

Por uma arqueologia da fotografia da cidade: Imagens do caminhar¹

Tatiana Pontes de Oliveira²
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo

Este artigo tem como objeto de análise as relações entre a fotografia e a cidade. Busca-se traçar um percurso arqueológico para que seja possível perceber como ao longo da história da fotografia a cidade e o fotógrafo se afetam sensivelmente. A análise das fotografias permite perceber como o caminhar como uma prática estética é ressignificado pelos fotógrafos na contemporaneidade, para dar visibilidade a fluxos e lugares da cidade, e como o gesto fotográfico se dá numa fronteira fluida que permite trocas entre o caminhar como mecanismo construtor de lugares, o espaço da cidade e as imagens.

Palavras-chave

Fotografia; Cidade; Processo arqueológico.

O processo arqueológico e as assinaturas

A cidade e a fotografia têm uma relação estreita desde o século XIX. Tanto uma como a outra se desenvolveram a partir desse período e guardam desde então intensos diálogos e vínculos. Essas relações podem ser estudadas a partir de um percurso arqueológico de acordo com o que propõe Giorgio Agamben (2010), quando afirma que a arqueologia está relacionada não à busca de uma origem de determinado fenômeno, mas à análise crítica do fenômeno constatado, como se vê em suas observações:

Podemos llamar provisoriamente “arqueología” a aquella práctica que, en toda indagación histórica, trata no con el origen sino con la emergencia del fenómeno y debe, por eso, enfrentarse de nuevo con las fuentes y con la tradición (AGAMBEN, 2010, p.121).

O processo arqueológico também indica implicações no modo de pensar e fazer pesquisa:

La emergencia es aquí, pues, a la vez objetiva y subjetiva y se sitúa, más bien, en un umbral de indecidibilidad entre el objeto y el sujeto. Ésta nunca es el emerger del hecho sin ser, a la vez, el emerger del propio sujeto cognoscente: la operación sobre el origen es, al mismo tiempo, una operación sobre el sujeto (AGAMBEN, 2010, p.121).

¹Trabalho apresentado no GP Fotografia, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Pesquisadora do Espaço (Grupo de Pesquisa Espaço-Visualidade/Comunicação-Cultura), email: tapontes@gmail.com

Desse modo, propor a pesquisa como um processo arqueológico significa o entendimento da indeterminação do objeto e de que, para apreendê-lo, é necessário mais do que sua descrição fenomenológica, mas uma operação cognitiva que não pode dispensar um olhar atento para sua ocorrência no presente em diálogo com sua trajetória no passado.

Para isso, Agamben afirma que é necessário investigar as assinaturas dos objetos e fenômenos pesquisados. O autor faz um longo percurso arqueológico para analisar o pensamento de diversos autores que definiram em momentos distintos o conceito de assinatura. A partir de uma rede que coloca em diálogo Paracelso, Michel Foucault, Aby Warburg, Enzo Melandri, Walter Benjamin, entre outros, Agamben define as assinaturas: “la signatura es aquello que, habitando en las cosas, hace que los signos mudos de la creación hablen y se vuelvan efectivos” (2010: 57), e ainda:

la signatura es el lugar donde el gesto de leer y el gesto de escribir invierten su relación y entran en una zona de indecidibilidad. La lectura se hace aquí escritura y la escritura se resuelve íntegramente en lectura (2010: 74).

Assim, é possível perceber que as assinaturas são rastros, elementos invisíveis impregnados nos objetos do mundo. Trabalhar com as assinaturas significa por em relação essas camadas invisíveis que se colocam sobre as coisas para que seja possível entender seu modo de ser. Esse processo se dá pela construção de sentido que é sempre múltipla, nunca dada previamente, mas produzida pelas possíveis relações traçadas entre as assinaturas.

Tendo em vista que o processo arqueológico leva em consideração as assinaturas para que seja possível entender como os fenômenos se apresentam e gerar conhecimento a partir deles, este trabalho pretende buscar e analisar os rastros das relações entre a fotografia e a cidade. E essa busca também levará em consideração a diferenciação que Walter Benjamin faz entre o vestígio e a aura:

O vestígio é aparecimento de uma proximidade, por mais distante que esteja aquilo que o deixou. A aura é o aparecimento de uma distância, por mais próximo que esteja aquilo que a suscita. No vestígio, apossamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 1989, p.226).

A articulação entre a Cidade e a Fotografia

A cidade como é conhecida hoje surge num contexto específico do século XIX, o Modernismo, período regido por três matrizes fundamentais relacionadas às necessidades de manutenção do sistema capitalista e dos interesses da revolução industrial: Universalismo, Racionalismo e Individualismo.

Esses valores marcaram o pensamento na formação do mundo moderno. O fato de que a fotografia foi entendida em princípio, como um modo para se reproduzir fielmente o mundo, em muito está relacionado a esses valores. O pensamento racionalista só pôde ver, num primeiro momento, a possibilidade técnica implicada na produção fotográfica, deixando de dar atenção a toda dimensão de construção interpretativa também envolvida na produção da imagem fotográfica. Isso fez com que intelectuais e artistas negassem à fotografia o estatuto de linguagem artística, como afirmou o poeta Charles Baudelaire:

É necessário, portanto, que ela se limite ao seu verdadeiro dever, que é de ser a serva das ciências e das artes, mas a humílima serva, como a imprensa e a estenografia, que não criaram nem suplantaram a literatura. Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e restitua a seus olhos a precisão que faltaria à sua memória; que enfeite a biblioteca do naturalista, amplie os animais microscópicos, até fortaleça com algumas informações as hipóteses do astrônomo, que seja, enfim, a secretária e o bloco de notas de quem quer que necessite de uma absoluta exatidão material em sua profissão, até aí nenhuma objeção. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma vai desaparecer e que exigem um lugar nos arquivos de nossa memória, é algo que se lhe agradecerá e aplaudirá. Mas se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobres de nós! (BAUDELAIRE, 1995a, p.803).

Baudelaire, como artista sensível e muitas vezes contraditório, afirmava também que não se podia crer na ideia de que a fotografia fosse capaz de registrar o mundo fielmente, mas, por seu caráter industrial, a fotografia é tomada por ele como extremamente banal e sem a grandeza da pintura.

A revolução industrial transformou a estrutura da sociedade da época fazendo surgir a cidade urbanizada como um meio de proporcionar qualidade de vida aos cidadãos, muitos vindos do campo pelo intenso movimento de êxodo rural. Este movimento era impulsionado pelo desenvolvimento do capitalismo, que era alimentado por sua aliança com o Estado que gerenciava e promovia o consumo.

Este é também o cenário do surgimento da fotografia, desse modo, enquanto a articulação Capital-Estado-Mercado se configura como dispositivo para fazer com que o homem tenha seu comportamento modelado, consumindo passivamente sua própria produção, a fotografia, também filha da indústria, é entendida não como linguagem expressiva, mas como um modo de reproduzir o mundo com exatidão. E não poderia ser diferente, já que além de sua construção ótica e mecânica, outra de suas características

fundamentais, a possibilidade de reprodução em série, é elemento básico do pensamento moldado pela linha de montagem.

Assim, o vínculo inicial da Fotografia com a cidade se deve a fatores culturais, sociais e também ao seu surgimento relacionado à revolução industrial, ao período em que a tecnologia passou definitivamente a influenciar a cultura. Desde o século XIX e como precursora do desenvolvimento das imagens técnicas, a fotografia passou a fazer parte do cotidiano das pessoas, influenciando o modo como nos relacionamos com imagens e com o mundo.

Sobre o aspecto da constituição da fotografia como linguagem, não é possível esquecer que seu estatuto semiótico a aproxima do índice – o registro da imagem depende da sensibilização de um material fotossensível pela luz que reflete dos objetos e cenas registrados. No início, esse registro era feito a partir de longos tempos de exposição o que praticamente impedia que se registrassem objetos com o mínimo de movimento. Deste impedimento técnico, surge uma exploração visual da cidade – na sua imobilidade arquitetônica, a cidade passa a ser registrada por diversos fotógrafos.

Como lembra Joan Fontcuberta (2010, p.105), desde Niépce e Fox Talbot muitas fotografias foram feitas com a câmera apontando para a cidade a partir de uma janela. Esse olhar, segundo o autor, pode estar ligado a uma intuição fotográfica que nos leva a identificar a visão com o visor da câmera como aquela obtida através de uma janela. É histórica a fotografia de uma vista feita pela janela de Niépce - imagem que inaugura a linguagem fotográfica e seu olhar para a cidade.

O olhar fotográfico para a cidade no século XIX também esteve conectado ao desenvolvimento da prática da *flânerie*, um modo de estar na cidade proposto por Baudelaire como uma resposta às transformações do espaço urbano como a velocidade, a aglomeração de pessoas, o consumo, o surgimento das galerias de Paris. Sua poesia foi construída, como afirma Leda Tenório da Motta na apresentação do livro *Spleen de Paris*,

pele trabalho de por em prosa a poesia que só ele sabia tirar de uma deriva melancólica, mas infinitamente produtiva pela cidade. Perambulação ela também inaudita enquanto gesto de escritor, espécie de atenção flutuante *avant la lettre*, a que o poeta chama *flânerie* (1995b, p.10).

Em um dos textos, o autor diz: “Quanta coisa estranha não se pode ver numa grande cidade quando se sabe passear por ela e olhar” (1995b, p.142). Quando Walter Benjamin analisa a obra de Baudelaire afirma que “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flânerie*” (1989, p.191), e que, o *flâneur* “está sempre em plena posse de sua individualidade, que não

se deixa absorver pelo mundo exterior” (1989, p.202). Assim, o *flâneur* é o homem que faz parte da multidão nas ruas das grandes cidades, mas não se perde nela, pois, seu método de estar na cidade o faz atento aos seus acontecimentos. Benjamin afirma ainda como o *flâneur* lida com os vestígios:

Na figura do *flâneur* prefigurou-se a do detetive. Para o *flâneur*, essa transformação deve assentar-se em uma legitimação social de sua aparência. Convinha-lhe perfeitamente aparentar uma indolência, atrás da qual, na realidade, se oculta a intensa vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor incauto (BENJAMIN, 1989, p.219).

Ou seja, o *flâneur* não só habita a cidade, mas a investiga, embriagando-se pela ação de vagar pelas ruas, percebendo simultaneamente seus estímulos. A caracterização do *flâneur* chegou à virada do século na figura de fotógrafos como Eugène Atget, que desenvolveu trabalhos relacionados a esse caminhar na cidade guiado pela dúvida e pelo questionamento, e, não apenas pela passiva contemplação.

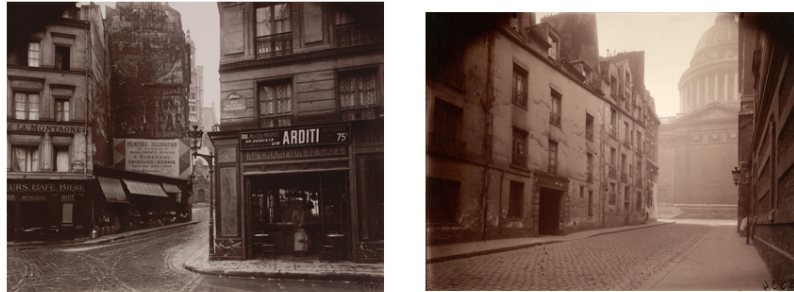
Atget foi ator de teatro e pintor antes de começar a fotografar Paris. Durante 30 andou sem destino pelas ruas buscando como diz Benjamin “coisas perdidas e transviadas” (1994, p.101). Seu olhar escapou dos retratos produzidos à época em grande quantidade, e se deteve no que a rua tinha de menos explorado – a simplicidade e o mistério da sua banalidade:

Quase sempre Atget passou ao largo das “grandes vistas e dos lugares característicos”, mas não negligenciou uma grande fila de formas de sapateiro, nem os pátios de Paris, onde de manhã à noite se enfileiram carrinhos de mão, nem as mesas com os pratos sujos ainda não retirados, como existem aos milhares, na mesma hora, nem no bordel da rua... nº5, algarismo que aparece, em grande formato, em quatro diferentes locais da fachada (BENJAMIN, 1994, p.101, 102).

Essa investigação da cidade em sua face mais banal pode ser percebida pela escolha dos temas a serem fotografados – sua preferência por bairros decadentes se opõe à iluminada Paris em desenvolvimento. Mas, mais do que isso, o trabalho chama a atenção pelo modo como as ruas foram fotografadas. Nas imagens de Atget a cidade não se presta a cenas espetaculares nem a grandes ocorrências, ao contrário, está vazia, silenciosa.

Em uma de suas séries, os reflexos da cidade sobre as vitrines que anunciam o consumo, tornam as imagens repletas de camadas que podem ser entendidas como rastros, elementos que pulsam nas imagens e que indicam possíveis leituras da cidade registrada. Nesse sentido, Atget mostra a pluralidade de Paris ao mesmo tempo em que esclarece o quanto a fotografia recria o mundo que lhe serve de ponto de partida. As imagens das

vitruines juntam, num mesmo plano de foco, algo que o olho humano insistentemente separa, nessas fotografias estão numa mesma superfície os produtos no auge de sua exponibilidade voltada ao consumo e outra camada de informação que desvia nosso olhar do objeto a ser consumido.



Fotografias de Eugène Atget

As ruas desocupadas são também resultado de um limite técnico – a necessidade de longos tempos de exposição para a produção das chapas fotográficas. Atget nem mesmo usava o equipamento mais desenvolvido disponível em sua época, fotografava com uma antiga câmera de madeira que produzia negativos no formato 18×24 cm. Mas, para além da impossibilidade técnica, as imagens apresentam uma cidade viva em suas próprias brechas, vista por um olhar que escapa das cenas previsíveis e já vistas nos cartões postais.

Nesse sentido, a afirmação de Benjamin (1994) de que Atget não fotografa lugares solitários, e sim privados de toda atmosfera, como uma casa que ainda não encontrou moradores, pode ser pensada como um apontamento à potência da fotografia em materializar não o mundo tal como está, mas um outro, constituído por rastros de uma complexa elaboração entrelaçada pelo fotógrafo, sua câmera e a fluidez do mundo ao redor.

Essa conexão entre *fotógrafo-câmera-assunto* (KOSSOY, 2001, p.43) pode ser melhor compreendida pela definição de fotografia como um gesto, defendida por Vilém Flusser. No texto *O gesto de fotografar* (1994), o autor trata da produção fotográfica analisando uma situação hipotética em que um homem fotografa outro, que está sentado numa poltrona, fumando um cachimbo. Flusser descreve esta cena afirmando que aparentemente se pode pensar que o fotógrafo tenta congelar uma cena fixa (o homem sentado fumando), mas ao contrário, o que ele faz é “fixar uma situação móvel” (1994, p.103). Outro equívoco que Flusser esclarece: muitas vezes o fotógrafo pensa estar fora da situação que fotografa, já que a observa, quando na verdade, também a constitui. Portanto, de acordo com Flusser é necessário que o fotógrafo se perceba também dentro da cena, e a

partir daí é possível entender o fotografar como um gesto filosófico, ou seja, um gesto intelectual e reflexivo:

Se trata de una serie de decisiones teóricas, tendentes al examen de la situación, que consecuentemente es el movimiento concreto de la duda metódica y que su estructura se define tanto por la situación considerada como por el aparato y por el fotógrafo, en forma tal que impide cualquier aislamiento de cada uno de los factores mencionados (FLUSSER, 1994, p.110).

Tendo essas considerações sobre o gesto de fotografar, é possível pensar no trabalho de Henri Cartier-Bresson, que assim como Atget, também atualizou a *flânerie* pelas ruas de Paris, e de muitas outras cidades, já no século XX. Bresson dizia que para ser fotógrafo é necessário “envolver-se com a totalidade do mundo”, e suas abordagens a diferentes temas tinha a cidade como espaço comum, como lugar para voltar o olhar para os diversos aspectos da cultura e da sociedade.

O fotógrafo ficou muito conhecido pela força de suas imagens e também pelo seu modo de fotografar, baseado no conceito do *momento decisivo*. Em *O imaginário segundo a natureza* (2004), Bresson define o que entendia pelo termo de uma maneira muito próxima ao gesto de fotografar pensado por Flusser:

Há quem faça fotografias previamente arranjadas e há os que vão à descoberta da imagem e a captam. A máquina fotográfica é para mim um bloco de esboços, o instrumento da intuição e da espontaneidade, a senhora do instante, que em termos visuais, questiona e decide ao mesmo tempo. Para "significar" o mundo, é preciso sentir-se implicado no que se descobre através do visor (BRESSION, 2004, p.12).

Portanto, o momento decisivo não está relacionado ao congelamento de uma cena pela capacidade técnica da câmera fotográfica, mas sim, a uma postura do fotógrafo diante do mundo e a seu envolvimento com o que fotografa. Desse modo, o que move o fotógrafo é a dúvida, um gesto intelectual que analisa, interpreta e transforma o mundo que vê.

Quando Bresson explicita sua estratégia fotográfica diante de uma cena dizendo que “É preciso aproximar-se sigilosamente como um gato, mas ter o olhar agudo. Nada de atropelos; não fustiga-se a água antes de pescar” (2004, p.19), se evidencia como seu trabalho era desenvolvido também pela especificidade do equipamento que utilizava – a câmera Leica usada por ele como uma “extensão de seu olho” lhe propiciava a tentativa de passar despercebido pelas cenas que observava. Sobre este aspecto, Alberto Tassinari comenta:

Bresson perderia a imagem que antevê se o instantâneo não lhe proporcionasse versatilidade e velocidade. O instantâneo, como meio, encontra assim seu objetivo: a fixação rápida e conjunta de momentos de séries independentes de acontecimentos. (Em MAMMI; SCHWARCZ, 2008, p.13).

Nesse sentido, Tassinari desenvolve a proposta de que o trabalho de Cartier-Bresson é feito a partir de montagens, não relacionando diferentes imagens, mas acontecimentos distintos dentro de uma mesma imagem. Ou seja, o momento decisivo deve ser entendido como a busca pelo invisível dos acontecimentos, por aquilo que o fotógrafo antevê nas fissuras da materialidade visível das coisas.

Mais ainda, o fotógrafo passa a atuar com um “olho interativo”, fazendo suas montagens no próprio ato fotográfico e não apenas após o registro das imagens.



Fotografia de Henri Cartier-Bresson

A análise dessa clássica imagem de Bresson aponta para vários elementos a serem pensados. Primeiro, o modo como o fotógrafo se apropria da linguagem da cidade, sua visualidade, seus fluxos, ele não a observa passivamente, mas em uma relação interativa, ou seja, é a partir dessa relação de vivência com a própria cidade que a imagem é construída.

A fotografia também destaca o pensamento formal, a preocupação com a composição da imagem tão cara a Bresson – o movimento da escadaria e do seu corrimão parece ter continuidade na linha da calçada e no movimento do ciclista que passa. Desse modo, ao mesmo tempo em que registra, o fotógrafo transforma a cidade em outra, organizada sensivelmente pelo seu olhar.

Também se percebe o quanto o momento decisivo está relacionado à rapidez proporcionada pelo aparato fotográfico, à percepção e ao gesto rápido do fotógrafo, e, por outro lado, que essa estratégia poética do fotógrafo, também está relacionada a uma espera, para que a cidade lhe dê uma situação significativamente interessante. Nesse sentido, a

imagem explícita a montagem, ou o “olho interativo” que evidencia o movimento intrínseco à cidade pela junção do movimento do ciclista ao movimento circular da escadaria.

Assim, a cidade se configura como um laboratório infindável para as vivências do fotógrafo e se faz ver nas fotografias com toda a intensidade de seus fluxos, acasos, situações imprevistas que o fotógrafo tenta prever e capturar.

A fotografia contemporânea e a imagens do caminhar na cidade

Do século XIX ao XXI tanto a cidade quanto a fotografia passaram por diversas transformações. A cidade de moderna à pós moderna; a fotografia dos seus variados e rígidos suportes à digitalização, das placas de metal, papel, chapas de vidro, negativos de acetato aos impulsos elétricos transformados em informação, e em todos esses momentos a fotografia sempre foi explorada como um meio comunicativo para pensar e dar visibilidade à cidade.

Essa íntima relação entre a fotografia e a cidade é marcada por Maurício Lissovsky³ que observa essa aproximação como um vínculo entre linguagens:

Nas cidades, tudo conspira contra a contemplação. A cidade exige de nós velocidade, instantaneidade, decisão. (...) De fato, nesta tensão entre o hábito, e mesmo o tédio, por um lado, e a agilidade que requer “reflexos rápidos”, constrói-se esta “afinidade eletiva” entre fotografia e cidade que só fez crescer ao longo do século XX. A cidade tornou-se o fotografável por excelência, em uma relação similar à que ocorreu entre a xilogravura e a ruína, ou entre a aquarela e a marina.

A fotografia contemporânea também continua investigando a cidade, o olho interativo percebido na produção de Cartier-Bresson também se faz presente, está no fazer de fotógrafos que exploram caminhos que se fazem ao caminhar pelas ruas de São Paulo. Nesse sentido, é importante definir o que se entende nessa pesquisa por fotografia contemporânea, o que está em sintonia com a afirmação de Ronaldo Entler⁴:

Tudo pode ser feito em termos de técnicas, de procedimentos, de linguagem. Apenas um dado é irrevogável: a consciência desse tempo presente, e de algumas de suas conquistas. Não é mais cabível mistificar o meio, desconhecer seu sentido cultural, seu modo de funcionamento. Uma fotografia pode voltar a ser documental, pode abordar a realidade e a memória, mas deve estar ciente da intervenção gerada pelo dispositivo.

³ Maurício Lissovsky é professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECO-UFRJ. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/a-cidade-como-autoretrato-parte-i/> - Acesso em 09/06/2014.

⁴ Ronaldo Entler é pesquisador do campo da fotografia. Disponível em: <http://iconica.com.br/blog/?p=2088> - Acesso em 09/06/2014.

Entenda-se como dispositivo não apenas o aparelho, mas os comportamentos e os rituais que ele gera, as dinâmicas de seu mercado, as formas de diálogo com outras linguagens, seus meios de difusão, suas formas de recepção. Portanto, a fotografia contemporânea não é um tipo de imagem, mas uma postura que se pode ter diante de qualquer imagem.

Portanto, o Contemporâneo não é tomado como uma unidade de tempo. Assim, esta fotografia também pode ser vista pelo sentido de contemporâneo pensado por Agamben (2009, p.58), quando o autor diz que contemporâneo é aquele que não coincide exatamente com seu tempo, e que justamente por isso, é mais capaz para percebê-lo, ou seja, o fotógrafo contemporâneo é aquele que desconfia do presente e que dialoga com o passado para a produção deste presente.

Dessa forma, é possível pensar que a fotografia na atualidade deve ser aquela produzida por fotógrafos lúcidos quanto ao modo de funcionar de seu *aparelho* (Flusser), quanto às simultâneas potencialidades de documentação da realidade e de criação de novas realidades.

A imprevisibilidade do que ocorre na cidade desperta interesse e aguça o olhar do fotógrafo. Desse interesse, surgem muitos trabalhos que pensam a cidade vista e transformada pela errância. No livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2013), Francesco Careri⁵, investiga a prática do caminhar desde a antiguidade até sua absorção por artista a partir do dadaísmo e afirma:

A que é descoberta pelas errâncias dos artistas é uma *cidade líquida*, um líquido amniótico em que se formam espontaneamente os espaços de *alhures*, um arquipélago urbano a ser navegado indo à deriva. Uma cidade em que os *espaços do estar* são ilhas do grande mar formado pelo *espaço do ir*. (CARERI, 2013, p.28).

Tendo em vista essa proposta de que a cidade forma um *líquido amniótico* que envolve o artista, passamos a analisar os trabalhos de dois fotógrafos que operam em São Paulo: Cássio Vasconcellos e Daniel Ducci, que trabalham com a mesma estratégia poética, fotografam caminhando sem destino pelas ruas da cidade.

Vasconcellos em seu livro *Noturnos* (2002) apresenta uma cidade silenciosa e muito subjetiva. Sua busca foi por encontrar lugares escondidos, frestas, aquilo que não se vê.

⁵ Francesco Careri é arquiteto e professor da Universidade de Roma. Fundador do grupo Stalker (1995), que investigava Roma a partir de percursos nas áreas à margem do centro.



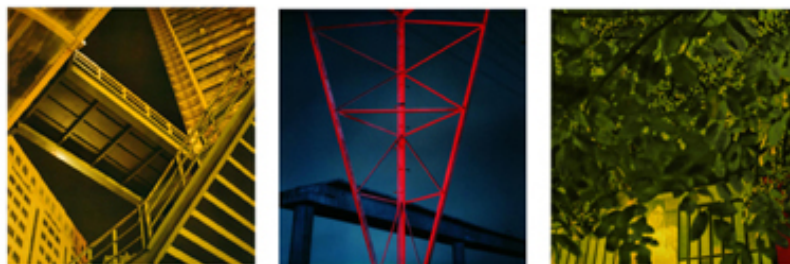
Fotografias de *Noturnos* - Cássio Vasconcellos

No texto de abertura do livro o fotógrafo comenta: "Fui envolvido pelo lirismo noturno, que é quando os sonhos se fazem. A poesia e a atmosfera única captadas nas imagens não são encontradas, na mesma proporção, à luz do dia" (2002: 8). E ainda, comenta que suas imagens mostram uma cidade fantástica que parece criada e não fotografada. Nesse sentido, se nota como a linguagem fotográfica se desdobra na sua ambivalência essencial: o fotógrafo explora a cidade existente, concreta, e extrai dela aquilo que imagina como sua face mais inquietante. Dá visibilidade ao banal, fotografando linhas, traços da arquitetura, restos de placas, tapumes, criando relações entre os elementos que compõem a cidade.

Nelson Brissac Peixoto ao comentar o ensaio *Noturnos* diz:

Cássio Vasconcellos não pretende mostrar onde estão as coisas, mapear. A luz intensa que joga sobre as coisas, na verdade, cega. Ela lhe permite andar pela cidade como se estivesse de olhos bem fechados. Sua empresa é essencialmente tátil. É o que lhe possibilita descobrir a presença, palpável, de tudo aquilo que, a princípio, não se pode ver (em VASCONCELLOS, 2002, p.24).

Assim, em várias imagens, o fotógrafo concentra seu olhar nas espacialidades construídas entre planos, muitas vezes olhando para o alto, vislumbrando novas possibilidades para uma construção visual da cidade. A luz que cega é também uma estratégia do fotógrafo que ilumina a cidade com cores improváveis, criando outra cidade através da visualidade particular do suporte fotográfico polaroid.



Fotografias de *Noturnos* - Cássio Vasconcellos

Daniel Ducci também constrói seu trabalho a partir do cotidiano banal das ruas e da exploração do suporte fotográfico como um meio comunicativo. Em seu ensaio *Lapa*, o fotógrafo registrou o bairro de São Paulo de forma singular, evidenciando um processo de transformação que ocorreu no local a partir da substituição de espaços industriais abandonados por edifícios de alto padrão.



Fotografias de *Lapa* – Daniel Ducci

O trabalho foi desenvolvido durante percursos livres para a exploração das ruas e vielas do bairro. As paisagens e os acontecimentos do cotidiano do local definiam o trajeto a ser seguido. As fotografias mostram o bairro como um lugar imaginário, são registros de fragmentos das paisagens e pessoas anônimas que andam pelas ruas, habitam os lugares, mas quase não são vistas, vagam pelas imagens em situações solitárias, muitas vezes pelas sombras.

Essas questões são evidenciadas por uma escolha técnica que resultou num elemento estético fundamental para a construção do ensaio: as fotografias foram feitas com negativo 35mm, os filmes foram sub-expostos e depois super-revelados, o que resultou em imagens muito contrastadas, profundamente densas, carregadas por uma atmosfera particular criada pelo imaginário do fotógrafo em contato com os personagens e paisagens do bairro.



Fotografias de *Lapa* – Daniel Ducci

Tanto no trabalho de Vasconcellos quanto no de Ducci, a criação das imagens se dá a partir da estratégia de transformar o cotidiano banal em matéria para pensar a cidade como um lugar⁶ a ser construído sensivelmente. Assim, percebe-se que o modo de operar dos fotógrafos se dá pela interação com a cidade, pelo olho interativo, que pode ser relacionado com o do visionário como proposto por Brissac Peixoto: “A percepção do visionário é uma experiência que resulta do ofuscamento do olhar habitual, o excesso que acompanha a falta de visão comum. Ele fala por enigmas” (2003, p.40). Nas fotografias analisadas esses enigmas são justamente as assinaturas da cidade nas imagens. São os rastros que o olho interativo trata de perceber na cidade e traduzir em fotografias.

Nessa construção, os fotógrafos se encontram com imagens que não necessariamente buscavam, a busca é por percorrer caminhos e descobrir a cidade que se encontra no limite do invisível, como pensado por Ferrara:

A percepção do lugar não depende da forma da cidade, mas do olhar do leitor capaz de superar o hábito e perceber as diferenças: um olhar que se debruça sobre a cidade para perceber suas dimensões e sentidos, que estabelecem o lugar como fronteira entre a cidade e o sujeito atento (FERRARA, 2002, p.128).

Em consonância ao entendimento da fronteira⁷ entre a cidade e o sujeito, vista como um espaço poroso que permite trocas, Careri destaca que estas trocas podem se dar especialmente pelo caminhar:

O caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no *aqui e agora* das transformações (CARERI, 2013, p.32, 33).

Nesse sentido, o caminhar do fotógrafo se coloca como um meio comunicativo que interage com a cidade e com a fotografia, também entendidas como meios. Ou seja, estabelece-se uma fronteira fluida que permite trocas entre o caminhar como mecanismo construtor de lugares, o espaço da cidade e a fotografia. Desse modo, volta-se ao *gesto de fotografar* de Flusser, ao entendimento de que o objeto ou cena fotografada também está em ação - para o fotógrafo que caminha a cidade é um contraponto à sua própria ação, uma vez

⁶ Entende-se *Lugar* como proposto por Lucrécia Ferrara: “Entre a estabilidade dos fixos e dinâmica de fluxos faz-se a cidade. O lugar corresponde ao eixo dos fluxos e supõe, portanto, uma instabilidade que prevê cisões e imprevistos que indiciam o jeito de ser de uma cidade e do cotidiano que escreve a história dos instáveis sentidos dos lugares. Os lugares da cidade não são passíveis de construção, mas produzem-se, sem planos ou previsões” (2002, p.127).

⁷ A *fronteira* é entendida nesse trabalho como definida por Yuri Lotman, não como um limite, mas como um espaço de troca, como um mecanismo de tradução (1996, p.26/27).

que a cidade entendida como meio comunicativo não é estática, ao contrário, ela se faz de fluxos.

As fotografias de Ducci e de Vasconcellos também podem ser pensadas a partir do método da Deriva desenvolvido pelos Situacionistas na década de 1960. No texto *Teoria da Deriva*, Guy Debord a caracteriza:

(...) técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissolivelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio (Debord em JACQUES, 2003, p.87).

Nenhum dos dois fotógrafos afirma que seus trabalhos foram desenvolvidos pela concepção da deriva, mas a análise de suas estratégias fotográficas na relação com a cidade aponta para essa aproximação. Assim como o *flâneur*, o fotógrafo à deriva faz parte da cidade, mas não se perde nela. Perde-se em seus caminhos, mas não pelo hábito, pela passividade de quem mira e não vê. Estes fotógrafos não estão a passeio, ao contrário, estão em ação de reconhecimento da cidade e de construção de outras cidades por meio da fotografia.

Nessa interação, cidade e fotógrafo se afetam sensivelmente, assim, “Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar (La Cecla apud Careri, 2013, p.48). Essa dominância do espaço está diretamente relacionada à técnica da deriva e também à cidade que se mostra nas fotografias de Ducci e Vasconcellos. Ou seja, o fotografar pensado como um gesto e também como um jogo (Flusser), adiciona outra camada de sentido à deriva, que passa a ser usada como modo de apreender as assinaturas da cidade pela fotografia. Essas imagens se constituem como rastros da ação da cidade percebida pelos fotógrafos, é a cidade que coloca os fotógrafos em movimento.

O percurso arqueológico não tem a intenção de buscar a origem, mas de apontar que os fenômenos se dão em processos contínuos, proporcionando assim, possibilidades de uma análise crítica que gera conhecimento sobre o objeto pesquisado. Desse modo, é possível pensar que a fotografia contemporânea se faz do embate entre o que é produzido atualmente e a tradição. O caminhar como uma prática estética está relacionado ao início da produção da fotografia, mas é ressignificado pelos fotógrafos na contemporaneidade, porque a cidade se transforma, assim como a linguagem fotográfica.

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum**. Bracelona: Editorial Anagrama, 2010.
- ATGET, Eugène. **Paris**. Colônia: Taschen, 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. “**O público moderno e a fotografia**” em Poesia e Prosa. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995a.
- BAUDELAIRE, Charles. Tradução: Leda Tenório da Motta. **O Spleen de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1995b.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- FERRARA, Lucrecia D’Alessio. **Design em espaços**. São Paulo: Rosari, 2002.
- FLUSSER, Vilém. **Los gestos**. Barcelona: Herder, 1994.
- JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LOTMAN, Yuri M. **La semiosfera I**. Madrid: Cátedra, 1996.
- MAMMI, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **8X fotografia: ensaios**. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas** - São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2003.
- VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos**. São Paulo: Bookmark, 2002.