTAELLA e NÖTH prosseguem:

Ambos os domínios da imagem não existem separados, pois estão inextricavelmente ligados já na sua gênese. Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens da mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais. (SANTAELLA e NÖTH, 1998: 15).

5. Signo, de acordo com Charles Peirce, é alguma coisa que representa algo para alguém. (SANTAELLA, 1995: 15)

Maria Lúcia Bastos Kern em seu ensaio *Imagem manual: pintura e conhecimento* esclarece:

A palavra imagem teve sua origem no latim imago, que no mundo antigo significava a máscara utilizada nos rituais de enterramento para reproduzir o rosto dos mortos. Ela nasceu da morte para prolongar a vida e apresentou, com isso, as noções de duplo e de memória. A imagem tinha o papel de recompor o homem, cujo corpo se decompõe pela morte (...) Logo a imagem emergiu tendo a função de tornar presente o ausente e dar continuidade à existência terrena. (KERN, 2006: 16)

A gênese da palavra “imagem” ligada à morte é uma constante nas reflexões sobre fotografia de Susan Sontag e Roland Barthes.

Kern prossegue:

A interpretação filosófica da imagem, desde o mundo antigo, peculiarizou-se por valorizar a criação artística, como atividade produzida pelos homens ou deuses. (KERN, 2006: 17)

Jacques Aumont (1993: 78) questiona “*para que servem as imagens (para que queremos que elas sirvam)? A maioria das imagens foi produzida para certos fins (de propaganda, de informação, religiosos, ideológicos em geral)...*”

A imagem fotográfica guarda a ação da luz sobre superfícies fotossensíveis. Na invenção da fotografia, ela caminhou em duas direções: a de Niépce, da reprodução de um objeto real captado pela ação da luz; e a direção de Talbot, que consistia em produzir imagens na superfície fotossensível pela obstrução da luz pelo objeto. O real está presente nos dois casos, mas a forma de captação é diversa.

Aumont (1993) reflete a respeito das duas formas da imagem fotográfica:

Até certo ponto trata-se da mesma invenção – mas até certo ponto, pois o uso social desses dois tipos de fotografia não é de forma alguma o mesmo: o primeiro tipo serviu de imediato para fazer retratos, paisagens, reforçou e depois substituiu a pintura em sua função representativa; o segundo tipo, aliás bem menos desenvolvido, deu origem a práticas mais originais como a do fotograma, do rayograma de Man Ray (AUMONT, 1993: 165)

Dessas duas vertentes da produção inicial da imagem fotográfica podemos deduzir que a fotografia de registro de Niépce tinha o compromisso com o real e o tempo onde já estava presente. Nos fotogramas⁶ de Talbot, a emanção do referente também estava presente, mas eram emoções atemporais.

Para se entender a imagem fotográfica, Philippe Dubois (1992) divide este percurso em três tempos:

1. A fotografia como espelho do real.

A imagem fotográfica vista como *mimesis*

2. A fotografia vista como transformação do real.

Reação contra o ilusionismo do espelho fotográfico. O princípio de realidade foi então designado como uma pura “impressão”. Um simples “efeito”.

3. A fotografia como vestígio do real.

6. Fotograma é a imagem obtida pela ação da luz sobre objetos numa superfície fotosensível sem o uso de uma objetiva.

(...) Algo de singular subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica, que a diferencia dos outros modos de representação: um sentimento de realidade incontrolável, de que não nos desembaraçamos apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo e que participam na sua elaboração. Na fotografia, diz Barthes “o referente adere”.
(DUBOIS, 1992: 20)

A fotografia tem suas especificidades. Ela pode ser jornalística, científica, documental ou artística. Porém todas elas, independentemente da imagem resultante, são emanções do real.

Para compreender a fotografia como objeto de arte, Eduardo Bittar em *Curso de Filosofia Aristotélica* analisa que o termo “arte” (*techné*) deve ser compreendido como:

Faculdade intelectual entre as faculdades intelectuais, a techné, não obstante, com as demais não se confunde, e entende-se como forma de conhecimento, isto porque pressupõe conhecimento de causa e disposição de ânimo, aliada a uma atividade poética para a sua operação concreta. (BITTAR, 2003: 377)

Portanto, segundo Bittar, no pensamento aristotélico a produção artística e o conhecimento ocorrem simultaneamente: imagem é conhecimento e invenção.

1.4 A Câmara Clara

Em “A Câmara Clara”, Roland Barthes (1984) abdica de todo o repertório conceitual e opta por abordar a imagem fotográfica no nível das sensações que ela provoca diante da experiência pessoal do espectador.

Essa opção de Barthes por rejeitar os princípios normativos dos sistemas conceituais com os quais vinha trabalhando e por eleger a subjetividade, fundindo a experiência intelectual e sentimental, confere ao ensaio o caráter de uma “eudoxia”, o conhecimento obtido com a participação dos sentidos. Essa obra cumpre uma vocação do ensaio que o situa em algum lugar no caminho que conduz à autonomia do poético. (BARTHES, 1984: 11-175)

Roland Barthes vale-se, contudo, dos conceitos de *studium* e *punctum* para sua análise e suas reflexões sobre a imagem da fotografia.



IMAGEM 32: “Bob Wilson e Phillip Glass”.

FONTE: BARTHES, 1984: 82.

NOTA: Autor da fotografia Robert Mapplethorpe.

Segundo Barthes, na foto “Bob Wilson me detém, mas não chego a dizer por quê, quer dizer, onde: será o olhar, a pele, a posição das mãos, os sapatos de tênis?”

Studium seria a responsabilidade/familiarismo/conformismo/ esforço de promoção social. Para Barthes o *studium* é sempre codificado. Numa simplificação grosseira, o *studium* seria o óbvio, o explícito. (BARTHES, 1984: 11-175)

Punctum seria o elemento que quebra, perturba, fere, mortifica, apunhala o *studium*: “... o *punctum* é um “detalhe” ou seja, um objeto parcial. Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, entregar-me”. (BARTHES, 1984: 69)

O *punctum* seria o sutil, o implícito. “O *punctum* de uma foto é esse acaso que nela me punge, mas também me mortifica, me fere.” (BARTHES, 1984: 46)

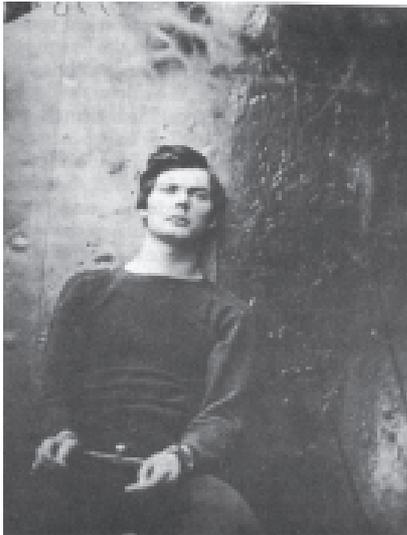


IMAGEM 33: “Ele está morto e vai morrer” - RETRATO DE LEWIS PAYNE, 1865
FONTE: BARTHES, 1984: 143.
NOTA: autor da fotografia Alexander Gardner

Para melhor exemplificar esses conceitos, Barthes analisa a foto do jovem Lewis Payne, fotografado em sua cela em 1865 por Alexander Gardner, acusado da tentativa de assassinar um secretário de Estado americano. Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. “A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte.” (BARTHES, 1984: 142)

Barthes intitula a foto: “*Ele está morto e vai morrer*”.

Roland Barthes (1984) explica que em algumas imagens encontramos a representação perfeita do ser amado, não só fisicamente mas também sua essência. Mesmo quando na fotografia não exista nenhum ente querido.

Podemos desejar o objeto, a paisagem, corpo que ela representa; amar ou ter amado o ser que ela nos dá a reconhecer; espantarmo-nos com o que vemos; admirar ou discutir o trabalho do fotógrafo”.

(BARTHES, 1984: 160)

A imagem fotográfica mantém viva a lembrança do que foi algum dia especial.

Susan Sontag reflete:

Fotografar é transformar pessoas em objetos que podem simbolicamente ser possuídos. Fotografar alguém é um assassinato sublimado, assim como a câmera é uma sublimação do revólver. Fotografar é cômodo, como convêm a uma época triste e amedrontada. (SONTAG, 2004: 26)

Esta mesma questão é abordada por Barthes, ao afirmar que deixar-se fotografar é passar por uma “*microexperiência de morte*”, é tornar-se “*verdadeiramente um espectro*”.

Barthes prossegue:

A fotografia é violenta: não porque mostra violências, mas porque a cada vez enche de força a vista e porque nela nada pode se recusar, nem se transformar. (BARTHES, 1984: XX)

Uma provocação, uma vez que a fotografia ainda que poética é sempre um registro e congelamento de um instante passado e imutável.

“A câmera fotográfica é,
para mim, um caderno
de desenho”

Henri Cartier-Bresson



IMAGEM 34: AV. SÃO JOÃO
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007

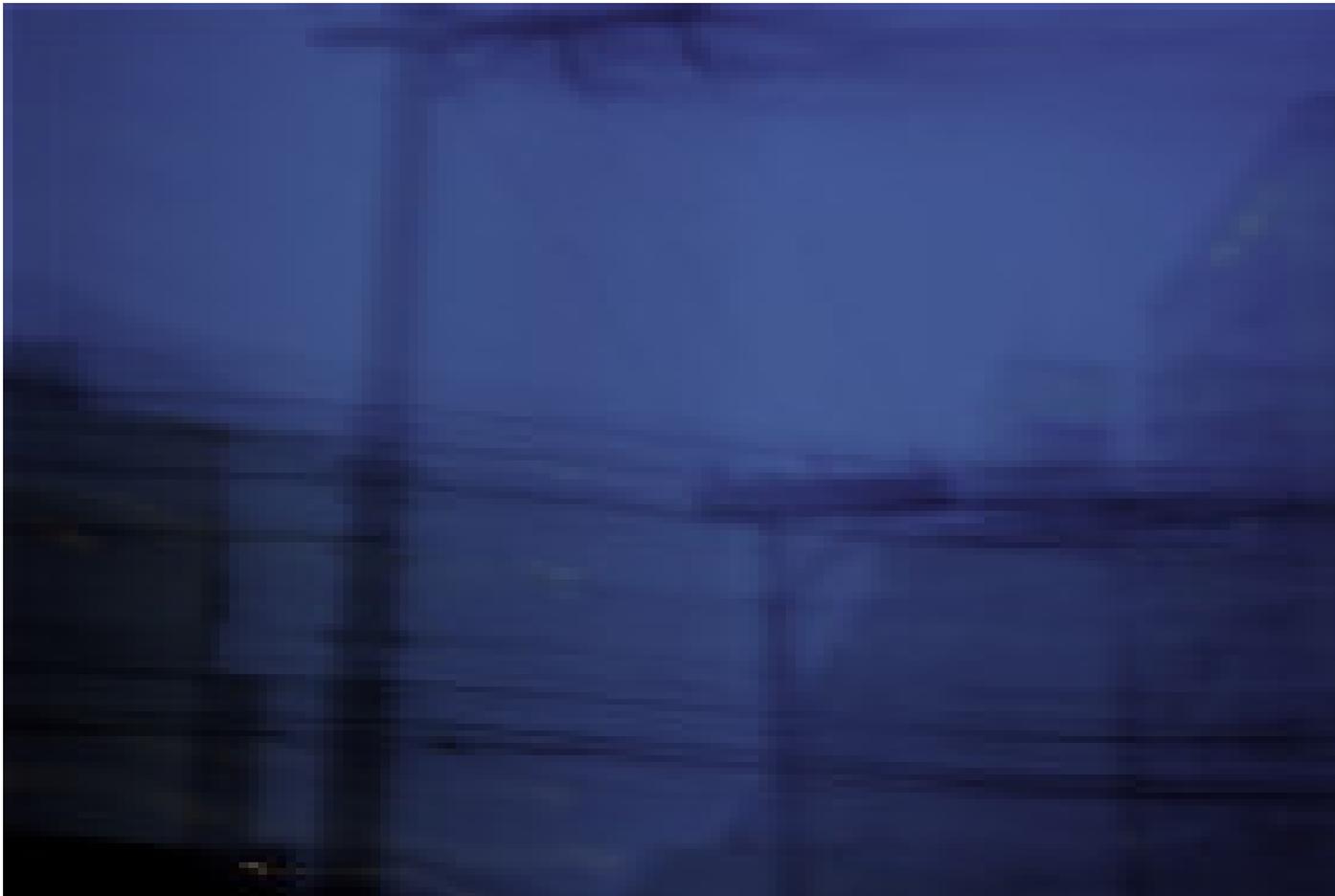


IMAGEM 35: AV. SÃO JOÃO
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007

2 PERCEPÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA CIDADE ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

2.1 O Lugar do Homem na Cidade

No filme *Cortina de Fumaça*,⁷ assuntos relevantes sobre o olhar da cidade através da fotografia são postos em questão: a consciência do lugar e a presença do homem no espaço arquitetônico.



IMAGEM 36: CENA DO FILME SMOKE
FONTE: SMOKE: 1996 (DVD)
NOTA: Fotogramas retiradas do filme SMOKE

O filme se passa no Brooklyn, Nova York, no verão de 1990. A ação está centrada numa tabacaria cujo dono, Auggie, tem o *hobby* de fotografar sua loja do lado externo, diariamente às 8h da manhã, faça sol ou chuva, no verão ou no inverno, sempre no mesmo local, no mesmo ângulo. No filme, o protagonista já fotografou a esquina a partir de sua pequena tabacaria mais de 4000 vezes, significando que este procedimento já dura dez anos.

A cena reveladora é quando um de seus clientes, o angustiado escritor Paul Benjamin, é convidado por Auggie a ver seus álbuns de fotografias. A princípio, o escritor não entende a proposta e argumenta serem as fotos totalmente iguais e a coleção de fotografias aparenta ser um *hobby* bizarro. A conclusão de que cada foto difere das outras, a princípio, parece ser ingênua, pois cada uma é diferenciada por detalhes como: luminosidade, condições do clima, veículos e sobretudo por personagens anônimos captados em pequenas frações de segundos.

A cena prossegue com o escritor folheando os álbuns até se emocionar ao reconhecer a figura de sua esposa

7. *Cortina de Fumaça*, título original *Smoke*, lançado nos EUA em 1995, direção de Wayne Wang com roteiro do escritor Paul Auster. Com Harvey Keitel, William Hurt, Forest Whitaker, entre outros.

grávida numa das fotos. É a sua mulher retratada numa manhã a caminho do trabalho e que depois viria a ser morta em um tiroteio. A cena continua com o escritor observando atentamente as fotos, agora com um outro olhar. A quarta dimensão, o “tempo”, e a consciência do “lugar” se deu com o reconhecimento da pessoa amada presente na fotografia.

Um “não-lugar”, uma esquina de Nova York, aparentemente sem significado torna-se um “lugar”. Será que esta particularidade do “lugar” é revelada somente para o personagem do escritor?

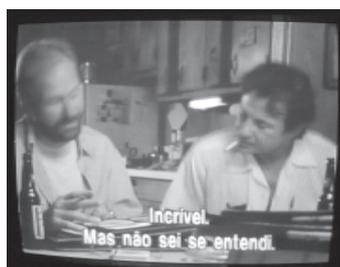
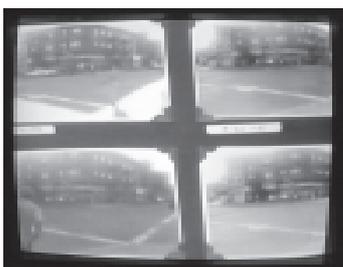


IMAGEM 37, 38, 39, 40, 41: CENAS DO FILME SMOKE
FONTE: SMOKE: 1996 (DVD)
NOTA: Fotogramas retiradas do filme SMOKE

2.2. Não-Lugar e Lugar

Os “não-lugares”, segundo o antropólogo Marc Augé (1994) dizem respeito à constituição de um *continuum* espacial. Redes de hotéis, *fast-foods*, aeroportos, *shopping centers*, entre outros, compõem uma nova realidade espacial que se desenvolve paralelamente aos lugares antropológicos. “Lugares” e “não-lugares” espacializam a realidade do mundo em fluxo da atualidade, alheia à particularidades locais.

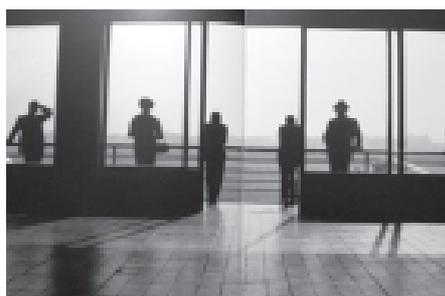


IMAGEM 42: AEROPORTO DE CONGONHAS / SÃO PAULO, 1965
FONTE: Catálogo da exposição Fotografia como memória German Lorca - 09 dez. 2006 a 11 mar. 2007
NOTA: Autor da fotografia German Lorca

Marc Augé define os “não-lugares” mais pela indiferença territorial, pois muitos desses “não-lugares” não significam necessariamente uma má arquitetura. Um projeto padronizado como o da rede internacional de hotéis Ibis, por exemplo, num mundo globalizado, garante segurança aos hóspedes que os conhecem antecipadamente. Os códigos, a decoração, o *layout* da planta são iguais ou semelhantes, não há o que decodificar.

A arquitetura de locais, como aeroportos, considerados “não-lugares”, espaços onde transitam pessoas de diferentes culturas, propicia uma leitura clara desses espaços, necessária para não gerar *stress* aos passageiros.

Recentemente a rede de lojas da Livraria Cultura inaugurou uma *megastore* vizinha às suas antigas lojas no Conjunto Nacional de São Paulo. Apesar do novo espaço ser mais amplo e apresentar uma variedade e oferta maior de produtos, várias pessoas consultadas disseram preferir as antigas lojas. Argumentam não conseguir se localizar no novo espaço e reclamaram, de modo saudoso, da perda do “lugar” ou do “pedaço”.

Esse elo afetivo com o espaço/lugar é definido por Yi-Fu Tuan como “topofilia”:

Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar são os sentimentos que temos para um lugar, por ser o lar, o locus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida. (TUAN, 1980: 5)

Josep Maria Montaner (2001: 50) situa o fenômeno de não-lugares que Marc Augé qualificou como espaço da super-modernidade e do anonimato, como um dos três fenômenos do panorama das novas realidades espaciais. As outras duas são os espaços midiáticos e o espaço virtual ou ciberespaço.

Montaner observa que:

O lugar e o não-lugar – como o espaço e o antiespaço – são polaridades extremas. O espaço quase nunca é delimitado perfeitamente, da mesma maneira que o antiespaço, quase nunca é infinitamente puro. O lugar também nunca poderá ser totalmente eliminado e o não-lugar nunca é fechado radicalmente. Em nossa condição presente, espaços, antiespaços, lugares e não-lugares entrelaçam-se, complementam-se, interpenetram-se e convivem. (MONTANER, 2001: 50)

Nicola Abbagnano define o lugar da seguinte forma: “É a situação de um corpo no espaço e que na visão aristotélica [o lugar] é o limite que circunda o corpo, sendo portanto uma realidade autônoma”. (ABBAGNANO, 2003: 632)

Nesta visão aristotélica, o *lugar* não é um espaço físico e se assemelha ao conceito de *Ma* da cultura japonesa,

em que o *Ma* é um espaço ou lugar de transição, cuja palavra é escrita pelo ideograma “intervalo”. O *Ma* é um lugar das possibilidades.

A exposição *Ma: Espace-Temps du Japon*, realizada em Paris no ano de 1978, organizada pelo arquiteto Arata Isozaki, teve como um dos objetivos mostrar ao mundo ocidental o Japão moderno do pós-guerra.

Ma, um conceito abstrato aos ocidentais, é perfeitamente compreensível aos japoneses, foi o tema da exposição. Entre os artistas convidados, estava Yukio Futagawa considerado um dos mais importantes fotógrafos de arquitetura. A fotografia sempre esteve vinculada à vanguarda artística.



No Museu de Arte Contemporânea de Naoshima, Japão, outro importante fotógrafo japonês, Hiroshi Sugimoto, compreende a espacialidade *Ma* quando exibe suas fotos na instalação *Time Exposed* (1980-1990) ao ar livre. São imagens monocromáticas de horizontes de oceanos, como na sua série *Seascapes*, elas estão dispostas em duas paredes de um terraço. As fotos são exibidas lado a lado de maneira que a linha do horizonte das imagens coincidam com o horizonte do mar real, vista no intervalo entre as duas paredes de concreto. “*Constrói-se, assim, uma espacialidade Ma através do deslocamento temporal do ser humano no terraço, o que permite o alinhamento entre o real e o representado, numa perfeita conjunção entre arte, a natureza e a edificação.*” (OKANO,2007: 98)

IMAGEM 43 e 44: SEASCAPES

FONTE: Disponível em: <<http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.htm>> Acesso em: 05 ago. 2008.

NOTA: autor das imagens Hiroshi Sugimoto

Fábio Duarte relata que: “*O lugar marca uma posição no espaço, é certo, mas sobretudo uma posição cultural, na qual o espírito e o corpo se encontram, onde o ser se realiza*”. (DUARTE, 2002: 65)

E prossegue descrevendo a construção do lugar:

O lugar é uma porção do espaço significada, ou seja, a cujos fixos e fluxos são atribuídos signos e valores que refletem a cultura de uma pessoa ou grupo. Essa significação é menos uma forma de se apossar desses elementos, e mais de impregná-los culturalmente para que sirvam à identificação da pessoa ou do grupo no espaço, para que se encontrem a si mesmos refletidos em determinados objetos e ações e possam, assim, guiar-se, encontrar-se e constituir sua medida cultural no espaço. (DUARTE, 2002: 65)

No texto acima, Duarte cita os conceitos de fixos e fluxos que são definidos como:

- *Os fixos são elementos aos quais atribuímos ou reconhecemos características que neles se sedimentam (uma estrela, uma árvore, um personagem mítico, um espírito da floresta).*
- *Os fluxos são informações que podem circular tendo esses fixos como balizas e catalizadores (a variação térmica [fluxo] em um quarto é sentida pois interage com um corpo [fixo] com sangue quente e que reconhece essa variação e busca equilíbrio térmico).*
- *Apreendemos uns e não outros porque nossos filtros biológicos e culturais são distintos entre grupos e pessoas.* (DUARTE, 2002: 54)

Para Duarte, “espaço”, “território” e “lugar” são três manifestações distintas dos fenômenos espaciais, não havendo hierarquia entre elas. O “espaço”, tomando um conceito de Milton Santos, “é aquele

cujos fixos e fluxos compõem o ambiente vivido pelos seres humanos de forma coletiva”; o “lugar” é uma porção do espaço significado que adquire sentido individual ou coletivo; o “território”, por fim, é o espaço institucionalizado – legalizado.

Nas definições de “lugar” e “não-lugar”, o comentário de Fernando Freitas Fuão no artigo *O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido?*, ao ontrário de Augé, é bastante objetivo quando afirma:

Para o sentido do espaço ou do lugar não existe o não-lugar. Triste expressão, pois todo lugar é um lugar. Todo espaço é uma possibilidade de vir-a-ser ou do que já foi. O espaço é anterior ao homem, e se não for é parte da extensão dele. (FUÃO: 2007)

“Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)”

Susan Sontag

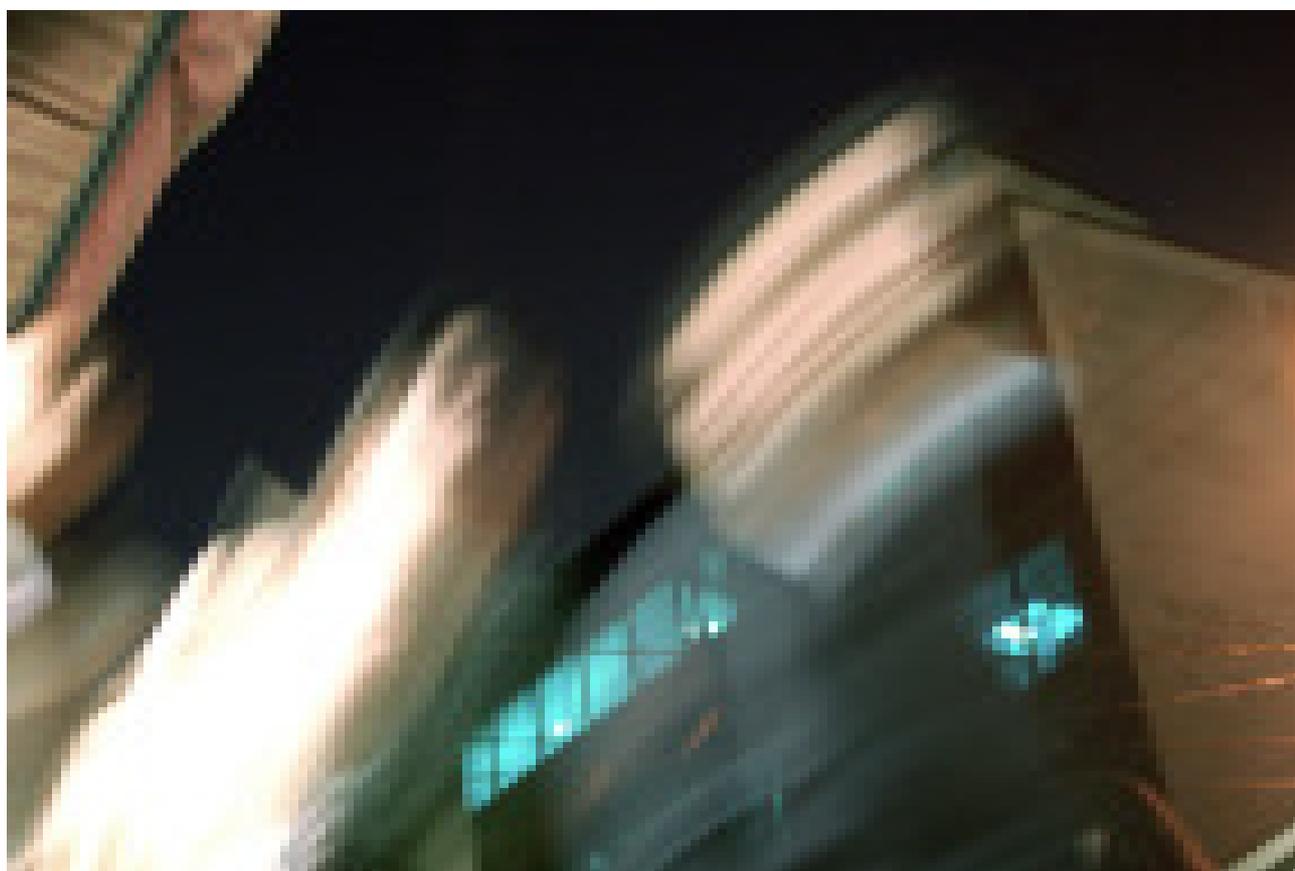


IMAGEM 45: METRÔ PRAÇA DA ÁRVORE
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007

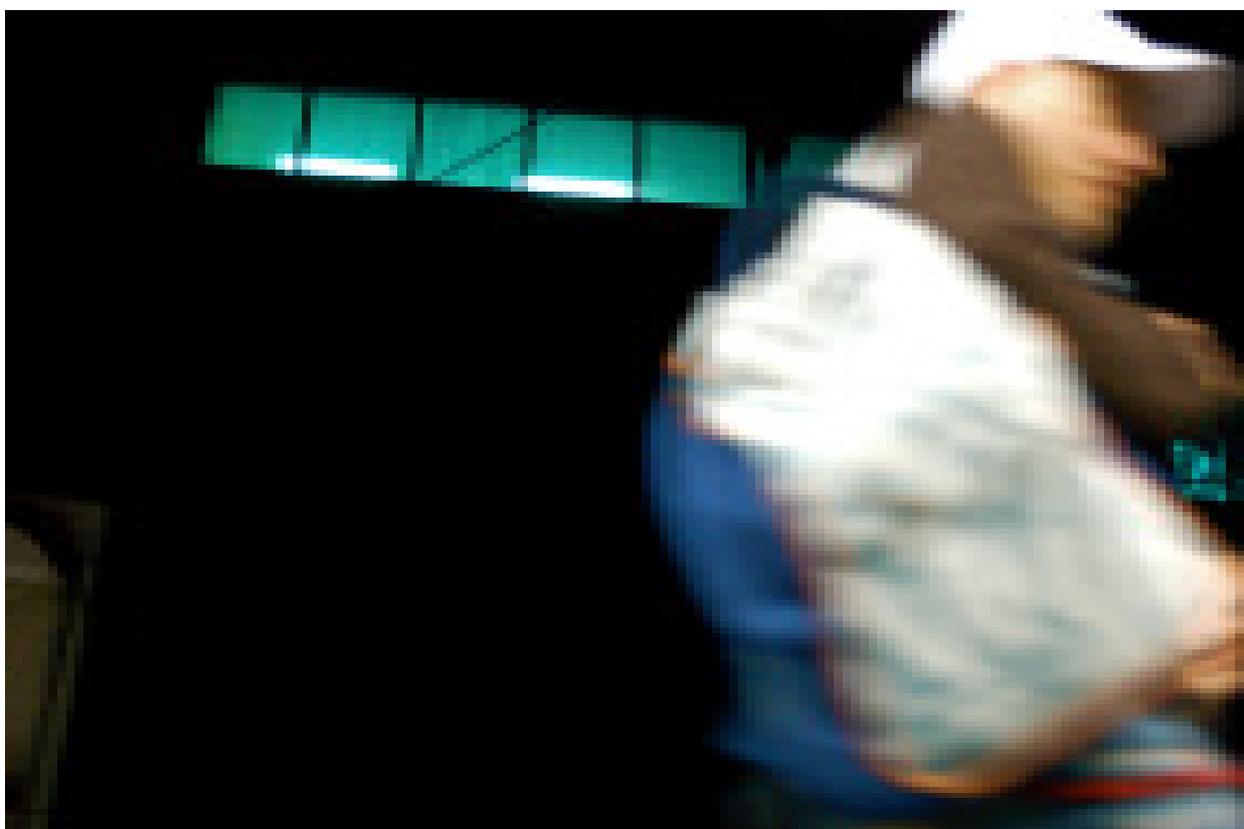


IMAGEM 46: METRÔ PRAÇA DA ÁRVORE
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007

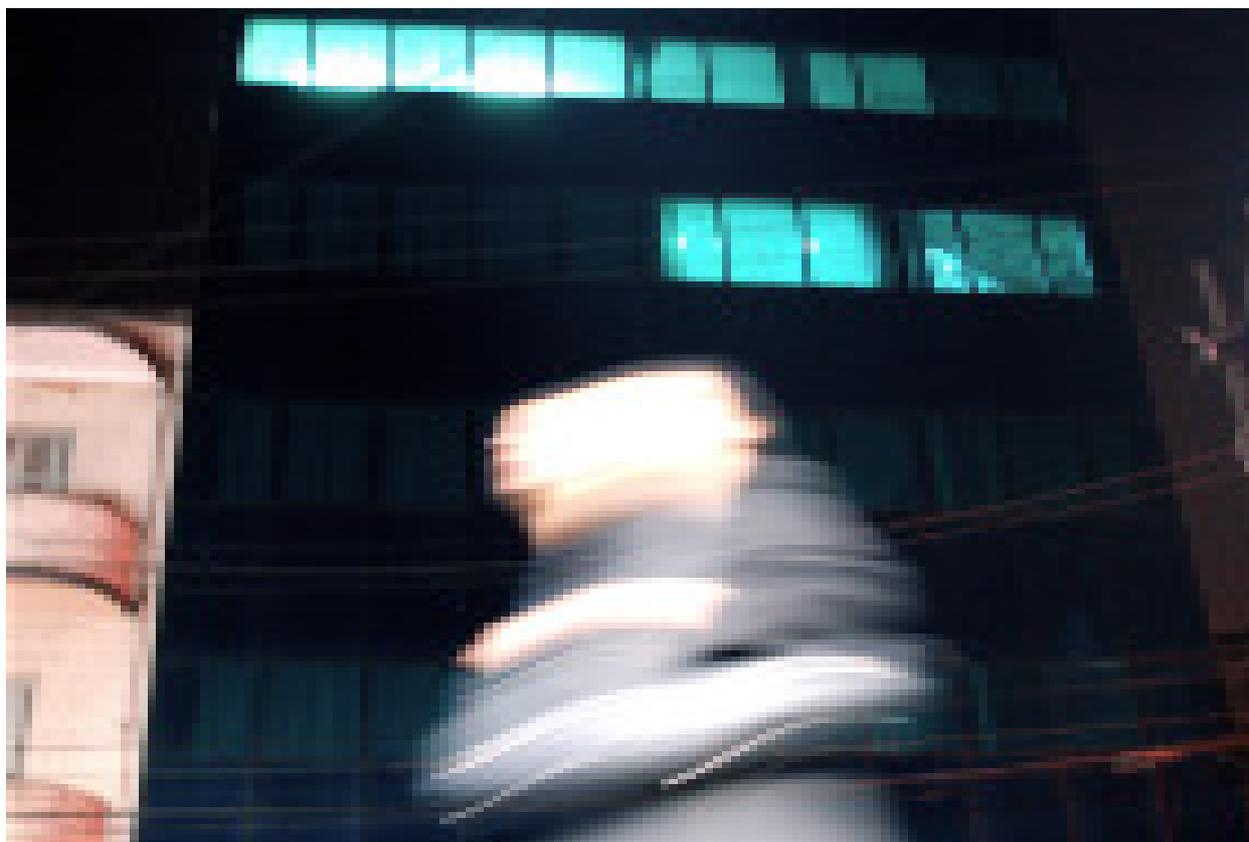


IMAGEM 47: METRÔ PRAÇA DA ÁRVORE
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007

2.3. Lugar / Homem / Fotografia

No ensaio *Phantom City*, do filósofo Vilém Flusser, escrito para uma exposição de fotografias onde eram exibidas obras de vários autores e o tema era a cidade sem pessoas, o autor questiona a ausência da figura humana nas fotografias da cidade e da arquitetura.

Segundo Fernando Freitas Fuão em seu artigo “Cidades fantasmas”, escrito a partir da leitura de *Phantom City*, comenta:

Para fotógrafos e arquitetos, persiste até hoje o mito de que capturar a presença de um sorriso, a expressão de satisfação ou de tristeza de alguém constitui uma linguagem fotográfica não-científica e não aplicável à arquitetura; nada mais errôneo que a idéia de que a arquitetura e a cidade devem falar por si mesmas, sem a intromissão de seus moradores. Retirar a figura humana da fotografia é retirar a alma da cidade e da própria arquitetura, é ver nelas somente a beleza e o caráter objetivo. (FUÃO: 2007)



IMAGEM 48: COIN, RUE DE SEINE
- 1924

FONTE: PAISAGENS URBANAS,
1996: 226

NOTA: autor da imagem Eugène
Atget

Segundo Flusser, “(...) os fotógrafos manipulam a cidade, retirando as pessoas. Mostram a cidade como desejariam que ela fosse. De qualquer modo, a cidade não é independente do observador. Ao contrário, é o alvo da flecha do observador.” (FUÃO: 2007)

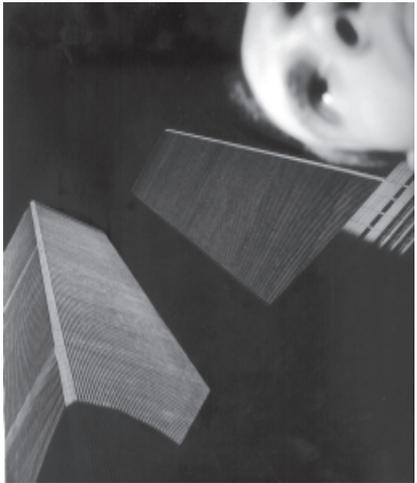
Eugène Atget,⁸ por volta de 1900, no início da fotografia, já havia retratado as ruas de Paris deserta de homens. Segundo Benjamin, “Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa um local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém”. (BENJAMIN, 1996: 174)

8. Eugène Atget (1857-1927), fotógrafo francês especializou-se em retratar a vida cotidiana e as esquinas de Paris.



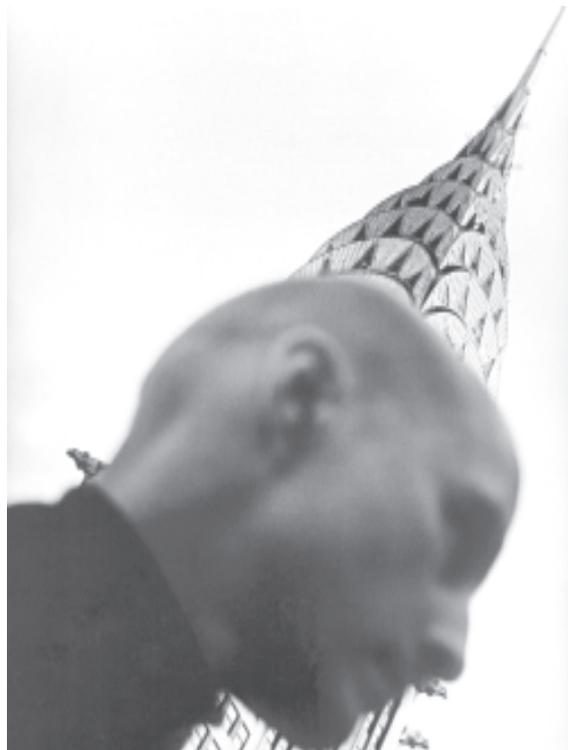
Uma boa foto de arquitetura ou da cidade não necessariamente deve ter a presença humana. A crítica de Flusser é contra a imagem dessa cidade imaginária e irreal criadas pelas fotografias.

Cláudio Edinger,⁹ em seu livro de fotografias *Cityscapes*, registra a cidade e a arquitetura de Nova York tendo sempre em primeiro plano a figura humana desfocada. Na apresentação do livro, o ex-editor do *New York Times*, Mark Bussel, escreve:



“É essa cidade, nossa velha conhecida, que vemos? A cidade deslumbrante, que representa toda a civilização até agora? Ou a cidade onde moro? Serão estas fotos sobre quem as pessoas são? Ou serão sobre o que elas construíram? Existe alguma coisa, além do céu, que não tenha sido feita ou refeita pelo homem?” (EDINGER, 2001: 11)

IMAGEM 49, 50 E 51: *CITYSCAPES*
FONTE: EDINGER, 2001: 49,86.
NOTA: autor da imagem Cláudio Edinger



9. Cláudio Edinger, fotógrafo brasileiro radicado nos EUA. Autor de vários livros de fotografia. Colaborador de importantes revistas internacionais como “Time”, “Vanity Fair”, “Stern” entre outras.

As fotografias de Edinger, de grande qualidade técnica e artística, não são as únicas a usar de tal recurso, a foto de Kurt Butchwald, exposta no II Mês Internacional da Fotografia em 1995 e as imagens de Virgílio Ferreira entre outras, também mostram pessoas geralmente desfocadas em 1º plano, que sugerem movimento e tensão em relação à arquitetura ou espaço da cidade.

IMAGEM 52: *SEM TITULO*, 1995
NOTA: autor da imagem Kurt Butchwald, 1995.



IMAGEM 53: *METRÔ PRAÇA DA ÁRVORE*
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007

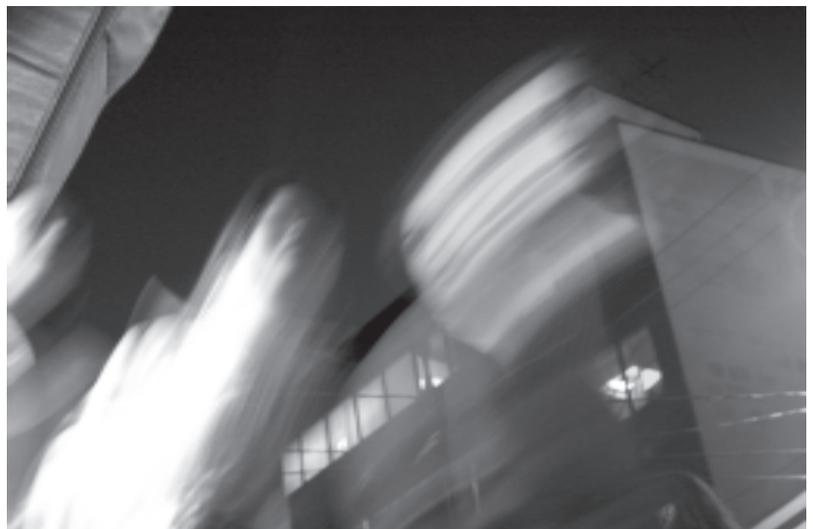
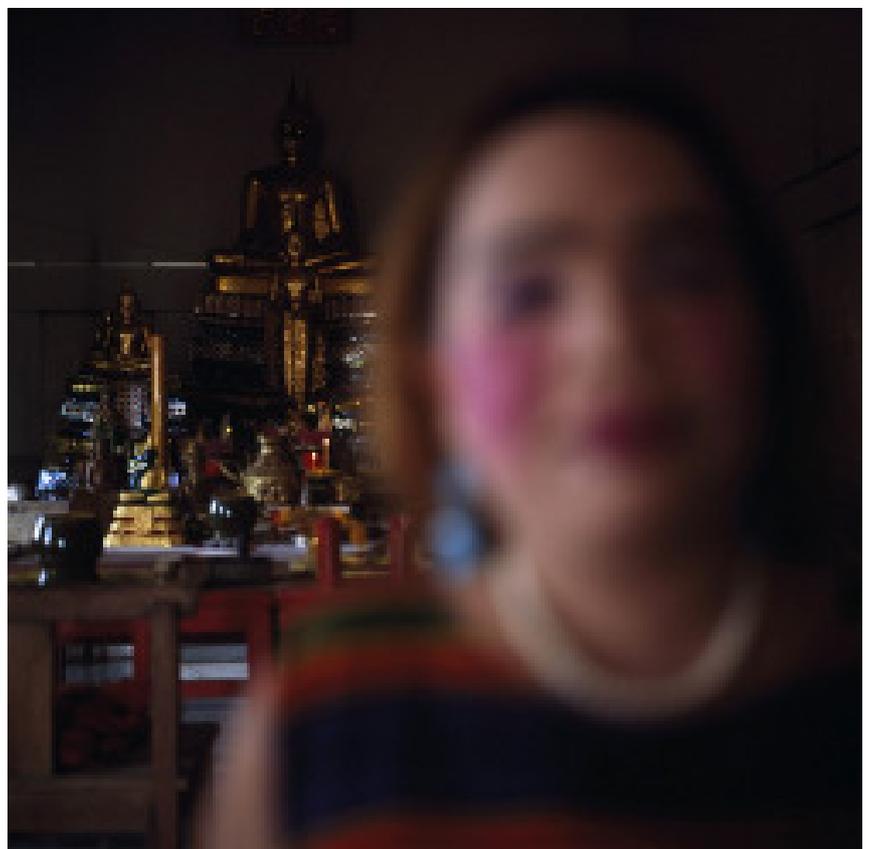




IMAGEM 54/ 55: PEREGRINOS DO COTIDIANO
FONTE: FERREIRA, Virgílio. *peregrinos do cotidiano*. Disponível em: <<http://wordpress.com/2008/07/27/virgilio-ferreira-peregrinos-do-cotidiano/>> Acesso em: 05 ago. 2008
NOTA: Autor das fotografias Virgílio Ferreira



2.4. O Olhar Fotográfico de Cristiano Mascaro e Cássio Vasconcellos

Para Ignasi de Solà-Morales, “a percepção que temos da arquitetura é uma percepção esteticamente reelaborada pelo olho e a técnica fotográfica.” (SOLÀ-MORALES, 2002: 183)

Segundo Simonetta Persichetti:

Se ao nascer a fotografia se importava ou estava voltada para simplesmente registrar o mundo externo, sem preocupação estética ou de comunicação, na entrada e no decorrer do século XX essa linguagem se transformou. Os fotógrafos deixaram de apenas registrar a cidade para interpretá-la. Quase que um retrato da cidade, com suas belezas, seus defeitos, desvendando o que caracteriza a paisagem urbana. Por outro lado, falar de arquitetura simplesmente como projeto e construção de casas é absolutamente reducionista. A arquitetura trata de espaço e do homem inserido nesse espaço.

(PERSICHETTI, 2004: 7)

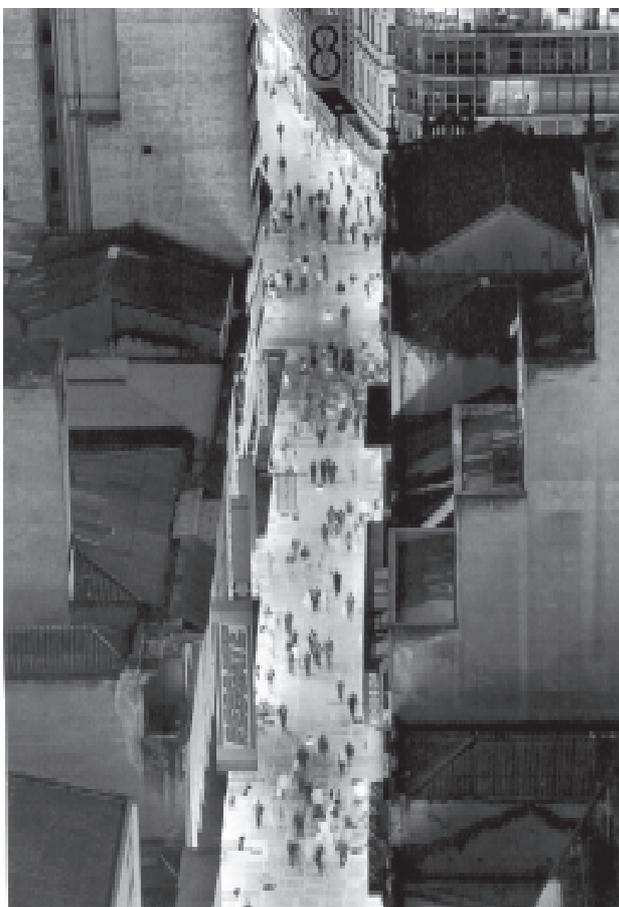


IMAGEM 56: RUA DIREITA - SP
FONTE: MASCARO, 2006: 157
NOTA: Autor da fotografia Cristiano Mascaro

Dentre inúmeros fotógrafos, este trabalho se deterá principalmente na produção de Cristiano Mascaro e Cássio Vasconcellos, por possuírem olhares distintos sobre a cidade de São Paulo.

Mascaro tem um olhar humanista e poético sobre a cidade, fotografando-a sempre em preto e branco, por outro lado Cássio Vasconcellos desconstrói a cidade com suas colagens e imagens obtidas através de técnicas não-convencionais. São leituras da mesma cidade captadas sob o olhar sensível e particular de cada artista.

Cristiano Mascaro

Foi estudando arquitetura que Cristiano Mascaro descobriu a fotografia e suas possibilidades, através de *“Images à la sauvette”* (1954), do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), descoberto casualmente na biblioteca da faculdade. As imagens de Bresson foram reveladoras e impactantes, segundo Mascaro: *“Jamais vou esquecer o meu espanto diante daquelas imagens (...) captadas em momentos tão expressivos e todos os elementos ocupavam lugares tão definidos nos espaços onde se encontravam, que imaginei que aquilo tinha algo a ver com arquitetura.”* (MASCARO, 2006: 176)

Arquiteto e fotógrafo, nascido em Catanduva, interior de São Paulo, além da grande influência de Cartier-Bresson, as imagens de André Kertész e Robert Frank entre outros, o convenceram que nada poderia ser mais interessante do que o panorama da cidade visto através da câmera fotográfica. (MASCARO, 2006: 176)

Com a obra do fotógrafo húngaro André Kertész (1894-1985), Mascaro descobriu a possibilidade de criar enquanto caminha pela cidade. A captação da paisagem urbana de Paris do início do século XX, sob um olhar inusitado e surpreendente é uma referência para Mascaro.



IMAGEM 57: LADEIRA GENERAL CARNEIRO - SP
FONTE: MASCARO, 2006: 20
NOTA: Autor da fotografia Cristiano Mascaro

Quando vi suas primeiras fotografias, realizadas por volta de 1912 na Hungria e principalmente depois na França, logo me dei conta do prazer de flunar livremente pelas ruas, sendo guiado unicamente pela luz, de um ruído, de uma sombra, do inesperado. (MASCARO, 2007: 24-5)

Com Robert Frank, fotógrafo nascido em Zurique em 1924, autor do livro *The Americans*, Mascaro descobriu o sonho de todo o fotógrafo de pôr o pé na estrada. O livro de Frank, publicado inicialmente na França em 1958 e depois nos EUA, em 1959, com o prefácio do escritor *beat* Jack Kerouac, inspirou Mascaro a realizar uma viagem pelo estado de São Paulo entre 1999 e 2000, resultando no livro *São Paulo* da editora Senac. (MAMMI, “et alii”. 2008: 172)

Mascaro, fiel à fotografia analógica e à sua Leica 35 mm, constrói imagens poéticas da cidade, observando-a de modo discreto, silencioso e possivelmente invisível. Diz ele: *“minha relação com a capital é íntima, imensa e permanente”*. Para Mascaro a observação do cotidiano é um compromisso permanente – mas do cotidiano insólito, onde o pitoresco não tem vez. Nem o compromisso ideológico ou a denúncia estereotipada e vazia. (MASCARO, apud PRADA, 2001: 2)

Reforçando este argumento, Mascaro comenta:

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



IMAGEM 58: AV. SÃO JOÃO - SP
FONTE: MASCARO, 2006: 156
NOTA: Autor da fotografia Cristiano Mascaro

Autor de vários livros, sempre enfocando a cidade e seus habitantes, é em sua recente obra *Cidades Reveladas*, que talvez a síntese de seu trabalho como fotógrafo/arquiteto também se revele. Ferreira Gullar na apresentação do livro diz:

“Mascaro nos faculta a vibração da poética das ruas, nos arrasta através da cidade desconhecida, oculta na cidade que supomos conhecer.” (MASCARO, 2006)

As imagens que compõem o livro são organizadas em cinco partes – Forma, Composição, Luz e Sombra, Arquitetura, Cidades –, que revelam o rigor formal e a formação em arquitetura do autor.

Mascaro não registra a cidade deserta, a presença humana sempre está presente ou insinuada: por exemplo, uma janela iluminada indica a presença humana, comenta Carlos Lemos no capítulo “Cidades”. (MASCARO, 2006: 145)

No livro, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, numa afetuosa saudação a Mascaro, conclui: *“A minha idéia de fotografia – a sua sempre – de modo muito comovente fixa para ver o invisível. Para dizer o indizível.”* (MASCARO, 2006: 181)



IMAGEM 59: VALE DO ANHANGABAÚ, 1995
FONTE: PERSICHETTI, 2004: 25
NOTA: Autor da fotografia Nelson Kon

Mascaro é referência e inspiração para outros fotógrafos como Nelson Kon, igualmente arquiteto de formação. Indagado por Simonetta Persichetti se ele, Kon, havia aberto caminho ou feito escola na área da fotografia de arquitetura, afirma: *“Os fotógrafos das décadas de 1940 e 1960 começaram com isso e o Cristiano Mascaro foi o fotógrafo que levantou e abriu esse caminho. Eu estou no rastro desses fotógrafos.”* (PERSICHETTI, 2004: 11).

Cássio Vasconcellos

Fotógrafo paulista, iniciou sua trajetória na fotografia em 1981, na Escola Imagem-Ação. Seu olhar sobre a cidade é fragmentado e muitas vezes a paisagem urbana é irreconhecível.

Isso fica evidente em várias de suas obras, em especial em “A Vista”, Arte /Cidade Zona Leste, 2002, constituída de uma imagem recortada em 68 partes, dispostas em planos diversos, cuja cena total da paisagem só pode ser vista de um único ponto de observação.

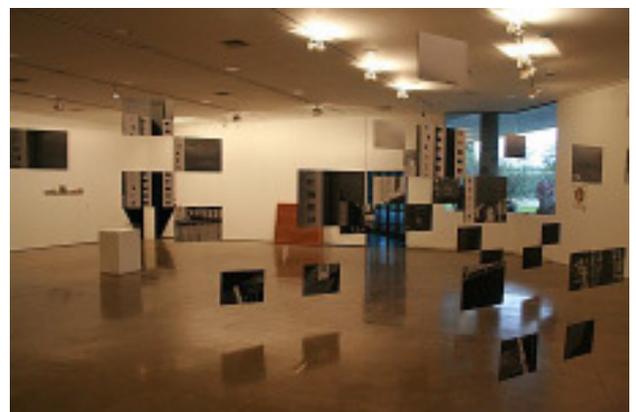
A instalação tridimensional permite que se transite por ela e que se observe as fotos de maneira isolada. “O trabalho quer discutir esse olhar quebrado, fragmentado e a mágica do olhar em reconstruir, recompor a imagem por inteiro”, explica Vasconcellos.¹⁰



IMAGEM 60 e 61: “A VISTA”

FONTE: Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/poull/2757774576/>> Acesso em: 05 mai. 2008.

NOTA: Autor do projeto, Cássio Vasconcellos



10. SIMONETTA, Persichetti, A Fragmentação do Olhar. São Paulo:, 2008. Disponível em: <<http://www.cassiovasconcelos.com.br/cassio.html>> Acesso em: 05 mai. 2008.

Nessa mesma linha, no trabalho “São Paulo”, exposto na Galeria Vermelho em 2006, novamente Vasconcellos fragmenta a paisagem, agora em tiras verticais dispostas em planos diferentes, possibilitando vários pontos de observação.

Essa analogia com a paisagem urbana é lúdica e reflexiva. As pessoas percebem a cidade de um modo parcial e fragmentado. Segundo Paulo Trevisan: “(...) nunca a imagem mental é formada por uma única visão, mas pelo contrário - ela se constitui da totalidade múltipla das diferentes percepções espaciais da urbe”.¹¹



Na série “Noturnos São Paulo”, publicada em 2002, Cássio retrata a cidade de São Paulo à noite com uma Polaroid SX-70 da década de 1970. A imagens feitas com a Polaroid vencida, resultou num trabalho de cores surpreendentes. Fruto de andanças noturnas por lugares insólitos, revela uma São Paulo estranha, irreal e onírica.

IMAGEM 62: MARGINAL PINHEIROS, 2000

IMAGEM 63: MARGINAL PINHEIROS, 1998

FONTE: VASCONCELOS, 2002: 99,131.

NOTA: Autor das fotografias Cássio Vasconcellos - série NOTURNOS São Paulo



11. TREVISAN, Paulo. 2008. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/poull/2757774576/>> Acesso em: 05 mai. 2008.



IMAGEM 64: EDIFÍCIO SÃO VITO - SP
FONTE: MASCARO, 2006: 56
NOTA: Autor da fotografia Cristiano Mascaro

IMAGEM 65: COLAGEM/ FOTOMONTAGEM/ AFRESCO
FOTOGRAFICO
FONTE: Catálogo - ARTE/CIDADE, 1994
NOTA: Autor da fotografia Cássio Vasconcellos



A foto poética de Cristiano Mascaro e a colagem de imagens fotográfica de Cássio Vasconcellos, constroem o imaginário de uma mesma cidade de São Paulo com abordagem diferente mas que apresentam pontos de similaridade.

Para Solà-Morales, “A imagem da arquitetura é uma imagem mediatizada que, segundo os recursos da representação plana da fotografia, nos facilita o acesso e a compreensão do objeto.” (SOLÀ-MORALES, 2002:183)

3 CONSTRUÇÃO DO OLHAR

3.1 Olhar pessoal da cidade através do registro fotográfico

Como requisitos para “olhar” a cidade, Walter Benjamin enumera três grandes alegoristas da cidade – o *flâneur*, o viajante e a criança, caminhantes desprevenidos e receptivos prontos a enxergar a alma dos lugares. É preciso se fazer estranho em sua própria cidade.

Segundo Susan Sontag:

O fotógrafo é um superturista, uma extensão do antropólogo, que visita nativos e traz de volta consigo informações sobre o comportamento exótico e os acessórios estranhos deles. O fotógrafo sempre tenta colonizar experiências novas ou descobrir maneiras novas de olhar para temas conhecidos – lutar contra o tédio. Pois o tédio é exatamente o reverso do fascínio: ambos dependem de se estar fora, e não dentro, de uma situação, e um conduz ao outro. “Os chineses têm uma teoria de que a gente passa do tédio para o fascínio”, comentou Arbus.¹² (SONTAG, 2004: 54)

Com base em estudos teóricos, exercícios visuais experimentais foram realizados com a intenção de construir um olhar pessoal sobre a cidade através do registro fotográfico. A tentativa de observar a cidade e seu habitante com um olhar desarmado resultou numa série de fotografias capturadas na cidade de São Paulo. A intenção de movimento/tempo na fotografia foi sempre perseguida. As figuras humanas são “borradas” como no conceito de Lartigue,¹³ nesse caso para gerar

12. Diane Arbus (1923-1971), fotógrafa americana cuja temática principal era o lado mais angustiado da cultura de seu país.

13. Jacques H. Lartigue (1894-1986), fotógrafo francês de família aristocrática, suas fotos registram os costumes da burguesia no início do século XX.

movimento e preservar a identidade das pessoas. Apesar do movimento, tenho procurado o silêncio nas imagens fotográficas, como se elas fossem capturadas de um sonho.

As fotos das séries não sofreram cortes de enquadramento e foram originalmente capturadas em câmera digital a cores e, algumas, transformadas em preto e branco, com o mínimo de manipulação posterior.

Como dizia Cartier-Bresson¹⁴: “Fotografar é pôr na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração”. (BRESSION, 1996: 11)

14. Henri Cartier-Bresson (1908-2004), fotógrafo francês considerado por muitos como o pai do foto-jornalismo. Fundador da agência Magnum, influenciou vários fotógrafos. É autor de vários livros entre os quais *O Momento Decisivo* lançado em 1952.

“Exercito-me mentalmente,
sem cessar, a fotografar
tudo o que vejo”

Minor White



IMAGEM 66: METRÔ CONSOLAÇÃO
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007

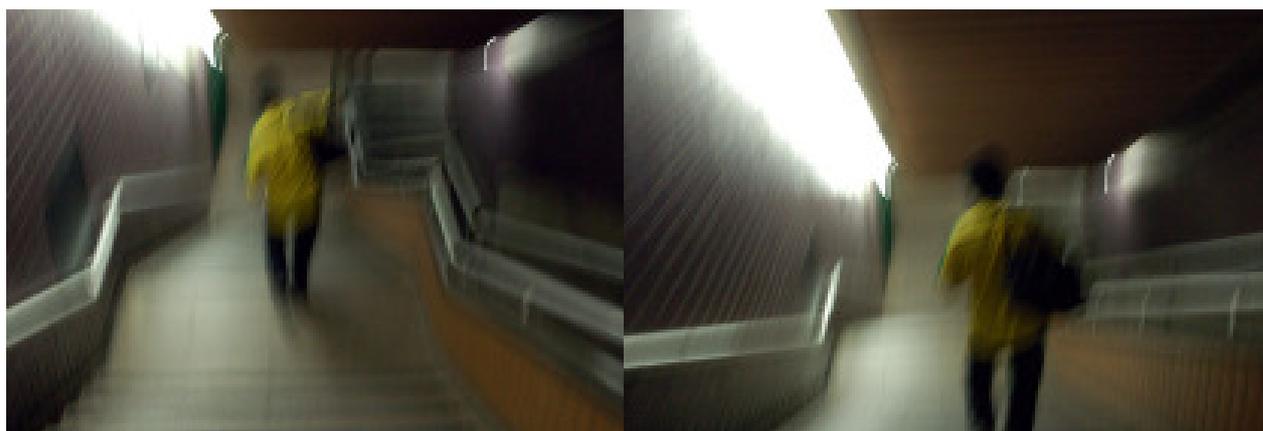


IMAGEM 67 e 68: METRÔ CONSOLAÇÃO
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007

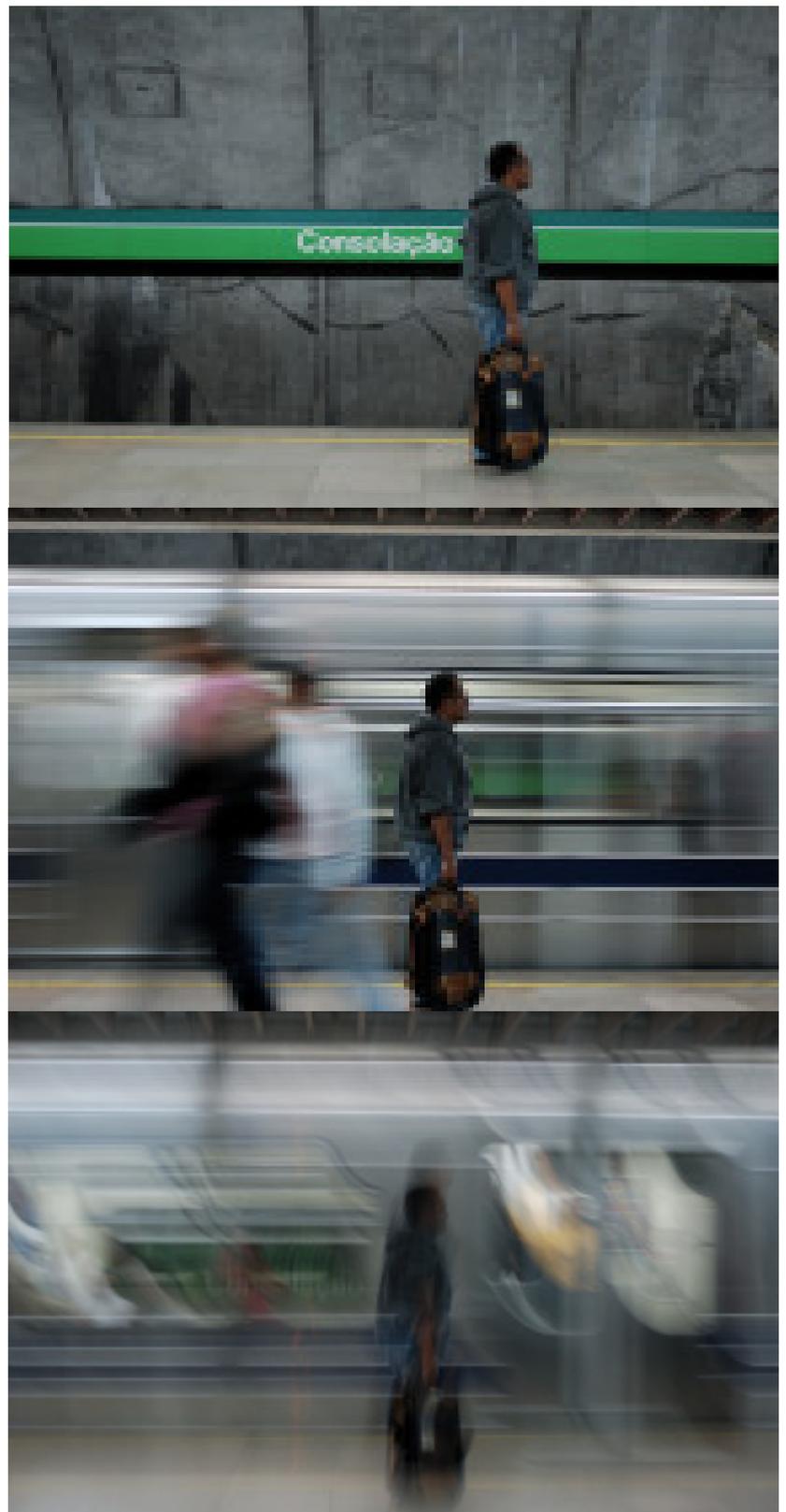


IMAGEM 69, 70 e 71: METRÔ CONSOLAÇÃO
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Foto do autor, 2007



IMAGEM 72, 73 e 74: TRAVESSIAS/ AV. PAULISTA
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Fotos do autor, 2007



IMAGEM 75 e 76: TRAVESSIAS/ AV. PAULISTA
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: Fotos do autor, 2007

3.2 Referências

Na construção pessoal do olhar sobre a cidade, além dos fotógrafos pesquisados, tenho recorrido, como referência, às imagens das obras do pintor americano Edward Hopper (1882-1967), com suas paisagens urbanas desertas ou povoadas por pessoas melancólicas, banhadas por uma luz igualmente melancólica.

As pinturas de Hopper evocam o silêncio, a solidão, o vazio e a incomunicabilidade.



IMAGEM 77: CAFETERIA AUTOMÁTICA, 1927
FONTE: KRANZFELDER, 2006: 151
NOTA: Pintura de Edward Hopper



IMAGEM 78: QUARTO DE HOTEL, 1931
FONTE: KRANZFELDER, 2006: 46
NOTA: Pintura de Edward Hopper

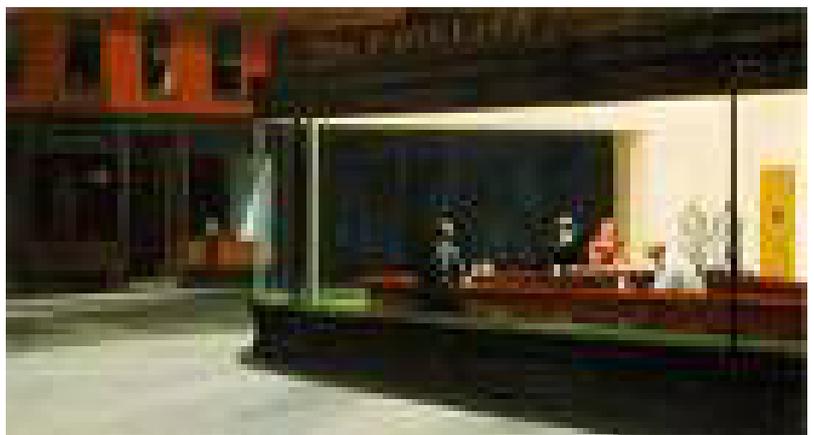


IMAGEM 79: AVES DA NOITE, 1942
FONTE: KRANZFELDER, 2006: 148
NOTA: Pintura de Edward Hopper

Outra referência é o cineasta italiano Michelangelo Antonioni (1912-2007) recentemente falecido. Antonioni procurava em seus filmes destacar também esses aspectos citados em Hopper. Na seqüência final do filme *Eclipse*, os personagens com olhares opacos e perdidos, numa paisagem urbana com amplas avenidas sem identidade, evocam um sentimento de melancolia e solidão.

Do mesmo diretor, o filme *Blow-Up* de 1966, merece também ser citado. A trama gira em torno de um fotógrafo onde questões intrigantes de imagem e realidade são abordados.



IMAGEM 80: O ECLIPSE, 1962
NOTA: Fotograma do filme, O
Eclipse, de Michelangelo
Antonioni



IMAGEM 81: BLOW UP, 1966
NOTA: Fotograma do filme, Blow
Up, de Michelangelo Antonioni

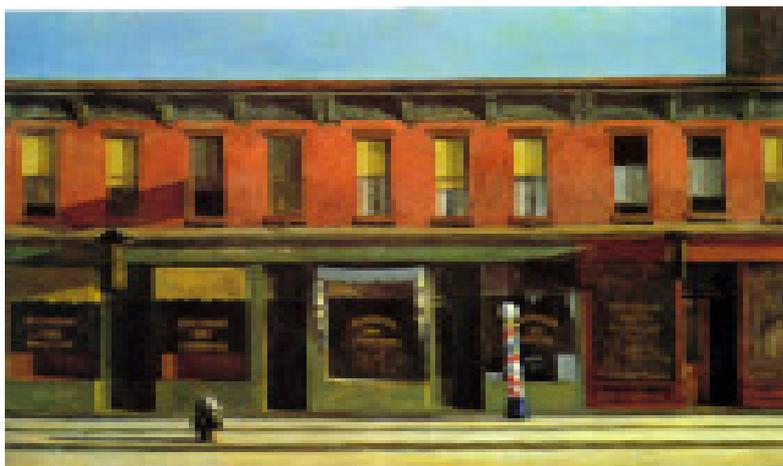


IMAGEM 82: DOMINGO DE MANHÃ CEDO, 1939
FONTE: KRANZFELDER, 2006: 130.
NOTA: Pintura - óleo sobre tela de Edward Hopper



IMAGEM 83: STREETFRONT IN BUTTE, MONTANA, 2000
FONTE: Catálogo da exposição mais do que os olhos captam, 2007:
152/153
NOTA: Exposição fotográfica no MAM - imagem captada por Wim Wenders

As obras acima citadas, a pintura de Hopper e a fotografia de Wim Wenders, apresentam grandes semelhanças. A obra de Hopper aproxima-se de uma foto e a de Wenders de uma pintura, além da grande coincidência do objeto retratado. A arquitetura e a luz identificam uma cena americana mesmo que não houvesse legendas.

A imagem fotográfica de Wenders guarda o silêncio e o sentimento de solidão característicos da obra de Hopper.

“Toda fotografia é um certificado
de presença”

Roland Barthes

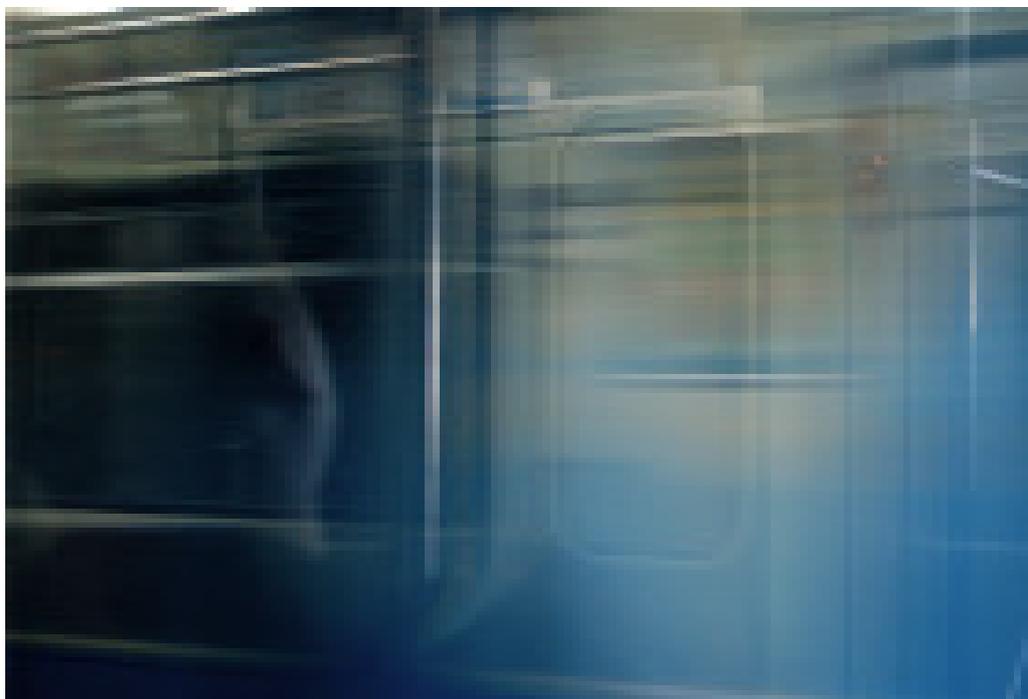
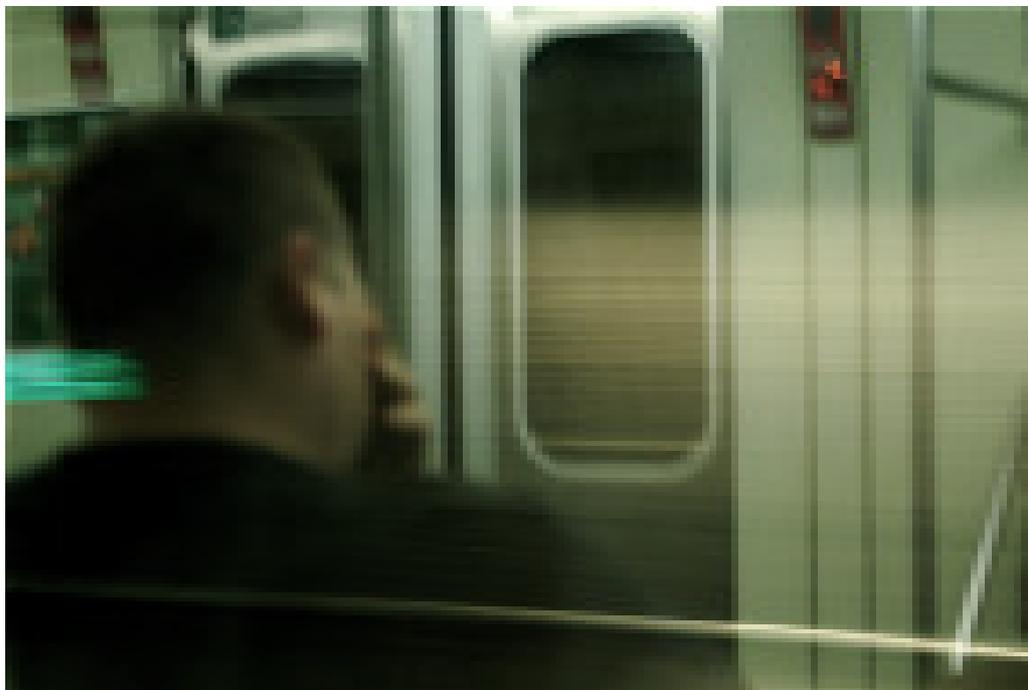


IMAGEM 84/85: VULTO NO METRÔ

FONTE: Pesquisa de campo - Linha verde do metrô (estação Paraíso)

NOTA: foto do autor, 2007

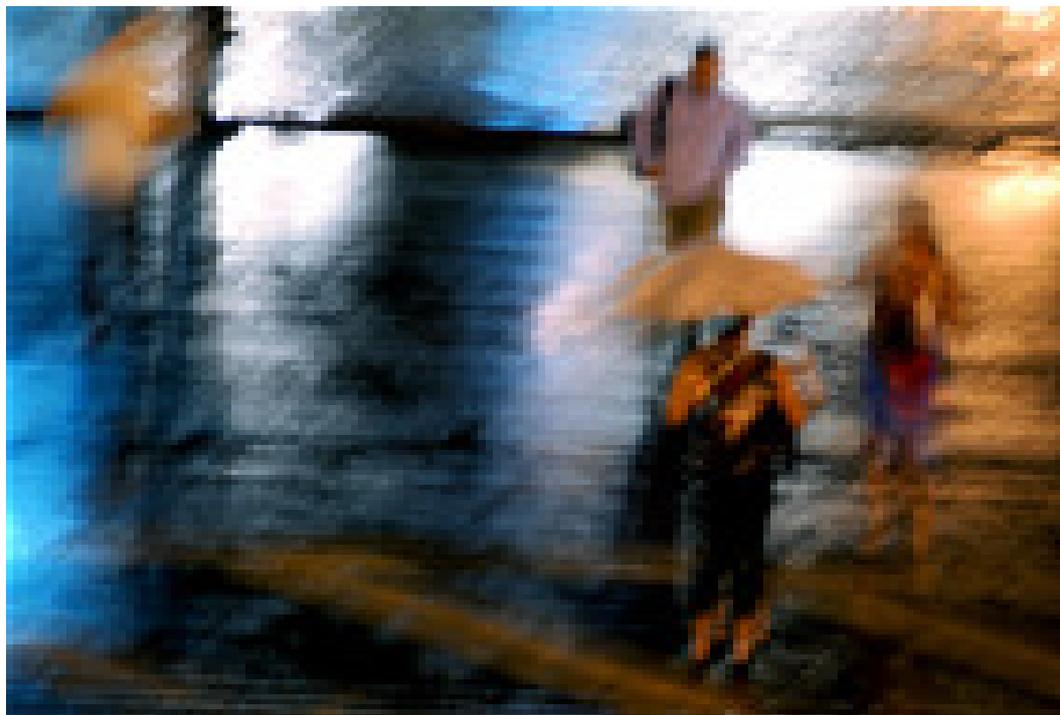
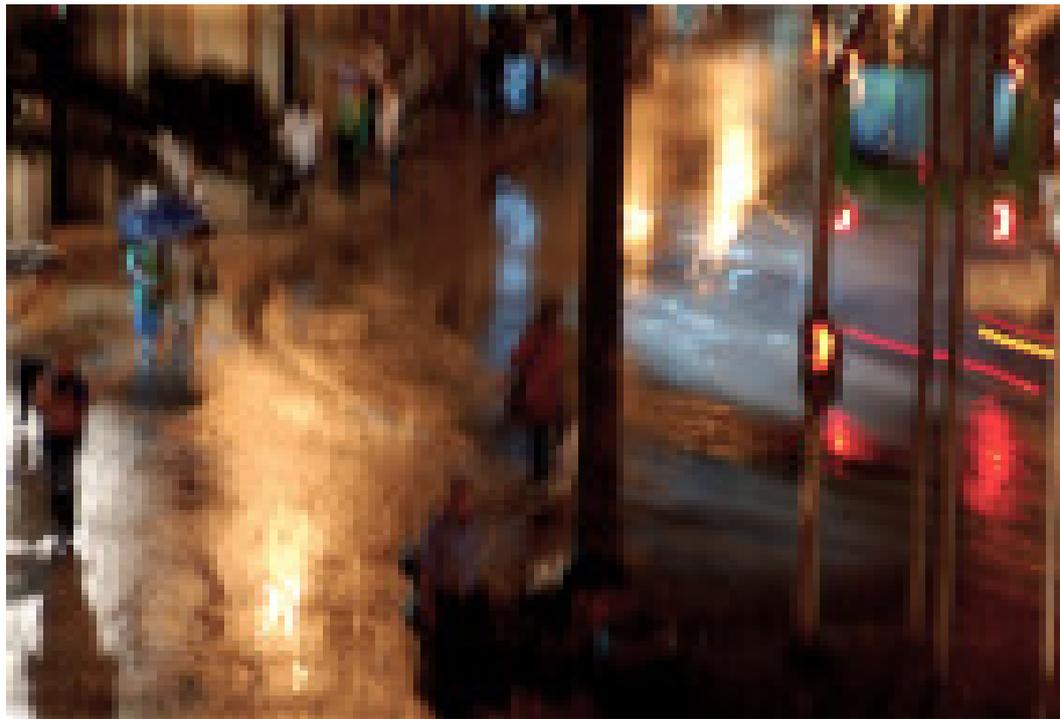


IMAGEM 86/87: LARGO DO PAISSANDÚ
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: foto do autor, 2007

3.3 A PROCURA DO OLHAR

A recente exposição de Rinko Kawauchi, no MAM de São Paulo, revela uma produção aparentemente sem lógica ou cuidado técnico, mas de um grande frescor visual. Segundo Eder Chiodetto no texto do catálogo, “*A Gênese do Universo*” :

*Trata-se de um olhar nutrido por certa curiosidade infantil, atento ao detalhe aparentemente insignificante das coisas do mundo, como o efeito de luz sobre determinada cena, desenho formado pelo esguicho d’água da mangueira que rega o jardim, as uvas roxas pendendo numa árvore pintada no prato de porcelana sobre a toalha de mesa com estampa floral. Formas e cores que vicejam no dia-a-dia, mas que costumam passar despercebidas para a maioria das pessoas.*¹⁵ (KAWAUCHI, 2007)



IMAGEM 88: SEMEAR
FONTE: Catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna em 2007 - MAM - SP
NOTA: Autora da fotografia Rinko Kawauchi

15. KAWAUCHI, Rinko. *SEMEAR*. Catálogo da exposição do Museu de Arte Moderna. São Paulo: Produção Equipe MAM, 2007.

Chiodetto prossegue:

*Fotografando no ritmo de quem faz anotações de viagem, em uma espécie de diário visual, Rinko consegue, entre poesia e o prosaico, materializar questões importantes sobre a circulação das imagens e seus efeitos no mundo contemporâneo. E alcança isto com recursos mínimos, saltando sobre estereótipos e clichês da fotografia.*¹⁶ (KAWAUCHI, 2007)

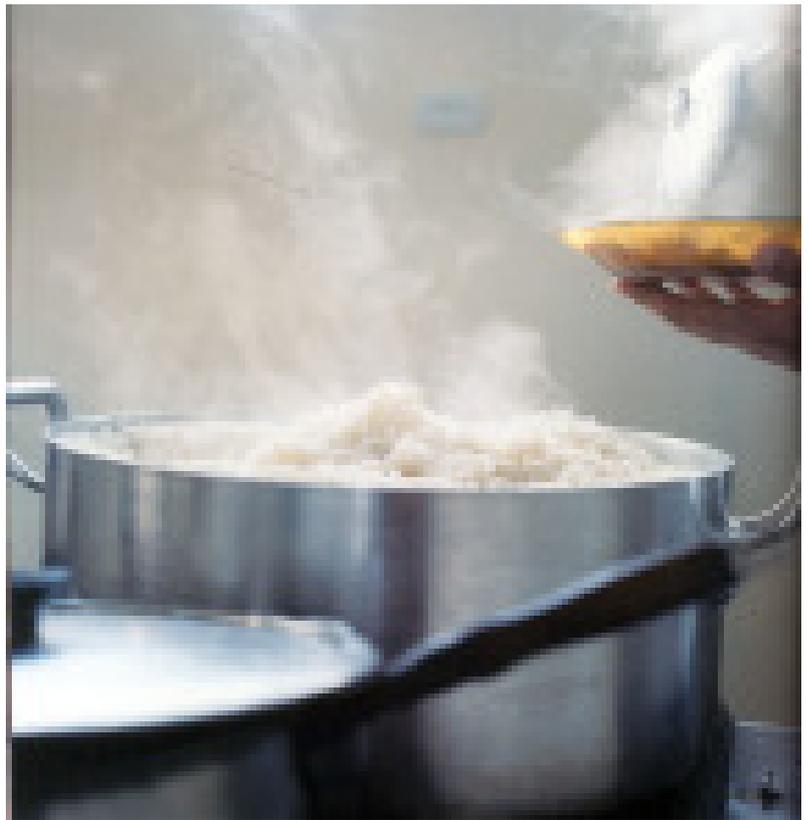
Kawauchi vai contra o excesso de estetização da fotografia atual mas também não me parece preocupada com isto. Com suas fotos super expostas, com erros de exposição, não-linearidade, não incomodam e nem soam como manifesto. Eu enxerguei Rinko atrás de sua câmera, fotografando as coisas com um olhar curioso e desarmado de uma criança.



IMAGEM 89: SEMEAR
FONTE: Catálogo da exposição no
Museu de Arte Moderna em 2007 -
MAM - SP
NOTA: Autora da fotografia Rinko
Kawauchi

16. Texto “*A Gênese do Universo*” de Eder Chiodetto para o catálogo da exposição *SEMEAR* de Rinko Kawauchi, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM, em julho de 2007.

IMAGEM 90: SEMEAR
FONTE: Catálogo da exposição no
Museu de Arte Moderna em 2007 -
MAM - SP
NOTA: Autora da fotografia Rinko
Kawauchi



Com as fotos de Rinko entendo quando Susan Sontag diz, referindo-se aos chineses, que o tédio conduz ao fascínio ou que o banal conduz ao sublime. (ARBUS, apud SONTAG, 2004: 54)

Na cultura japonesa os atos banais são mais valorizados que os gestos heróicos como num haikai de Bashô.¹⁷

O velho tanque

o salto da rã,

o som da água.

Procuro em minhas imagens fotográficas a concisão e a simplicidade de um haikai.

17. Matsuo Bashô (1644-1694), poeta japonês de haikai, onde o conciso, a simplicidade, o silêncio são qualidades desses poemas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O que é um fotógrafo senão um olhar diferenciado sobre as coisas, um modo especial de pretender salvá-las da morte transformando-as em imagens e inscrevendo-as no interior de um tempo surpreendido onde elas viverão enquanto durarem as superfícies dos materiais em que são fixadas. E o que faz um fotógrafo por nós senão ensinar-nos a olhar para as coisas, acompanhar a direção indicada por seu dedo, colocando-nos diante do extraordinário onde não víamos nada e nada esperávamos.*¹⁸

Este comentário introdutório de Agnaldo Farias, para o catálogo da exposição de Cristiano Mascaro no Instituto Tomie Ohtake, nos revela que a fotografia, independentemente do equipamento e da técnica, deve oferecer um olhar diferenciado sobre o objeto fotografado.

O fotógrafo deve possuir um olhar desarmado e curioso.

O fotógrafo pode preferir ser invisível, como Cartier-Bresson com sua Leica, para captar o instantâneo, evitando a pose e o olhar que revela o outro lado das lentes da câmera e, conseqüentemente, o fotógrafo, embora essa postura às vezes seja intencional como no caso de algumas séries de Antonio Sagesse onde ele faz questão que notem a sua presença. Essa concientização muda completamente a postura da pessoa fotografada.

Segundo Roland Barthes: *“Ora a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”*. (BARTHES, 1984: 22)

18. Texto de Agnaldo Farias para o catálogo da exposição *CRISTIANO MASCARO - TODOS OS OLHARES*, realizada no Instituto Tomie Ohtake, em fevereiro de 2008.

A força do olhar é muito bem explorada, por exemplo, nos filmes do diretor italiano Federico Fellini (1920-1993), nos quais, em algumas seqüências, os personagens olham em direção à câmera, sugerindo cumplicidade com o espectador e revelando uma outra dimensão espacial, similar à que acontece com “As Meninas”, de Diego Vélazquez (1599-1660).

As câmeras fotográficas modernas, de pequeno porte e grande sensibilidade à luz, tornam o fotógrafo invisível e sua linguagem corporal, como que imita um felino à espreita da caça, aguardando o melhor momento para fazer a foto. Os termos para a captação da imagem fotográfica são, por si, reveladores. Em português, “tirar”; em espanhol, “sacar”; em inglês, “to take”: todas elas, em qualquer que seja o idioma, têm a conotação de apropriação, de roubo do objeto fotografado.

A postura corporal também é associada ao equipamento fotográfico. Uma câmera reflex de 35 mm, com a qual o fotógrafo necessita posicionar o olho no visor, é diferente de uma câmera Rolleiflex, com a qual a imagem é captada de outra forma. Muitas vezes as imagens realizadas denunciam o equipamento, quer pelo formato da imagem, quer pelo ângulo da foto. O fotógrafo francês Pierre Fatumbi Verger, que possuía uma Rolleiflex, muitas vezes retratava seus personagens de um ângulo mais baixo devido ao equipamento, conferindo às pessoas retratadas uma postura majestosa.

Adepto da fotografia tradicional analógica, sou consciente de que estamos condenados à tecnologia digital. Para enfrentar essa nova realidade, realizei estas séries fotográficas com uma câmera digital Nikon D50. Ela tem um design tradicional, que lembra a câmera analógica, inclusive com o ruído da cortina que controla a luz através do obturador. A facilidade de simular o uso de filmes de várias sensibilidades é um ganho, mas a visão imediata da imagem captada torna a forma de fotografar totalmente diferente.

Tentei resistir bravamente à manipulação das fotos através dos programas de computador, embora saiba que desde o início da fotografia as imagens são manipuladas.

Admirador de Cartier-Bresson, que em 2008 completaria cem anos de vida, o uso da cor foi uma resistência inicial; mas como exercício, resolvi experimentar. No entanto, ainda não faço cortes nas imagens captadas: isso seria trair princípios em que acredito da fotografia.

Esta pesquisa trouxe-me de volta o prazer de flunar pela cidade, como um personagem de Baudelaire à procura de imagens que a cidade nos revela. Porém, essa cidade fotografada é uma cidade que já existia no meu inconsciente.

As imagens captadas são fragmentos da cidade, por vezes reconhecíveis, outras vezes não, mas com as quais pretendo compor um mosaico visual da cidade, à maneira de Cássio Vasconcellos ou Rinko Kawauchi.

Como arquiteto, vejo a fotografia como anotação, sem a preocupação de descrever ou documentar a cidade. Elas são simplesmente imagens fixadas através do processo fotográfico e que, de alguma forma, me sensibilizaram por algum motivo.

As séries fotográficas que foram inseridas na dissertação entre os capítulos, não fazem necessariamente referência ao assunto tratado nos textos. Elas são anotações visuais sobre a cidade, com sua arquitetura e seus habitantes.

Liberdade

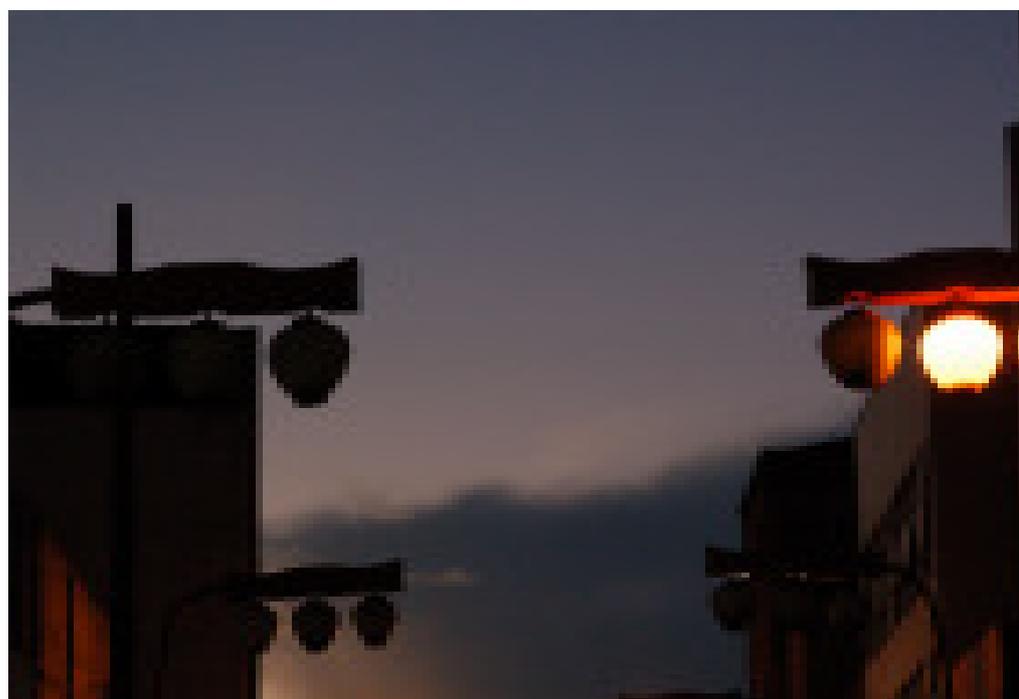


IMAGEM 91/92: BAIRRO DA LIBERDADE
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: foto do autor, 2008

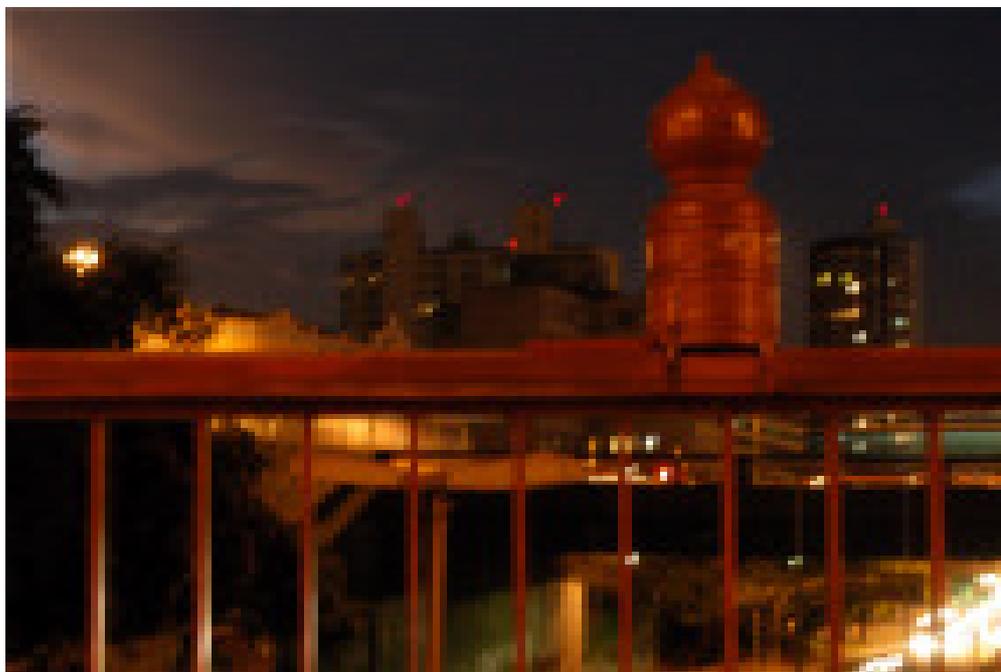


IMAGEM 93/94: BAIRRO DA LIBERDADE
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: foto do autor, 2008



IMAGEM 95: BAIRRO DA LIBERDADE
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: foto do autor, 2008



IMAGEM 96 / 97: BAIRRO DA LIBERDADE
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: foto do autor, 2008



IMAGEM 98: BAIRRO DA LIBERDADE
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: foto do autor, 2008



IMAGEM 99 / 100: BAIRRO DA LIBERDADE
FONTE: Pesquisa de campo
NOTA: foto do autor, 2008

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

AMAR, Pierre-Jean. *História da Fotografia*. Trad. Vitor Silva. Lisboa: Edições 70, 2001.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Papyrus, 1993.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

_____. *O óbvio e O obtuso: ensaios críticos*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BITTAR, Eduardo C.B.. *Curso de Filosofia Aristotélica: leitura e interpretação do pensamento aristotélico*. Barueri, SP: Manole, 2003.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O imaginário segundo a natureza*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

COSTA, Helouise / SILVA, Renato Rodrigues. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DEBRAY, Régis. *Vida e Morte da Imagem - Uma história do olhar no Ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. São Paulo: Ed. Vozes, 1993.

DUARTE, Fábio. *Crise das matrizes espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica, tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DUBOIS, Philippe. *O Acto Fotográfico*. Trad. Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

EDINGER, Claudio. *Cityscapes*. São Paulo: DBA, 2001.

FABRIS, Annateresa/ KERN, Maria Lúcia Bastos (organizadoras). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: Edusp, 2006.

FARIAS, Agnaldo. *Cristiano Mascaro - Todos os Olhares*. Catálogo de Exposição. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.

FERRARA, Lucrecia d'Aléssio – *Ver a Cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

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

FUÃO, Fernando Freitas. *Cidades Fantasmas*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp138.asp>> Acesso em: 12 mar. 2007.

_____ – *O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido?* Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq048_02.asp> Acesso em: 19 jun. 2007.

HALL, Edward T. *A Dimensão Oculta*. Trad. Waldêa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KAWAUCHI, RINKO. *SEMEAR*. Catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna em 2007 - MAM. São Paulo: MAM, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. Barcelona: Gustavo Gili, 2002

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Realidade e Ficções na Trama Fotográfica*. 3ª edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Os Tempos da Fotografia - O Efêmero e o Perpétuo*. Cotia, S.P.: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. *Hercule Florence - A Descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MARINHO, Neide. *Olhar (de) novo*. Disponível em: <
<http://www.faced.ufjf.br/educacaoemfoco/integraartigo.asp?p=16,17>>
Acesso em: 12 mar. 2007.

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

_____. *Desfeito e Refeito*. São Paulo: BEI Comunicação, 2007.

MONTANER, Josep Maria. *A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

OKANO, MICHIKO. *MA: Entre-espço da comunicação no Japão: Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2007.

PRADA, Cecília. Observador Invisível. Revista *Problemas Brasileiros*. São Paulo, n. 343, jan./fev. 2001.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac: Editora Marca D'Água, 1996.

PERSICHETTI, Simonetta e TRIGO, Thales (org). *Nelson Kon*. Coleção Senac de Fotografia. São Paulo: Editora Senac, 2004.

PIGNATARI, Decio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

RAPOPORT, Amos. *Aspectos Humanos de la Forma Urbana - Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

RYKWERT, Joseph. *A Sedução do Lugar: A História e o Futuro da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAMAIN, Etienne (organizador). *O fotográfico*. 2ª edição – São Paulo: Hucitec, Senac, 2005.

SANTAELLA, Lucia / NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 2008.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Territórios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUGEZ, Marie-Loup. *História da Fotografia*. Trad. Lourenço Pereira – Lisboa: Dinalivro, 1996.

TUAN, Yi-fu. *Topofilia . Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente*. Trad. Livia de Oliveira . São Paulo: Difel, 1980.

VASCONCELLOS, Cássio. *Noturnos São Paulo*. São Paulo: Bookmark, 2002.