

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A CIDADE E SUAS JANELAS – ESPAÇO E TEMPO NA
NOITE URBANA**

Autor: Rodrigo Martins Bryan

Orientador: Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Junior

**Campinas
2005**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

A CIDADE E SUAS JANELAS – ESPAÇO E TEMPO NA NOITE URBANA

Autor: Rodrigo Martins Bryan

Orientador: Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Junior

Este exemplar corresponde à redação final da
Dissertação defendida por Rodrigo Martins Bryan e
aprovada pela Comissão Julgadora.

Data:

Assinatura: _____

Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Junior

Comissão Julgadora

Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda

Prof. Dr. Wilson Roberto Mariana

Suplente – Prof. Dr. Milton José de Almeida

Suplente – Prof^a Dr^a Maria Helena B. e Vaz da Costa

**Campinas
2005**

© by Rodrigo Martins Bryan, 2006.

FADE	BC
HAMADA	UN CAMP
	384c
EX	
BC/BC/	69272
C	16.123.06
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
DP	11.00
	11-7/06

nbid 382128

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

B84c Bryan, Rodrigo Martins
A cidade e suas janelas : espaço e tempo na noite urbana / Rodrigo
Martins Bryan. -- Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador : Wenceslão Machado de Oliveira Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Fotografia. 2. Memória. 3. Imaginação. 4. Luz. 5. Percepção I.
Oliveira Júnior, Wenceslão Machado de. II. Universidade Estadual de
Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

06-180-BFE

Keywords: Photography; Memory; Imagination; Light; Perception

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Prof. Dr. Wenceslão Machado de Oliveira Júnior

Prof. Dr. Wilson Roberto Mariana

Prof. Dr. Carlos Eduardo Albuquerque Miranda.

Prof. Dr. Milton José de Almeida

Profa. Dra. Maria Helena B. e Vaz da Costa

Data da defesa: 16/02/2006

Dedico a todos os que me
acompanham pelas janelas
iluminadas da cidade noturna.

Agradeço imensamente aos que estiveram presentes, iluminando meus caminhos.

Meus pais e minha irmã pelo apoio incondicional de uma vida inteira.

A Gabriela Coppola, pelo amor e pela cumplicidade nas descobertas e aos amigos, pelas tantas noites de inspiração.

A cidade – os sistemas de comunicação e transporte – impõe ganhar tempo. Andar depressa é esquecer rápido, reter apenas a informação útil no momento. Seria a anamnese o antípoda da pressa, da velocidade? Em vez de acelerar dada vez mais, diferenciar: conservar várias temporalidades no mesmo tempo, simultaneidade de passado e presente, presente e futuro. Introduzir um intervalo – uma diferença – no ritmo das coisas, provocando uma sobreposição de andamentos. Retardar o fluxo, criando um espaço vazio no qual outra coisa pode se instalar. Um mundo da lentidão, que se dá tempo. Devagar: sem destinação precisa, desacelerado. É o que permite que o passado, o tempo perdido, seja presente, como uma alusão, como uma brisa que sopra suavemente.

Nelson Brissac Peixoto

RESUMO

Estudar a imagem noturna da cidade através de janelas, recortes e enquadramentos que transformam a paisagem partida, estabelecendo um novo entendimento do espaço e do tempo no fluxo urbano das luzes, percorrendo com o olhar os elementos visíveis e onde o invisível é suposto pela memória e pela imaginação. A imagem fotográfica - em especial as do fotógrafo Cássio Vasconcellos - é o suporte pelo qual passeio e estudo a permanência dos espaços no urbano, revelando seus intervalos nos quais a(s) cidade(s) acontece(m), sobrepostas na memória do espectador.

PALAVRAS-CHAVE:

Cidade; noite; janelas; fotografia; memória.

ABSTRACT

To study the night image of the city through windows, cuttings and framings that transform the broken landscape, establishing a new understanding of the space and of the time in the urban flow of the lights, traveling with the glance the visible elements and where the invisible is supposed by the memory and for the imagination. The photographic image - especially the one of photographer Cássio Vasconcellos - it is the support through which I walk and study the permanence of the spaces in the urban, revealing their intervals us whom the city happens, put upon in the spectator's memory.

KEYWORDS:

City; night; windows; picture; memory.

SUMÁRIO

Introdução	01
Ensaio	05
01 - Cidade Janela	
<i>Uma Janela Aberta para o Espaço Urbano</i>	07
<i>Cidade Almada</i>	17
<i>Luz na Janela</i>	23
02 - A Janela Impressa	
<i>Cidade, Desejo, Fotografia</i>	31
03 - Janelas Estrangeiras	
<i>Luz e Sombra na Cidade</i>	44
<i>Cidade e Cor</i>	55
<i>Cidade Noturnos. São Paulo</i>	62
<i>Cidade Vermelha, Janela Marginal</i>	67
<i>Sombras da Solidão</i>	80
<i>Bibliografia</i>	
<i>Referências e inspirações</i>	82

Índice de Imagens

<i>Brodway at Night</i>	30 e 55
Alvin Langdon Coburn	
<i>Open Gutter</i>	49
Gyula Halasz Brassai	
<i>Notre Dame from Ir Saint-Louis</i>	51
Gyula Halasz Brassai	
<i>Le Pont Neuf</i>	52
Gyula Halasz Brassai	
<i>From th Back Window</i>	54
Alfred Stieglitz	
<i>Praça Princesa Isabel # 2</i>	63
Cássio Vasconcellos	
<i>Rua Mauá # 3</i>	64
Cássio Vasconcellos	
<i>Marginal do Pinheiros #25</i>	66
Cássio Vasconcellos	
<i>Church Tower at Domburg</i>	69
Piet Mondrian	
<i>The Red Tree</i>	69
Piet Mondrian	
<i>The Red Mill</i>	69
Piet Mondrian	
<i>Marginal do Pinheiros # 15</i>	70
Cássio Vasconcellos	
<i>Marginal do Pinheiros #23</i>	71
Cássio Vasconcellos	
<i>Marginal do Pinheiros #2</i>	72
Cássio Vasconcellos	
<i>Marginal do Pinheiros # 1</i>	73

Cássio Vasconcellos	
<i>Marginal do Pinheiros # 19</i>	75
Cássio Vasconcellos	
<i>Marginal do Pinheiros # 12</i>	76
Cássio Vasconcellos	
<i>Marginal do Pinheiros # 9</i>	77
Cássio Vasconcellos	
<i>Marginal do Pinheiros # 7</i>	79
Cássio Vasconcellos	

A CIDADE DO TEMPO
EM PRESENTE
PASSADO A LIMPO
SOBRE A QUAL
A LUZ É REVELADA
QUE POR TÃO CLARA
OFUSCA
DESMONTA

ESPAÇO EM CORES
RESPIRA O VERSO
E TRANSPIRA
SE TRANSPORTA E VÊ
AINDA QUE NÃO CONHEÇA
MAS TROPEÇA
NO PRÓPRIO ESPAÇO
REMONTA E DEFORMA O PULSO
EM ELEMENTO
DECOMPOSTO
COMO SE A ARTE
RETOMASSE O TEMPO
E TODO O INSTANTE
DESCONTÍNUO
TORNA-SE O MESMO PERCURSO
ECOANDO SEMPRE ESPAÇO
NA PERCEPÇÃO DO GESTO
DE TODA A AUSÊNCIA
QUE REFLETE
A IMAGEM E A CIDADE

Rodrigo M. Bryan

Introdução

Pratico a busca incessante pela imagem das grandes cidades em sua existência noturna, iluminadas pelo brilho das lâmpadas. Cidade descoberta dentro de mim, ser urbano. Andarilho apaixonado pela solidão entorpecente da madrugada nas metrópoles. Percorrendo os brilhos intensos que invadem as ruas ausentes de qualquer presença, que não a dos meus olhos atentos. Na noite urbana encontrei as janelas abertas, fechadas como em Baudelaire, escuras ou luminosas. Distantes ou próximas como descritas por Poe. Algumas dentro de mim, iluminando as passagens por onde ardem memórias das tantas cidades pelas quais caminhei. Derramei sobre a paisagem minhas intenções mais delirantes de transformar as sombras no refúgio da minha própria existência. Brincando com as palavras de Benjamin, quando diz: *Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão*¹, posso dizer que faço o percurso inverso: amo a multidão, mas a desejo na solidão da cidade durante a noite. Um observador anônimo, procurando os vestígios da vida, esparramados pelas calçadas escuras.

Espreitando as janelas, os enquadramentos, deixei-me invadir pela percepção instantânea da fotografia, que transforma tudo em sombra, luz e cor. A paisagem imóvel passeia pelos olhos e faz, do espaço, múltiplo de si mesmo. Não existe movimento, ou talvez, aconteça apenas dentro de quem vê a imagem, através de uma ação interpretante da memória e da imaginação, que transporta os olhos para outras paisagens, prossegue pelas calçadas e ruas para além das bordas da foto.

Se a fotografia já dispõe o espaço através do enquadramento, estabelece algum tipo de recorte na realidade, a iluminação urbana tem uma ação semelhante. A partir dela, a cidade não é totalmente visível. Os lugares escuros não existem na paisagem, pois não podem ser vistos, porém podem ser percebidos.

O que me excita é não poder ver, tudo o que imagino (supondo) estar ali na imagem. Quando falo de fantasia, de encantamento, proponho pensar a cidade exatamente onde não

¹ BENJAMIN, 1989. p.46

a vejo. Então ela se torna minha individualmente. Mas inundada pela minha existência enquanto ser político, coletivamente inserido no espaço, que é público e ao mesmo tempo inventado por mim e para mim.

No primeiro capítulo, circulo em torno da cidade, da sua alma e do enquadramento em seus percursos. A cidade, com seus fluxos acelerados e a velocidade imposta pela pressa dos veículos, torna-se distante fisicamente do indivíduo. A experimentação sensorial do espaço está então muito mais relacionada com a imagem que chega ao sujeito que com a sua relação direta com o espaço, ou no corpo a corpo com a multidão. Essa descontinuidade, que está imposta à visitação da paisagem pelos olhos, é superada, no entanto, pela aproximação da cidade-imagem, da cidade vivenciada e da cidade idealizada. Assim, o indivíduo que procura conhecer a cidade, o faz através de fragmentos da matéria na memória e da imaginação, dando a essa cidade o aspecto da semelhança consigo mesmo, como ser coletivo, político, público. É como se dissesse que a cidade exposta – e não uma cidade específica, mas qualquer uma – não existe, é apenas o espectro distante de uma recordação pessoal e cada um tem muitas cidades diferentes dentro de si, que só se tornam inteiras se sobrepostas umas às outras.

A maneira como somos invadidos pela descontinuidade da sua presença, nos faz enxergá-la a partir dos pedaços expostos e a tornamos mais próxima, imaginando, juntando e colando as distâncias através de uma série de significações que de um ou outro modo são interpretadas e conceituadas pelas memórias perdidas no inconsciente.

A cidade ganha uma alma. Ou muitas. A cidade é o reflexo da vida nela desdobrada. Reflete a distância que o olhar assume sobre suas coisas, dando a elas a capacidade de revidar, encarar o sujeito nos olhos.

Perambular pela cidade fotografada é o exercício de uma *flânerie* inventada, que percebe apenas a multidão, dentro de si mesmo, aglomerada na memória, inventando novas fisionomias para os lugares. O *flâneur* na cidade perdeu o seu espaço para a velocidade e o consumo de massa. Talvez seja possível o seu retorno através da fotografia. Do estático. Estilhaçando o momento, perpetuando a paisagem em superfície.

As janelas espalhadas pelas faces dos edifícios são uma espécie de passagem que permite a intimidade ser contaminada pelo espaço público e vice versa. Podem ser vistas de dentro para fora e de fora para dentro, seja da cidade explícita ou da própria alma. E através

do *Homem da Multidão*², encontro os caminhos que me carregam para dentro da imagem, que me lançam para dentro do espaço. No conto de Poe, se o que o narrador vê de início é uma imagem fugaz da multidão estampada na vidraça, em seguida avança para dentro dela em busca do incógnito, do *flâneur* já desgastado, um enigma não decifrável na fisionomia que sintetiza a existência urbana. O criminoso faz das ruas da metrópole seu refúgio entre as sombras.

No segundo capítulo deste estudo, a janela é a imagem da cidade. A aura em torno da percepção do objeto é traduzida em imagem, conceito, pela capacidade do indivíduo de recuperar sua história através de suas impressões na memória. A fotografia é memória, mas é também objeto, é poesia e técnica, é a reproduzibilidade da lembrança interminável. O conceito de *mémoire involontaire* e *mémoire volontaire*, descritos por Benjamin, apresentam a fotografia relacionada a um tipo de memória disponível. Acessada pelo sujeito voluntariamente, ela torna possível reproduzir a aparência das coisas, mas não sua aura. *A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar, é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado pelo homem, um espaço que ele percebe inconscientemente*³. Contudo é através deste inconsciente, que a imagem fotográfica é possível de ser relacionada ao mundo, pois é construída sobre a história. E na história existe alguma relação entre a fotografia e a pintura. Embora esta última a princípio tenha sido sacudida pela invenção da câmera, posteriormente é possível enxergar contribuições para novas perspectivas do movimento pictórico e da percepção da arte. Contudo, ambas, mesmo entre todas as suas diferenças, têm como finalidade a apresentação do mundo a partir da interpretação de um artista. A fotografia apresenta o instantâneo, o tempo não controlado, uma impressão sujeita ao acaso. A pintura está mais próxima da aura das coisas, pois está toda ela subordinada à criação. Também só podem ser percebidas visualmente através da luz refletida, fixada.

Enfim as janelas espalhadas pela cidade acendem suas vidraças, propagando a luminosidade fantasmagórica e incandescente pelo espaço escuro. No terceiro capítulo, as imagens invadem a significação da noite urbana. Apresento as fotografias que me guiaram pelas cidades que pertencem ao mundo dos sonhos. Minhas primeiras pesquisas

² POE, E. A.

³ BENJAMIN, 1994. p. 33)

percorreram imagens em preto e branco, pois buscava nelas, o contraste da sombra e da luz, o claro-escuro. Não segui nenhuma ordem de escolha a partir da cronologia, elas apenas aconteceram em mim. Na noite da Paris dos anos 30 fotografada por Brassai ou em alguma cidade americana, na cidade das diferenças de Stieglitz, ou ainda em um passeio noturno pela Broadway de Coburn, explodindo em brilhos na umidade da noite. Cidades distantes de mim, vistas através do acúmulo dos tempos entre o passado e o presente.

Outra cidade nasceu dos brilhos noturnos. A luz transcendeu a existência pálida, transformando o espaço em cor, concedendo a ele mais profundidade e mais contraste. São Paulo das janelas flutuantes, das faces invisíveis dos edifícios, do espelho que submete a cidade em múltiplos de si mesma. Mas principalmente a cor. A coloração que invade os espaços na fotografia de Cássio Vasconcellos⁴ é mágica. Em seu livro: *Noturnos São Paulo*⁵, a leitura da cidade ganha dimensões espetaculares, gigantescas, quando o fotógrafo expressa sua percepção dos lugares através de um colorido intenso. Revela o espaço e aproxima a fotografia de uma pintura. A relação das cores torna-se expressão e movimento como nas telas de Mondrian. A flânerie de Vasconcellos é contaminada pelos vestígios do crime iminente, pela investigação imaginativa sobre a solidão noturna da cidade. A *Marginal do Pinheiros*⁶ é um caminho vermelho e oculto, pelo qual eu persegui as lentes do fotógrafo, descortinando a sombra em luz. O rio é um espelho imenso que absorve a paisagem, transformando sua existência material em brilho.

Entre as janelas, as imagens estudadas sugerem distância e fantasia. A fotografia urbana em seu traje noturno apresenta-me a cidade noite, vista através de seus enquadramentos, em forma de brilhos e sombras e cores, explorando mistérios, passagens e outras paisagens na memória das coisas, vistas pelos olhos e percebidas através do sonho e da imaginação. Fazendo as imagens tão presentes em mim quanto a solidão que se arrasta pelas ruas anônimas, entregues aos delírios da luz.

4 Cássio Vasconcellos – fotógrafo – “O artista nasceu em São Paulo, Brasil, em 29 de setembro de 1965. Iniciou sua trajetória na fotografia em 1981, na escola imagem-Ação. Durante sua carreira, seu trabalho pessoal, sempre voltado a projetos artísticos, percorreu muitas galerias e museus, no Brasil e pelo mundo. Frequentemente é convidado a desenvolver novos projetos como o Arte/Cidade, em 1994 e 2002.” Disponível em: www.cassiovasconcellos.com.br - Currículo. Acesso em 23/10/2004

⁵ VASCONCELLOS, Cássio. *Noturnos São Paulo* - São Paulo: Bookmark, 2002

⁶ Marginal do Pinheiros é uma série de fotografias produzidas pelo fotógrafo, presentes no livro “Noturnos São Paulo” e que serão apresentadas neste estudo sobre a cidade.

ENSAIO

Cidade Só

Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria, um dia de sol no nosso espírito. E - mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem - pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. Se eu disser "Há sol nos meus pensamentos", ninguém compreenderá que os meus pensamentos são tristes.

(Fernando Pessoa)⁷

A cidade que me acontece é a cidade só. A cidade das luzes transforma-se, perde-se na escuridão e no silêncio que escorre pelas pedras nas calçadas. É uma cidade de sonho, que anuncia o ébrio e o torpor das sombras que escapam por suas dobras e buracos. Caminhando por ruas quase escuras, encontro na noite a cidade que nunca me pertenceu, abandonada às vicissitudes da escuridão que me invade com imensa voracidade e sedução.

De noite a cidade é poesia. A declamar em versos a história dos seus lugares. Fascinação de luzes embriagadas e libertas.

A cidade que escapa do olhar, modifica, espalha, abandonada aos excessos, fluindo levianamente descontrolada. Encantado pela magia da sua imagem, me refugio nas distâncias do fantástico. Reconstruo o tempo, sobrepondo real e realidade, reorganizando seus ambientes, na tentativa de torná-la mais semelhante a mim mesmo, ou talvez mais próxima da minha cobiça. Carrego dentro de mim a minha própria cidade. De sonho, cidade ideal, irreal e opaca, definitivamente minha. Não me recolho à solidão inconstante das suas

⁷ PESSOA, Fernando. O cancionero. Nota preliminar nº 2. Disponível em: <http://www.insite.com.br/art/pessoa/cancioneiro/nota.html>, Acesso em: 13/08/04

esquinas, atravesso as ruas que me atravessam em sonho. E do outro lado reencontro a cidade perdida na calçada escura. Ainda assim me escapa, gotejando em fios de luz, que esticam nas sarjetas e se atiram nos bueiros.

De noite a cidade é festejada. Celebração da loucura. Da insanidade que esculpe no escuro o súbito imprevisto.

Alucinação e mistério. O segredo revelado em frações do tempo, escondido, refletido nos intervalos de luz, que vazam pelas frestas nas janelas. Cintilam no topo dos postes enfileirados, indicativos, organizados em seus caminhos cruzados, disputando (fornecendo) as sombras derramadas, criminosas e ocultas.

Lúgubre encanto que atormenta a taciturna urbe. Feroz em seus devaneios sólidos recobre toda a face em sombra, esboçando os contornos gastos. O tempo parado. Só as janelas, testemunhas mudas da devassidão noturna que instiga e estimula as letras sórdidas nas frases descompostas. Pegajosas e embaçadas, reverberando falsas rimas pelos becos.

De noite a cidade fantasia. Eu vejo na cidade, outras tantas cidades. Fantasiadas de imagens e abstração.

Fantástico mesmo é viver a cidade, seja lá de que forma ela se revele. Posso ver com os olhos ou posso ver com as mãos. Tatear as texturas que impregnam os objetos, mesmo com olhos fechados, e compreender as marcas há muito cicatrizadas e cutucar as feridas abertas na matéria refeita. Posso cheirar a cidade, posso comer seus tijolos e lambar o asfalto das ruas, misturar na saliva a poeira que acompanha o vento, engolir, degustar, sorver seus fragmentos de espaço.

De noite a cidade se alimenta das minhas ilusões. Toma formas desconexas, se transforma em luz. Eu busco a cidade escura. Contemplo através das janelas, mesmo não estando abertas. Invento os reflexos que elas me devolvem, transparecendo os brilhos turvos da luminescência. Silenciosa, minha cidade é solidão. Minha ausência é a cidade que me envolve, me reflete, que me absorve a alma em favor da sua permanência. E permanece.

De noite a cidade me demora.

De noite a cidade se derrama em mim.

01 - CIDADE JANELA

Uma Janela Aberta para o Espaço Urbano

Num mundo imaginante, onde não só os homens imaginam as coisas, mas também as coisas imaginam os homens e as próprias coisas, o real seria tão extenso quanto o infinito e seria composto de imagens, não de concretudes.

(OLIVEIRA JR., p.76)

Acelerada pela velocidade do movimento, a imagem da metrópole se parte em pedaços de tempos (in)distintos. Fluxos descontínuos de uma cidade configurada por tempos e espaços, conectados então pela percepção – imaginação – do observador e a sua própria experimentação no contexto urbano. Percorrendo as passagens que encontra entre os muros, como janelas abertas, capazes de levá-lo a viajar por caminhos próprios e se deixar percorrer pela descoberta de uma cidade nova a cada olhar. Cidade inventada, desejada. Idealizada. Invisível, contudo presente.

Ofuscada e desfeita, a cidade se divide em ilhas de nostalgia e intenção, rodeadas pelo ritmo frenético dos seus percursos. A cidade presente é um corredor de passagem, cercada por paredes esburacadas, que se dobram umas sobre as outras e através das quais se enxergam – durante o ininterrupto estado de deslocamento do corpo – outras possibilidades de duração do espaço nos olhos. Velozes e convenientes, os veículos de transporte que circulam pela vias urbanas, alteram o tempo de ver e de ler a cidade, mantendo o observador em uma condição passiva de letargia diante do enquadramento de suas janelas, e ainda, de certa forma isolado ou protegido do contato direto do corpo, seja com o espaço ou mesmo com outros corpos. A experimentação sensorial não está mais, neste caso, concentrada na relação direta com o espaço e sim na possibilidade de distanciamento deste. Distância e velocidade que admitem, portanto, criar imaginar e fantasiar a relação entre a

matéria viva e a concreta. Reorganizar o espaço, recriando os lugares de passagem a partir dos fragmentos da sua imagem, seja ela existente, impressa, projetada ou então imaginada, fantasiada e lembrada. O relacionamento do corpo com a cidade, está constituído hoje, muito mais através das imagens que sua memória sugere, do que propriamente de espaços ou do contato, já que este corpo circula e está invariavelmente de passagem, estabelecendo a troca somente através de sensações e, principalmente através da visão. Embora esta visão seja formada muito menos através do ato mecânico e muito mais através de uma interpretação, de certo modo subjetiva, das formas e das coisas que a velocidade arranca dos olhos.

Não conseguimos ver os detalhes das coisas que as tornam singulares, únicas, alçadas. Passamos com pressa, pegamos com pressa, olhamos com pressa. Não mais sorvemos o mundo, o engolimos num lapso mínimo de tempo. As coisas entram e saem, vêm e passam por nós como objetos de um mundo exterior que pouco ou nada intervêm em nossas vidas. O importante para nós somos nós mesmos e os outros seres humanos afetivamente ligados a nós. O resto é do mundo. (OLIVEIRA JR., p. 76)

Mesmo considerando um pedestre que caminha pela calçada e assim estabelece uma relação bem mais próxima e direta com o espaço em uma velocidade menos alucinante em comparação aos veículos, tendo uma visão mais aberta do espaço e sem os recortes das janelas, ele tem seu olhar contaminado pelo uso cotidiano do percurso, que na maior parte das vezes está diretamente relacionado ao tempo entre local de partida e local de chegada. O sujeito não reverencia a paisagem que o cerca, poucas vezes se dispõe a observá-la, está de algum modo acostumado a ela. O hábito de passar pelas coisas da cidade diariamente, quase sempre pelos mesmos trajetos, tem como consequência uma certa desatenção a elas por parte do sujeito. Estarem presentes nele, mas como memória e como imagem, sabe-se estão, pois alguma vez já foram vistas e experimentadas. Hoje, no entanto, são somente sombras, absorvidas e arquivadas pelo inconsciente, embora sejam capazes de chamar a atenção para si quando deixam de existir. A ausência da coisa em si e as recordações que tal ausência provoca, atestam a sua presença no inconsciente. Olhando a cidade de hoje, invariavelmente, o que se vê é uma outra cidade que não existe mais, que esteve ali no lugar da que está hoje ou que talvez nunca tenha estado exatamente como se a recorda.

A distância perde sua espacialidade e, a nova medida de deslocamento no espaço é o tempo. Entre um e outro lugar, o melhor caminho está, quase sempre, relacionado ao tempo mais curto em que se pode cumprí-lo, com o mínimo de obstáculos, o que nem sempre corresponde ao menor percurso. A velocidade desconsidera as distâncias em favor do tempo, o espaço percorrido se torna apenas um cenário de luzes e cores velozes, cuja leitura, depende inteiramente de uma significação pessoal dos elementos presentes. A distância pode ainda estar relacionada na correspondência que o indivíduo estabelece entre suas experiências concretas com o espaço da cidade e as interpretações subjetivas do desejo e da lembrança. Uma leitura de um tempo passado através do tempo presente. A memória de uma imagem borrada nos olhos desatentos que buscam no invento de uma ilusão, a cidade que não podem enxergar, projetando na mente desejos por outras cidades.

A cidade é o espaço do não verbal e a velocidade é o ritmo de sua leitura. (FERRARA, p. 12)

O sujeito enxerga e visita as paisagens urbanas de maneiras diversas, porém está destinado a vê-la sempre aos pedaços, em ritmo acelerado. A leitura do espaço, entendido como não verbal, exige, no entanto, a ausência de qualquer *ordem preestabelecida, convencional ou sistematizada*⁸, pois é subjetiva e individual, submetida a um repertório próprio, decorrente da experimentação pessoal e do uso habitual de um espaço ou lugar. *Experiências emocionais: coisas que importaram para você em sua própria vida; coisas importantes para a comunidade, sua história. Temos memórias emotivas em nossas cidades através de parques históricos, estátuas de personalidades, memoriais de guerra, a tradição dos fundadores. (...) A cidade então, é uma história que se conta para nós à medida que caminhamos por ela. Significa alguma coisa, ela ecoa com a profundidade do passado*⁹. A cidade tem um passado que se confunde com o do cidadão, uma história que é contada em partes dele, espalhadas nos lugares, para ele mesmo, sujeita a significações e interpretações diversas, pois são também diversas as maneiras como pode ser lida e percebida.

A semiótica define a provável leitura do espaço urbano através de seus símbolos (signos) ou significações, criadas pelo indivíduo e relacionadas a uma análise bastante

⁸ FERRARA, p. 16

⁹ HILLMAN, p. 39

individualizada dos elementos (objetos) que compõem tal espaço. Desde cedo, os habitantes de uma metrópole aprendem a perceber e interpretar o espaço a partir das relações admissíveis entre seus elementos constituintes e deles consigo mesmo. No entanto, a forma como são percebidos e entendidos é diferente, pois acontece a partir de experiências únicas, vivenciadas por cada indivíduo ao seu modo e ao seu tempo.

A velocidade engole a enxurrada de cabeças que se aglomeram pelas ruas num ir e vir de passos marcados. A cidade transforma-se em magia no tempo descontínuo e irregular da memória, no qual vagamos através dos objetos-imagem, tais quais peregrinos em caminhos fantásticos e repletos de simbolismos. Compete então ao indivíduo, que percorre diariamente seus descaminhos, encontrar ou então inventar buracos, pelos quais, através da multidão de corpos e máquinas passantes, de paredes e muros altos, consiga esbarrar no espaço, por vezes negando ou invertendo os fluxos impostos, obrigatórios do mesmo modo ao movimento dos olhos. A cidade sempre anunciada, todavia nem sempre está visível, é composta por intervalos, separados pelo percurso e pelo fluxo. Esses intervalos (buracos), nos quais a cidade se expõe ou permite o encontro, são prováveis de um planejamento e, sugestivamente repetidos ou escondidos, ambiciosos em provocar uma imagem provável ao espectador. Imagem que é o resultado daquilo que foi visto e daquilo que se fantasia através das recordações presentes em si próprio. Sennett compara o urbanista ao diretor de televisão, pois ambos criam o que chama de *liberdade da resistência*¹⁰.

Enquanto um projeta caminhos por onde o movimento se realize sem obstruções ou maiores esforços, e com a menor atenção possível aos lugares de passagem, o outro explora meios que permitem às pessoas olhar para o que quer que seja sem desconforto. (SENNETT, p. 18)

O planejamento urbano empregado atualmente nas grandes cidades busca libertar o corpo da resistência estabelecida por outros corpos – desfavoráveis desses ou alheios às suas intenções – na tentativa de fugir de qualquer forma de contato, garantindo não só a velocidade e o deslocamento, mas também uma espécie de setorização das atividades e das classes sociais vigentes. Sennett acrescenta:

¹⁰ SENNETT, p 18

O objetivo de libertar o corpo da resistência associa-se ao medo do contato, evidente no desenho urbano moderno. Ao planejar uma via pública, por exemplo, os urbanistas freqüentemente direcionam o fluxo de tráfego de forma a isolar uma comunidade residencial de uma área comercial, ou dirigi-lo através de bairros de moradia, separando zonas pobres e ricas, ou etnicamente diversas.

(SENNETT, p. 18).

A cidade desejada não é realidade, é desenho. Possibilita as fantasias que invadem os egos e nos inventam personagens de um espetáculo característico do desejo humano de transformar o ambiente que ocupa e fazê-lo próximo de si mesmo. O espaço de tempo que se abre como fenda na contemplação da paisagem é a janela, que por um momento contraria o fluxo estabelecido, atravessa e reflete, devolvendo-lhe o olhar. Arranca nossa essência como um espelho que reflete a alma, pois se somos produtos do meio em que vivemos; a cidade é o meio por nós produzido. Tem os mesmos sonhos, a mesma rotina e as mesmas rugas, as mesmas cicatrizes.

Estabelecidas à nossa imagem e semelhança¹¹.

Semelhança esta que ultrapassa o significado do indivíduo e alcança sua existência política como cidadão, dissolve a distância e abriga a diferença exposta. Diversidade vulnerável aos olhos, trafega pela aglomeração dos corpos em trânsito pelos mesmos espaços, todavia enxergando e vivenciando tempos distintos da própria existência dentro do contexto urbano. Por mais evidente que seja o medo do contato, o choque e a colisão são efeitos inevitáveis da vida nas metrópoles. Os indivíduos vacilantes na multidão, oscilam entre o ser privado e o ser coletivo. Por alguns instantes, são capazes de perceber o outro, tropeçam nele, mas sem desviar do caminho, em seguida, estão novamente virados para dentro de si mesmos, da sua individualidade. Entre a cidade por eles desejada e a tensão estabelecida no espaço por eles conquistado ou consumido. Portanto a cidade se faz intimamente presente na vida de seus habitantes, estabelecida numa desvairada (des)continuidade com o corpo. Tensionada entre poderes e não poderes diversos,

¹¹ *Se, como diz o texto sagrado, Deus fez o homem à sua imagem e semelhança e o fez de barro, é com o mesmo material que os homens constroem a cidade, igualando-se, com isso, a Deus, em sua obra, e buscando – pela verticalidade da construção – chegar aos céus, elevar-se até seus domínios.* (PESAVENTO, 1999, p. 08).

possibilidades e resignações, que nos levam dos prédios de vidro e aço aos barracos feitos da junção das sobras, ambos erguidos pelos mesmos-outros braços, porém providos por criatividade distintas, surgidas a partir de necessidades econômicas, sociais ou políticas, também diversas à imaginação.

Não somente o espaço, como dito por Sennet, mas a própria sociedade segrega e discrimina o indivíduo, inventa padrões de aceitação, classificatórios, estabelecendo os limites, as barreiras, evitando um contato mais próximo e refutando seu sonho de realidade pessoal. Impossibilitando que seja capaz de expressar com facilidade sua existência social, desmantelando parte do encanto que movimenta a criação. Este mesmo indivíduo isolado vive na tentativa incessante de preservar sua autonomia perante a multidão ameaçadora, que ocupa os grandes centros com seus estímulos sócio-econômicos perturbadores. Busca ainda reverter ou amenizar a descontinuidade e o *temor do contato* entre o corpo privado e o público, o espaço que habita e a multidão no espaço coletivo que transita.

Todas as distâncias que os homens criaram em torno de si foram
ditadas por esse temor do contato. (CANETTI, p. 13)

A imaginação e o sonho permeados pela memória e pela experiência podem ser então, sua alternativa e capacidade de vencer tais distâncias – pelo menos para si mesmo – proporcionando um sentimento de aproximação entre os opostos que circulam pelo ambiente urbano. Uma possibilidade de contato com o mundo que reflete a sua própria alma.

Se do barro foi feito o homem, da mesma matéria é constituída a sua urbe. Assim como de sonho também ergueu sua morada. Sonho que sustenta toda a sua permanência no espaço modelado pelas mãos e pelos sentidos. É a humanidade que sonha e desenha a cidade de barro, estruturando-a sobre a pedra. Se a pedra é que molda o barro ou o barro que molda a pedra, a fantasia veste a forma, que de encantamento se corrompe. Desfigurada, assimilada, propagada em luz, provocando a sombra e estabelecendo um vínculo débil entre o visível e o indizível. Regida pelos seres que servem da substância e da matéria urbana que circula pelas ruas, a pedra sucumbe ao barro, submersa em devaneios, se afoga na lama que rege toda invenção e serve aos desenhos e traçados; polida e pesada, desafiada pelo tempo e lapidada pelo transitar das luzes;dando forma ao sonho desfigurado

pela esperança da cidade impossível. Sobreposta à realidade presente, mutável e inconstante aos olhos profanados pela construção da imagem de uma *cidade ideal*.

...a chamada cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, a qual pode, sem dúvida, ser concebida como uma obra de arte que, no decorrer da sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas. (ARGAN, 1989, p.73)

Essa cidade idealizada, não nega propriamente, mas critica e estabelece um modelo de reconstrução para cidade real. Tentando transformar o concreto em sonho e imaginação e vice versa. Moldando suas formas no próprio corpo e desejando nela um lugar confortável, onde se pode acomodar e imaginar-se único, inserido na coletividade.

Ideal é a possibilidade de deformação sensorial do espaço e da sua idealização na memória, pela percepção das coisas e pela imaginação individual. Uma relação hesitante, pois se o conceito de ideal é percebido como algo relativo à fantasia, irreal, fictício e utópico, é ao mesmo tempo definido como uma perfeição concebível da realidade ou, por assim dizer, modelo de uma verdade.

A cidade ideal, mais do que um modelo propriamente dito é um módulo para o qual sempre é possível encontrar múltiplos ou submúltiplos que modifiquem a sua medida, mas não a sua substância: dada uma planta em forma de tabuleiro, centralizada ou estrelar, sempre é possível desenhar o mesmo esquema numa dimensão maior ou menor.

(...)

Em geral, o desenho da cidade ideal implica o pensamento de que, na cidade realiza-se um valor de qualidade que permanece praticamente imutável com a mudança da quantidade, na medida em que, por postulado, qualidade e quantidade sejam entidades proporcionais. A relação entre quantidade e qualidade, proporcional no passado e antitética hoje, está na base de toda a problemática urbanística ocidental. (ARGAN, 1989, p.74)

Portanto, considerando ainda que esse *ideal* de cidade possa ser ampliado ou coletivizado em ampla escala, ao menos em um pedaço de tempo qualquer, será na maioria das vezes, uma tentativa ilusória e transitória, de harmonia entre o corpo e o espaço em uma cidade planejada e, ainda que possa ser multiplicável, ou satisfaça quantitativamente, com passar do tempo não atende mais às necessidades, perde suas funções vitais. A cidade é passional, apesar de autoritária, delimitadora de seus percursos, mas renuncia fatigada aos traçados estabelecidos ante a fúria da multidão que flui desvairada por seus caminhos diariamente.

No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera, vê-se uma cidade azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente. Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, havia imaginado um modo de transformá-la na cidade ideal, mas, enquanto construía o seu modelo em miniatura, Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro.

(CALVINO, p. 32)

O planejamento urbano, por tantas vezes, pensou, desenhou ou imaginou a cidade ideal, solidificando uma mesma intenção de realidade num organismo em transformação constante. Mas assim como em *Fedora*, o desenvolvimento da vida em qualquer grande cidade é devasso, ultrapassa qualquer tentativa de racionalização dos acontecimentos. A cidade projetada somente ganha vida quando a alma de seus cidadãos passa a ser capaz de transformá-la, criando inúmeras pequenas outras, dentro dela mesma.

Contudo, a pretensão não é discutir, neste trabalho, qualquer tipo de solução possível para o desenho e o planejamento urbano, mas perceber, como a sua imagem, seja ela inventada, lembrada ou idealizada, se comporta aos olhos dessa profusão de pessoas que freqüentam seus lugares e, aos meus próprios olhos, os elementos e as luzes descamadas, às quais os habitantes dessas ruas escarnadas se sujeitam. Fundindo-se a elas e compartilhando

seus desejos, tomando-as como a própria carne decomposta, dando a elas formas humanas e incoerentes. A cidade que, na escuridão da noite brilha e transborda em sombra a lembrança do dia, respinga luzes melancólicas sobre os sonhos e estende nas ruas a estreita possibilidade de encontrar no espaço o desejo escuro de um outro lugar.

Balzac dizia que as ruas de Paris nos dão impressões humanas. São assim as ruas de todas as cidades, com a vida e destinos iguais aos do homem. (JOÃO DO RIO, p. 53)

Entre as formas e contornos, essas ruas que transitam humanizadas e abrutalhadas por entre o tráfego luminoso dos faróis, dos postes e das fachadas, permitem fluir o sonho, como sangue, rugindo e jorrando a vida que marca a face pavimentada; estabelecida pelos caminhos que levam a humanidade a desenvolver seus prazeres e escárnios, carregando suas (des)ilusões encravadas sob o salto oco dos sapatos. A rua conduz a cidade e permite que ela se movimente, que seja percorrida. Segundo Le Corbusier: *A palavra 'rua' simboliza em nossa época, a desordem circulatória.*¹² Por ela circulam tudo e todos, alheios, anônimos, passantes. Sua principal função é verter por seus itinerários o transitar descompassado das máquinas velozes e separado destas os pedestres, de passos não menos apressados, porém não tão ligeiros. São vias precípeis, expostas aos desmandos da urbanização. Nascem, às vezes desenvolvem-se, outras morrem atropeladas pela velocidade e pela necessária fluidez; trocam de nome, desfiguram-se ao transcorrer do tempo, mudam os rostos, mas sustentam sempre as mesmas rugas desalinhadas, espremidas, espelhadas por fachadas que espalham janelas entre as nuvens.

Janelas pelas quais a cidade respira e por elas transparece permeável, revelando a paisagem através dos estilhaços da luz e da velocidade, por vezes transtornando a perspectiva ou mesmo interrompendo o deslocamento do olhar, reconstituindo o movimento a partir dos pedaços invisíveis da memória. A cidade é revelada por esses buracos-janela. Sua face sólida contida entre os recortes e as dobras ,repetida e intercalada, formando um emaranhado de lugares e locais fantásticos entre os espaços de tempo

¹² LE CORBUSIER, p. 81 – arquiteto urbanista francês (1887 - 1965)

urbanos. O olhar atravessa as paredes, projetando imagens ao espectador, que por trás das fendas, não participa efetivamente, mas modifica o espaço deformando sua imagem, descobrindo e tecendo caminhos e novas passagens, redescobrando o seu próprio tempo de existir na cidade.

Cidade Almada

A esta altura, Kublai Khan espera que Marco diga como é Irene vista de dentro. E Marco não pode fazê-lo: não conseguiu saber qual é a cidade que os moradores do planalto chamam de Irene; por outro lado não importa: vista de dentro, seria uma outra cidade; Irene é o nome de uma cidade distante que muda à medida que se aproxima dela.

A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar; cada uma merece um nome diferente; talvez eu já tenha falado de Irene sob outros nomes; talvez eu só tenha falado de Irene.

(CALVINO, p. 115)

Reconhecendo que é sempre através das janelas, do jogo de luz e sombra que define os volumes e dos enquadramentos escusos que o olhar encontra a cidade, seria possível pensar numa cidade toda de uma só vez, mas não – estando dentro dela – enxergá-la desta forma. A cidade só é inteiramente vista com os olhos, em alguns casos, estando seu observador do lado de fora, afastado fisicamente dela, o que pode aplicar-se ainda em um distanciamento no sentido vertical.

Olhada ao rés-do-chão a cidade se dissolve em fragmentos, cuja dispersão infinita é sumamente desagradável. Vista, descrita ou representada de um ponto elevado, ela se torna um emblema abstrato imediatamente apreensível. Com o auxílio do telescópio, junta-se o fragmento com o emblema, que sugerem uma falsa, porém reconfortante unidade. O fato marcante, contudo, é que a cidade não é mais pressentida como sendo o conjunto de emoções, gestos e situações suscitadas pela vivência cotidiana de uma comunidade, mas, dado o estado de definitiva solidão dos indivíduos, como algo externo a cada um, unitário e abstrato na sua exterioridade: como um objeto simbólico suscetível de ser instrumentalizado para satisfazer os impulsos e fantasias de cada um.

(SEVCENKO, N. p. 81)

No interior, as distâncias são outras, a visão tem outros limites além dos seus próprios, mesmo na pluralidade dos pontos de vista que alcançam a cidade, sempre acontecem dentro de certos enquadramentos, dispondo-a a partir de cenas fugazes e assim, apenas supondo ou sugerindo mentalmente sua continuidade, tornando-a quase inteira, ligando os pedaços existentes na memória somente no plano das idéias, ainda que algumas partes desconhecidas sejam subjetivamente supostas ou imaginadas. Quanto maior a experiência dentro delas, quanto mais conhecimento do que permanece além daquilo que pode ver, quanto mais circula por seus lugares, mais diversas as perspectivas de atravessar pelas passagens e enxergar as cidades possíveis atrás do cenário exposto, como um enigma a ser decifrado, que porém é impossível de ser desvendado ou completamente esclarecido. Esse mistério é que fascina, envolve e empresta vida à multidão. Invade com tamanha ganância que mistura dentro e fora. A cidade falsifica as janelas pelas quais também nos vê, espreita e acolhe com suas luzes fantasmáticas. Mas rouba tanto quanto nos acrescenta a existência.

Todas as coisas exibem rostos, o mundo não é apenas uma assinatura codificada para ser decifrada em busca do significado, mas uma fisionomia para ser encarada.

(HILLMAN, p. 14)

O encontro do corpo com a cidade acontece em seu incessante conflito com o ambiente que o envolve. A força vital que movimenta ambos é a mesma. Quando a cidade é encarada, como proposto por Hillman, é a própria fisionomia – de quem a vê – que se arrisca adivinhar, tentando encontrar significações para o seu reflexo, mas enxergando através do espelho para além de si próprio, a sua oportuna criação, política, social e sua permanência coletiva dentro dela. Criador e criatura em uma confusa simbiose. O corpo depende da cidade tanto quanto o inverso. É o seu alimento e, é através dela (cidade) e suas adversidades, que cada indivíduo se conecta ao mundo efetivamente. Nela se reconhece ou inspira, observa a si mesmo. *É, contudo inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe*¹³. Essa correspondência entre dois universos delirantes –

¹³ BENJAMIN, 1987 p. 139

interior e exterior – estimula o sonho, ao mesmo tempo permitindo satisfazer nos olhos os delírios fantásticos que a imagem das coisas admite.

Essa exigência imaginativa de atenção indica um mundo almadado. Mais – nosso reconhecimento imaginativo, o ato infantil de imaginar o mundo, anima o mundo e o devolve à alma.

(HILLMAN, p. 15)

A cidade almada permanece presente nos relâmpagos de imagens que se perdem em um tempo, onde a paisagem partida em pedaços, ressoa gravada nas janelas frouxas da memória, amontoadas diante dos olhos e dentro da alma. Inventadas pela luz, essa luz que desfigura, esconde os acasos nas fendas que desfilam pelas ruas tortas, esquecidas e secretas na escuridão da noite anunciada pelas lâmpadas. Além do concreto, do ferro e do asfalto, a cidade tem alma. Ou almas. E essas almas estão nos homens e também nas coisas mundo que nele incidem. Perceber a alma das coisas é em parte, a capacidade de iluminá-las e de torná-las imagem.

As faces das coisas – suas superfícies, suas aparências, seus rostos – como lemos aquilo que vem ao nosso encontro ao nível do olhar; como nos olhamos uns aos outros, como olhamos a face uns dos outros, lemos uns aos outros – assim se dá o contato da alma.

(HILLMAN, p. 41)

Assim se dá o contato dos olhos com a imagem da cidade, extensão percorrida em trechos-paisagens, insistentes em não considerar o tempo contido no espaço. As fendas abertas aos desejos do espectador, revelam-se em luz e distância nos lugares inundados de sombras, entrecortados por instantes vazios de lucidez e preenchidos por pedaços da percepção, em um constante exercitar imaginativo da memória.

Exercício esse, característico da figura do *flâneur*, esboçada por Baudelaire e Benjamin. Versado soberano da cidade, comparsa da multidão, na qual *a cidade é ora paisagem, ora ninho acolhedor*¹⁴; mergulhado no cenário urbano, sabedor de suas memórias. Conhecedor de seus segredos, de suas passagens¹⁵, de cada pedra e de cada vida

¹⁴ BENJAMIN, 1985. p. 39 (org. Flavio Khote)

¹⁵ a palavra *passagem* aqui, pode ainda ser entendida como referência ao “*Trabalho das Passagens*”, escrito por Walter Benjamin, do qual deixou apenas notas e arquivos.

que nela habita. Morador inquieto das rugas licenciosas que entalham a história da pedra nas faces grosseiras, moldadas em cimento e carne. Encarando a fisionomia de uma e de todas as outras cidades possíveis, imaginadas, sonhadas, projetadas, idealizadas e consumidas. Constituídas de razão e incoerência, embriagadas de anseios.

É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de *flanar*. É fatigante o exercício?

(JOÃO DO RIO, p. 50)

Fascinante a desventura de desafiar as limitações impostas pelo confinamento do espaço entre as paredes e os muros. Extravasar a paisagem fazendo das ruas um teatro. Espectador entre as frias pedras das calçadas. Considerando então a possibilidade de transcender o encantamento do espírito da flânerie e transportá-lo para dentro dos costumes imagéticos que inundam a cidade atual, a proposta desta investigação é, em princípio, baseada na tentativa de *flanar* pelos lugares através da imagem – fotografada – da cidade dos brilhos e da escuridão, na noite constituída pelas luzes dos homens, tanto as que ele criou como as que carrega nos olhos da alma.

Tornar-se um *flâneur*, percorrendo o espaço que se esconde nas sombras e sentir a alma das coisas através de um olhar outro, exercido através da câmera fotográfica e seu operador (o fotógrafo). Na fotografia, investigar, ou mesmo perceber os três momentos do seu olhar para a cidade, três olhares que se percebem: o do fotógrafo, o da lente (ou da máquina) e o que vê imagem finalizada, o olhar do observador. Este último, abandonando o peso do corpo, pode deixar-se envolver pelo espaço, um flâneur não mais lançando-se na multidão, mas deixando-se invadir por lugares distantes, enquadrados pelos olhos estrangeiros, que modificam a capacidade de ver, dedicados talvez em transpor na forma de linguagem a cegueira entorpecente dos fluxos acelerados.

Em nosso próprio tempo, no caso do flâneur, não é sua atitude perceptiva que se perdeu, mas, mais do que isto, sua marginalidade. Se o flâneur desapareceu como figura específica é porque a atitude perceptiva que ele incorporava saturou a existência moderna, especificamente a sociedade de massa (que é a fonte de suas ilusões). Pode-se dizer o mesmo de todas as figuras históricas de

Benjamin. Na sociedade de mercadorias, todos nós somos prostitutas, vendendo-nos a estranhos, todos nós somos colecionadores de objetos. (BUCK-MORSS, p. 11-12)

De fato a modernidade e o desenvolvimento da cidade, adaptados à velocidade que a humanidade desenvolve em seu impulso de progresso devastador, são responsáveis pelo desaparecimento do flâneur, *foi o trânsito que ocasionou sua extinção*¹⁶. Pelo menos no que se refere ao flâneur original, que de certa forma sucumbe ao fim das passagens parisienses, seu habitat, a flânerie não foi passível de ser apropriada ao novo e frenético ritmo, no qual a sociedade do consumo e dos meios de transporte estabelece. As relações de consumo são estabelecidas em um contexto diverso ao dos tempos áureos da flânerie.

Foi Adorno quem apontou a mania que as pessoas que ouvem rádio têm de passar de uma estação a outra como uma espécie de aura da flânerie. Atualmente, a televisão proporciona este aspecto de uma forma óptica e não variável. Particularmente nos Estados Unidos, a forma como os novos programas de televisão são apresentados aproxima à visão distraída, impressionista e fisionômica do flâneur, uma vez que as cenas apresentadas levam qualquer um a qualquer lugar do mundo, a indústria de turismo em massa vende a flânerie em pacotes de duas ou quatro semanas. (BUCK-MORSS, p. 12)

A flânerie é transformada em mercadoria pela sociedade de massa, consome a si mesma. Nas grandes cidades atualmente, é um exercício improvável devido à velocidade dos fluxos. Talvez seja possível somente na distância que a imagem proporciona, permitindo um olhar mais demorado para as coisas.

Esse olhar afastado e desconfiado sobre as coisas conquista o papel de flâneur na metrópole atual, não mais percorrendo como um andarilho solitário das ruas à luz do dia ou sob a das lamparinas pelas passagens, porém percorrendo a noite das luzes elétricas, do choque que acende toda a cidade de uma só vez. É um olhar à distância, do lado de fora da vida pública, longe das calçadas estreitas, encarando a fisionomia dos brilhos e procurando através da fotografia, o espelho impresso que reflete sua permanência no espaço escuro. O tempo parado e as sombras congeladas. Mesmo assim, pode sentir por dentro da alma, a memória da multidão acumulando nas calçadas, cruzando e refletindo nas vidraças claras.

16 BUCK-MORSS, p. 10

Mas alma urbana ainda transborda ausência e vaga ociosa pelo escuro, permanecendo inquieta e solitária na madrugada.

Flanar, então, é uma possibilidade de fazer da memória e da fotografia um sonho, janelas subordinadas a uma galeria de imagens e experiências arquivadas pelo inconsciente, que transportam o olhar através das sombras, invadindo a vida que pulsa impune, encoberta, mas que vaza, escorre e mostra-se publicada, estampada na face dura do concreto, exposta à paisagem. O olhar conforta-se pela carícia áspera das lâmpadas, que enumeram-se, multiplicadas, alinhadas às sarjetas. A paisagem agora é a impressão da luz e nos invade de significações outras. Através dessas passagens (janelas), flanar pela noite fotografada da cidade é portanto o sublime exercício de projetar na memória um sonho, deflagrado pela paisagem cintilante da imagem, que abre em superfície outros entendimentos e carrega os olhos para dentro da alma. De nós mesmos e da cidade.

Luz na Janela

A cidade das janelas, fronteira no limite indefinido da luz e da sombra, é o anteparo entre a devassidão e o sono. Interferência para o olhar que escapa pela fresta e assiste incógnito ao sopro do vento nas sombras alongadas, refletindo escuridão no asfalto, buscando no silêncio denso que abraça as ruas, resquícios da multidão ausente. As sombras caminham soltas entre as passagens e os becos. É uma cidade só.

Só, como as noites que habitam suas vidraças. Como o tempo obscuro, fatigado pelo ofício de esculpir nas pedras a memória, enquanto esta se alimenta dos fantasmas e traduz no escuro um sentimento imediato de solidão e fantasia, que absorve o encanto dos brilhos turvos, desfeito em pigmento nas faces duras e geladas dos edifícios. Quanto mais caminhei pelas calçadas nas noites mundanas da cidade traduzida pela luz, onde os aspectos sagrados dos contornos luminescentes se desmancham entre as pérfidas figuras desmanteladas, esquecidas, desfeitas nas sarjetas de pedra, mais percebi as mãos escuras acenando as sombras, sugerindo o gesto anterior de uma vida agora escondida atrás do sono. São outros olhares que consomem a noite, dissimulando a lembrança que insiste em permanecer nos olhos incautos e assistindo nas faces rasgadas dos muros a luminescência mágica da noite urbana.

Quando as janelas dormem, permitindo às ruas a inquietude do anonimato, protegem os pálidos insones da profanação dos olhares mundanos, que espreitam na ausência do limite, os segredos da intimidade. É a vida privada que se esconde atrás do vidro, evitando a colisão e o choque ocasionado pelo tráfego das luzes.

Quem olha de fora por uma janela aberta, nunca vê tantas coisas como quem olha por uma janela fechada. Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante que uma janela iluminada por uma candeia. O que se pode ver ao sol é sempre menos interessante do que o que aquilo que se passa detrás de uma vidraça. Nesse buraco negro ou luminoso a vida vive, a vida sonha, a vida sofre.

(BAUDELAIRE, p.115).

Contudo é inerente a esse olhar que tenta atravessar a janela fechada, o fato de não estar mais relacionado direta ou fisicamente aos olhos, mas sim a uma força imaginante que torna possível inventar a vida que pulsa incógnita atrás do vidro. Assim sendo, não são os olhos que avançam janela adentro, mas a imaginação. Mesmo porque, na cidade moderna dos grandes edifícios verticais, esta janela, mesmo que aberta ou apenas vedada pela superfície translúcida do vidro, ainda está na maioria das vezes, verticalmente distante do alcance físico da visão e somente é percebida ou vista à distância, porque dela vaza a luz ou a sombra em contraste com a parede.

Essa luz que escapa atribui ainda um sentido fundamental para o funcionamento da vida íntima que se desenvolve atrás da janela. É a luz que sugere quando a existência interior estará exposta, mesmo que distante dos olhos. Durante o dia, a luz do sol é recebida pelas janelas abertas, considerando ainda, que durante esse período, a exposição pública da vida privada, seja menos incômoda, é nesse período que a vida pública está em plena atividade e a existência dessas aberturas (janelas) permite uma forma de relacionar o cotidiano particular das pessoas com o mundo exterior, através delas se vê e é visto. As ações que ocorrem no lado de dentro, atrás das paredes, são direta ou indiretamente afetadas pelas condições externas permeadas pelas janelas, seja lá de que maneira essa interferência se manifeste: visual, sonora ou perceptiva, tornando possíveis as relações entre os ambientes. Quando a noite cai e o espaço veste o manto negro, as relações tornam-se mais reservadas. A luz muda de lado e está do lado de dentro das paredes escapando pelo vidro e pelas frestas da janela fechada que esconde no seu interior, os delírios mais restritos da vida privada.

É admissível idealizar a janela proposta por Baudelaire, sendo vista da rua, o ambiente do flâneur, espaço público, que está do lado de dentro da cidade mas de fora da intimidade privada e também é possível imaginá-la mergulhada na noite, pois dela emana algum tipo de luz. Então entende esta, atrás da vidraça, como uma outra janela dentro dela própria, que provoca a fantasia a interpretar, imaginar o que os olhos não alcançam e então é neste movimento que pretendo prosseguir, espreitando entre as fendas que o acaso descortina em meio aos tijolos. Contudo não devo supor que essa perspectiva do olhar que vai do exterior para o interior seja uma manifestação unilateral. As janelas são também possíveis de serem atravessadas pelo olhar e pela imaginação no sentido inverso, de dentro

para fora, onde a paisagem existe de forma permanente estampada na parede e está ao alcance, diante do olhar.

Dentro dos edifícios em que as paredes viraram janelas, a cidade é uma imagem impressa, viva e em constante transformação. Quando o observador, diante da superfície transparente, compreende sua capacidade de superar o reflexo na vidraça e vencer a distância entre ele e os objetos distantes na paisagem, a imagem revela os lugares da memória. No entanto, é necessário circular por seu repertório individual de experimentações e sua capacidade imaginativa de construir o seu espaço individual, podendo entrever, investigar ou ser afetado pelo espaço que se anuncia através das aberturas por onde respira e nos invade.

A conquista da transparência estabelece ao indivíduo um novo exercício de correspondência no mundo das aparências, o seu modo de vida particular com o espaço urbano, impondo novos limites aos olhos. Uma outra circunstância de ver ou conquistar a paisagem e torná-la, mesmo à distância, mais e constantemente presente. Essa relação, nos tempos modernos, gira sempre em torno do homem e da sua criação: a paisagem quase humana da metrópole, manipulada, modificada e intencionalmente incorporada ao espaço interno dos edifícios, tendo em perspectiva os espaços sufocados pelas ruas, estreitando o horizonte e encurtando o alcance do olhar.

As janelas ganharam definitivamente espaço na cidade moderna. A integração entre a construção e a paisagem. Amplitude, luz. Tecnicamente a arquitetura faz uso da tecnologia do aço e do concreto, independendo a estrutura das construções das paredes portantes, espessas. *Quando se trabalha com aço, deve-se entender que o aço representa a linguagem do vazio, da ausência, do espaço, da luz.*¹⁷. Possibilita assim o alargamento dos rasgos ou até mesmo a inexistência da alvenaria na aquisição da limpidez nos gigantescos panos de vidro. Edifícios translúcidos, buscando uma luminosidade quase sagrada, que flutua sobre os volumes e, além da luz, a paisagem. Não mais representada, mas apresentada, encarada frente a frente, existente. Disposta a ser desafiada pela memória dela mesma em outras distâncias.

¹⁷ ZANETTINI, Siegbet. **O Uso da Luz Natural em Projetos e Obras de Arquitetura**. Palestra proferida na 14ª Reunião do Clube das Idéias. Disponível em: <http://www.idea.org.br/programas/14.htm>. Acesso em 28/08/04

Em um episódio narrado por Benjamim em seu texto *Infância em Berlim*, o autor cita suas tias como conhecedoras do mundo através da janela na sacada de seu apartamento em um bairro burguês, de onde podiam avistar tudo o que acontecia na rua.

Como fadas, que influenciam um vale inteiro, sem nunca terem descido nele, reinavam sobre ruas inteiras, sem nunca tê-las pisado.
(BENJAMIM, 1987 p. 85)

Segundo Bolle, o autor apresenta em seus textos a forma como a burguesia era, de certa maneira, cerceada pelo enquadramento da janela na visão do seu entorno: *Como é que a criança percebe o mundo dos pobres, da perspectiva de um daqueles apartamentos de alto luxo, cujos aposentos são tão numerosos e extensos que leva um longo tempo para atravessá-los. O observatório preferido da criança é a loggia*¹⁸. Comentando o fato de que o autor quando criança, conhecedor apenas destes pedaços desconectados, não sabia exatamente o que significava a pobreza. Havia um abismo não apenas social, mas também geográfico-urbanístico e visual que dividia o seu espaço de vivência, o bairro burguês em que morava com sua família, de todo o resto da cidade. Assistir a cidade através de uma janela *durante uma vida inteira*, permite apenas que se veja uma parte, um enquadramento. A distância transforma a percepção da totalidade, mas não sua substância.

E assim como uma mesma cidade vista de diferentes lados, parece diferente, e é como que multiplicada em perspectiva, assim também, dada a multiplicidade infinita das substâncias simples, existem como que diferentes universos, os quais, no entanto, não passam de perspectivas de um só, conforme os diferentes pontos de vista de cada mônada.
(LEIBINIZ *apud* GINZBURG, p. 193)

O entendimento é bastante distinto entre quem vê a cidade do alto de uma janela e quem a vê estando na rua. Como já dito neste trabalho, o envolvimento é diferente, já que o ponto de vista é outro. Embora a cidade seja sempre a mesma em sua totalidade, o universo criado em cada indivíduo para se relacionar com o espaço, é próprio e relativo a sua distância, tanto visual como experiencialmente. Embora vista do alto se faça entender

¹⁸ BOLLE, p. 341

enquanto um conjunto de elementos planejadamente agrupados no espaço, o ato de imaginar proporciona ver a cidade do alto de um edifício e fazê-la mais próxima de si mesmo, imaginar-se participante dela.

A individualidade se despe por um momento da incoerência de existir como ser coletivo e vê através de si mesma, protegida pelo vidro ou pela lente. Como o personagem do conto *Homem da Multidão*¹⁹, inteiramente submerso em devaneios, abrigado em seus pensamentos, transformando cada passante, em protagonista de um espetáculo excepcional, concebido por sua própria percepção do mundo que desfila na vitrine. Entretido em suas lendas e revoltado de certa passividade na busca da essência que nasce da alma urbana e torna tão encantadora sua existência e a sua permanência na noite. Lá está o homem sentado diante da janela, a testa colada no vidro. A multidão é o seu próprio delírio diante da penumbra que invade a rua. Ele a vê e se mantém à distância por algum tempo, do lado de fora dela, investigando e inventando traços e redesenhando significados distintos, numa sempre mesma fisionomia impressa na parede.

Conforme a noite avançava, progredia meu interesse pela cena. Não apenas o caráter geral da multidão se alterava materialmente (seus aspectos mais gentis desapareciam com a retirada da porção mais ordeira da turba, e seus aspectos mais grosseiros emergiam com maior relevo, porquanto a hora tardia arrancava de seus antros todas as espécies de infâmias), mas a luz dos lampiões a gás, débil de início, na sua luta contra o dia agonizante, tinha por fim conquistado ascendência, pondo nas coisas um brilho trêmulo e vistoso.

(...)

Os fantásticos efeitos de luz levaram-me ao exame das faces individuais e, embora a rapidez com que o mundo iluminado desfilava diante da janela me proibisse lançar mais que uma olhadela furtiva a cada rosto, parecia-me, não obstante, que, no meu peculiar estado de espírito, eu podia ler frequentemente, mesmo no breve intervalo de um olhar, a história de longos anos. (POE, E. A.)²⁰

¹⁹ “O Homem da Multidão”, conto de Edgar Allan Poe (1809-1849)

²⁰ POE, Edgar Alan. **O HOMEM DA MULTIDÃO**. Disponível em: <http://www.alfredo-braga.pro.br/biblioteca/homemnamultidao.html>. Acesso em 02/09/2004

Menos trêmulos que os dos lampiões de Poe, os *fantásticos efeitos* da noite na metrópole atual, são manifestos então, na conquista da sombra pela luz das lâmpadas elétricas, com seu brilho tão mais intenso e estável que dos lampiões, permitindo ao olhar deter-se sobre as coisas, suas sombras menos turvas e desfocadas, agarram nas formas e dissolvem-se sobre outras, por vezes ligando opostos numa só obscuridade. A cidade é o cenário dos personagens invisíveis da noite, marcada e desgastada pela memória de uma vida que exala somente o seu vulto e a sua memória através das sombras incrustadas nas pedras.

O escurecer urbano prepara o leitor para a transformação do olhar do narrador em observador noturno. Este que, atento a imagens fantásticas e inesquecíveis das cenas noturnas, persegue, nas faces urbanas, expressões da alma da cidade. (MIRANDA, p. 43)

Do outro lado da lente de vidro, o fantasma da multidão e do flâneur permanecem perambulando pela noite, mas seus corpos não têm matéria definida, somente a memória gasta dos contornos. O vazio percorre as ruas esguias que entrecortam as lembranças. Na calçada não há mais lampiões e, qualquer outra tremulação de luminosidade flutuando no ar, que não seja a luz da vidraça ou da lâmpada sobre o poste, há de ser o delírio pessoal de fantasiar a multidão distante, assistindo ao isolamento da noite, permanecendo nela, incógnito, como observador da sua alma reluzente. Contudo a memória assume neste trabalho, o lugar da multidão ausente, explorando nas ruas desabitadas, a luz como mais uma janela por onde percorre vias mundanas, vivenciando a cidade só. O olhar estabelecido pelo lado de fora janela, onde tudo o que enxerga é claro ou escuro, cor e silêncio e então as coisas invisíveis tornam-se sonhos intuídos pela alma. Pretendo permanecer envolto nesse espaço de ilusão que a imagem das sombras permite. Novamente como o personagem de Poe, abandonar o outro lado da vidraça e me lançar furtivamente às ruas e mergulhar no espaço urbano, como um detetive que investiga um rosto suspeito na multidão, este que é talvez a reinvenção do flâneur, em seus aspectos mais suspeitos, um criminoso descoberto pela fantasmagoria da sua própria existência pública, fazendo do olhar atento à única presença e testemunha da vida que exala das coisas e dos lugares, entrelaçando seus caminhos na ilusão escura da noite. Observador

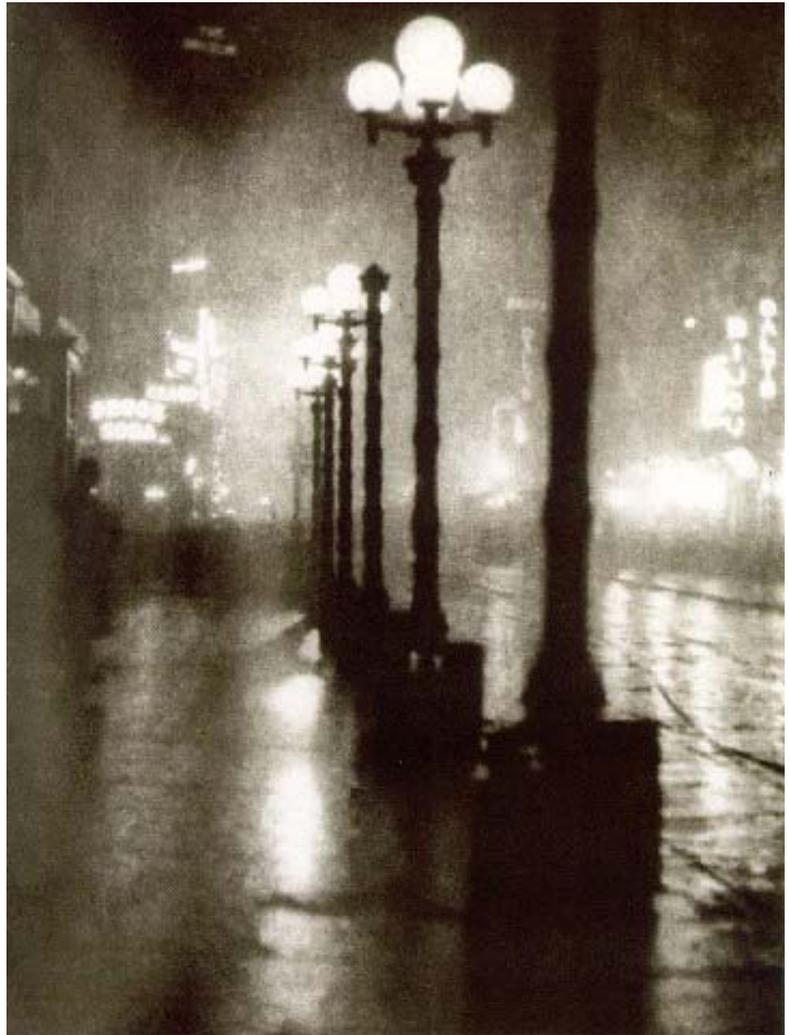
inquieto que, se por um momento, se prende na imagem que passeia do outro lado vidro ou da foto, em outro avança com paixão sobre os delírios urbanos reluzentes na escuridão, reinventando a flânerie através das luzes-janela, passagens abertas na fantasia da cidade.

Devassas as luzes brotando
borradas em fileiras distorcidas
espelhadas em calçadas frias

Embaçadas na umidade escura
varrem os contornos
deformando a cidade
Disseminando o brilho delirante
que lateja nos olhos

A rua é um vazio recheado
de sombras e de postes

Personagem fora de foco
Serei o espectro
Que espreita a cidade
Fazendo dela meu engenho
Compartilho a minha alma
Consumo as suas pedras
Já gastas e pesadas



Coburn – *Broadway at Night*. 1909

Muito mais que os passos apressados
Pesam as memórias
que ocupam suas fendas

Fantásiosa noite mundana
manchada no asfalto
A escuridão se adensa nos buracos
da cidade que não tem formas.

R. Bryan.

02 - A JANELA IMPRESSA

Cidade, Desejo, Fotografia

cai
a noite das noites
a noite de dentro da noite de dentro
da noite
a noite que só se transforma em si mesma
(a voz do eco me chama
mas já não tenho nome)
e anoitece
(LEMINSKI)²¹

A cidade impressa em alegorias²² e imagens poéticas do espaço e da luz, pronunciada por luminosidades vibrantes, que anunciam as formas fantasmagóricas que edifícios e árvores assumem na escuridão embaçada pelos brilhos da noite. Os postes que fornecem luz e sombra simultaneamente e mancham as ruas de efeitos fantásticos, determinam as frágeis fronteiras entre os lugares expostos e os ocultos. A imagem fotográfica da cidade noite é, talvez, a possibilidade de paralisia do movimento embaçado das luzes, do percurso através das passagens em que seu rosto se manifesta e espelha, refletindo a alma e resplandecendo a aura que a envolve.

Essa aura que abraça as coisas é *uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou*

²¹ LEMINSKI, Paulo In BONVICINO, Régis. METAMORFOSE. Publicado originalmente com o título NOTAS SOBRE METAFORMOSE DE PAULO LEMINSKI, como nota introdutória ao livro *Metaformose*, São Paulo, Iluminuras, 1994. Republicado em *Envie meu dicionário*, São Paulo, Editora 34, 1999. Disponível em: <http://planeta.terra.com.br/arte/PopBox/kamiquase/ensaio36.htm>. Acesso em 30/03/05

²² “Uma **alegoria** é uma representação figurativa que transmite um significado outro que e em adição ao literal. É geralmente tratada como uma figura da retórica, mas uma alegoria não precisa ser expressa na linguagem: pode se dirigir aos olhos, e com frequência se encontra na pintura, escultura ou outra forma de arte mimética.” Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Alegoria> Acesso em 10/11/05

*um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho*²³.

A sombra que um elemento qualquer projeta sobre quem o observa, pode ser então entendida como a essência que as coisas exalam sobre os sentidos, quando são percebidas por alguém. A lembrança das coisas desbota. No entanto, essa aura permanece na memória como linguagem, como um conjunto de impressões e de sensações arquivadas pelo indivíduo em torno de algo que viu ou experimentou e, na maior parte das vezes, tenta traduzir sua recordação revelando-a em imagens. Estas sendo projeções subjetivas, únicas, criadas pelo indivíduo, não precisamente fiéis ao fato legítimo.

Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício.

(...)

A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar. Os achados da *mémoire involontaire* confirmam isso. (E não se repetem, de resto: escapam da lembrança, que procura incorporá-los. Com isto, elas corroboram um conceito de aura, que a concebe como o ‘fenômeno irrepitível de uma distância’. Esta definição tem a vantagem de tornar transparente o caráter cultural do fenômeno. O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência: de fato a inacessibilidade é uma qualidade fundamental do culto).

(BENJAMIN, 1987-p. 137-139)

A relação entre a imagem e a aura está então, na permanência (duração) das coisas distantes ou da lembrança delas, transfiguradas e reveladas em torno da sua aura, no que Proust denominou como *mémoire involontaire*²⁴. Lugar onde persiste no inconsciente, a

²³ BENJAMIN, 1994. p. 170

²⁴ “A memória pura – a *mémoire pure* – da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto.” (BENJAMIN, 1987-p. 106)

“Se damos crédito a Bergson, a presentificação da *durée* (duração) é que libera a alma humana da obsessão do tempo. Proust simpatiza com esta crença e, a partir dela, criou os exercícios, através dos quais, durante toda a vida, procurou trazer à luz o passado impregnado com todas as reminiscências que haviam penetrado em seus poros durante sua permanência no inconsciente”. (BENJAMIN, 1987-p. 131)

memória individual das coisas e dos objetos. Falando deles em seu tempo como imagem ou imaginação e todas as correspondências empíricas que os circundam no ato de recordá-los, seja a partir de um repertório pessoal de correlações estabelecidas pelo próprio sujeito, ou pela experiência entorno de seu uso e experimentação, o envolvendo com essa *aura* que se manifesta involuntariamente a partir de algum tipo de sensação desencadeadora, que a faz renascer. Concedendo vida e conferindo a eles (coisas ou objetos) significações particulares e um estado de alma. A capacidade de devolver o olhar e causar em nós suas impressões para que sua lembrança possa ser sempre recuperada como imagem e conceito.

Segundo Benjamin, o mecanismo da câmera fotográfica e sua capacidade de capturar o instante, acrescentam à memória outra forma de demonstração, ampliando a possibilidade de acumular e disponibilizar lembranças, que no caso da fotografia ou ainda do cinema, considera uma parte da expressão da memória que se manifesta voluntariamente.

Os dispositivos, com que as câmeras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance da *mémoire volontaire*; por meio dessa aparelhagem, eles possibilitam fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia (BENJAMIN, 1987-p. 137)

Porém não se pode crer que a imagem fotográfica seja capaz de simplesmente atrofiar o exercitar imaginativo de seu espectador. O declínio da *aura*, comentado por Benjamin tem seu princípio com o progresso dos tempos modernos, tendo na fotografia e na tecnologia recente – responsável pela produção e pela reprodução técnica da imagem – os principais motivadores do choque, ocasionado pela crescente e excessiva necessidade do indivíduo moderno, em cultivar a posse da imagem, visto que, sua reprodutibilidade infinita gera a impossibilidade de uma experiência legítima com as coisas do mundo.

Esse declínio *deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas ficarem mais próximas é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas com sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade*²⁵. A reprodutibilidade técnica, garantida então pela fotografia e também pela imprensa, aproxima quantitativamente um maior número de pessoas, em termos de reprodução e distribuição das obras de arte, ocasionando uma diferença crucial na relação com a experiência da aura, pois não é mais o indivíduo que percorre a obra, ela é que passa por ele e assim sofre o choque dessa aproximação que tem por consequência o esvaziamento da aura .

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. (FLUSSER. P. 20)

Mesmo crendo em um certo desmerecimento ou esvaziamento de algumas de nossas recordações, em decorrência da sua existência como imagem produzida e não essencialmente como memória ou alegoria em torno da experiência direta da aura. A fotografia não é, em sua essência, somente um símbolo da reprodutibilidade técnica, pois nela é admissível a capacidade de tornar provável a invenção pela imaginação e pela memória, de novas passagens e lugares sobrepostos ou entrepostos aos então apresentados, criando outras formas de existência dentro da imagem de uma realidade que é fantástica, o que se assemelha a experiência da aura.

Ao mesmo tempo que apresenta algo, permitindo que aconteça de maneira interminável, coloca sobre esse algo, o peso do tempo. *O importante é que a foto possui uma força constativa, e que o constativo da fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo*²⁶. O retorno das coisas ao olhar, transfigura sua condição inanimada e desenha a aura que as envolve de uma maneira diferente a cada regresso, tendo contaminada a existência da imagem pela de si próprio, do observador. *Não que as imagens eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas*²⁷, dando às coisas-

²⁵ BENJAMIN, 1994 p. 170.

²⁶ BARTHES, 1984. p. 132

²⁷ FLUSSER, p. 14

imagens uma nova perspectiva de vivência, que independe da nossa vontade e excede em racionalidade e temporalidade as distâncias que se abrem na mente.

Como formas expressivas, as coisas falam: mostram as configurações que assumem. Elas se anunciam, atestam sua presença: 'Olhem estamos aqui'. Elas nos observam independente do modo como as observamos, independente de nossas perspectivas, do que pretendemos com elas e como as utilizamos.

(HILLMAN, p. 15)

Com as coisas fotografadas não é diferente, pois existem como imagem o que dá a elas a capacidade de persistir como memória e a fotografia como objeto. Dentro dessa possibilidade de existir de forma continuada e independente da vontade de alguém, a fotografia enquanto superfície-objeto impregnada por cenas, não é mais somente a manifestação de posse da lembrança, mas esta, por sua vez, também é dominada pelo desejo de possuí-la indeterminadamente. *Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.*²⁸

A imagem revelada pela fotografia é uma fração do tempo em que se manifesta um fato ou um olhar mais detido sobre alguma coisa. Não um conjunto de sensações guardadas em memória, mas um estalo luminoso repousado, apresentado em uma superfície qualquer, manuseável e disponível, que vence a distância, tanto espacial quanto temporal. Tempo que nos pertence não só como imagem ou como memória, mas como objeto. Contudo, o desejo não se manifesta simplesmente na posse do *objeto fotografado* (imagem), mas também a do *objeto fotografia*, o que permite possuir o tempo-espaço de um olhar, que transporta toda a existência para além do limite dos olhos, mesmo entendendo que se trata de uma interpretação e não da representação de um olhar, nem exatamente uma verdade, mas uma verdade fotografada.

Imagens são superfícies que pretendem representar algo.

(FLUSSER, p. 13)

²⁸ BENJAMIN, 1994. p. 170

A fotografia é imagem estampada em superfície, mais ainda, é um objeto infinitamente multiplicável e manipulável. De certo modo, se arrisca a ser entendida como um retrato, uma representação da realidade. Como se a partir dela pudesse legitimar aquilo que pretende representar. No entanto, a fotografia não representa propriamente a coisa, mas apresenta ou expressa, dentro de uma realidade fotográfica, o objeto-cena deslocado de sua existência efetiva no mundo. *Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos*²⁹. Mesmo porque é insustentável acreditar que a realidade possa ser também multiplicada, como a imagem, assim como não é reproduzível a aura de encantamento que se forma em torno da cena original, mas ganha outro significado cada vez que é visitada, outra possibilidade de existir no tempo e no espaço.

Janelas, espelhos e enquadramentos servem para fragmentar objetos e cenas e dispô-los segundo outras constelações. A fotografia, neste sentido, só pode ser propriamente pensada a partir de uma teoria de intervalos. Daí emerge o fotográfico. (PEIXOTO, p. 242)

Nesse intervalo, lugar em que a imagem não existe efetivamente, está interrompida, recortada, é onde a imaginação se manifesta. A partir deste poder de imaginar o não revelado, tornamos então as fotografias vulneráveis à manifestação involuntária da memória, agindo sobre e ao mesmo tempo que a manifestação voluntária da imagem. Somos, enfim, dotados de uma extraordinária possibilidade de burlar o mecanicismo da câmera, fazendo dela mais do que uma simples possibilidade de registro técnico reproduzível, e sim provendo-a de vida. Conferindo a ela a possibilidade do olhar e permitindo, então, que o faça por nós, descortinando a aura incessante que envolve a permanência deste olhar em nós, como cena e então como conceito³⁰. Portanto, somos, por exemplo, capazes de inventar ou rememorar a presença ou a imagem-aura de uma multidão inexistente em uma fotografia noturna da cidade, em consequência não somente da lembrança de sua existência, mas da permanência das marcas de sua passagem, gravadas nas calçadas e nos muros, espremida nas sombras entre as pedras.

²⁹ BARTHES. P. 16

³⁰ “A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas”. (FLUSSER, p. 16)

A câmera fotográfica e o ato de fotografar sugerem uma evidente e estreita relação entre a técnica e o espírito. A racionalidade é portanto capaz de ampliar os limites do sentimento, *O ponto de vista técnico não se opõe ao ponto de vista espiritual; um é matéria prima, e o outro é o mestre de obra. O primeiro não vive sem o segundo*³¹. De um lado a tecnologia da máquina, da atividade industrial, do outro a poesia, o encantamento, a fantasia. A força da racionalidade não é totalmente oposta à sedução do espírito, mas sim, em alguns casos, contribuinte para o entusiasmo do seu crescimento e desenvolvimento, possibilitando dilatar os limites da invenção.

É fato que, neste caso, a técnica da invenção só nos parece atraente, porque nos serve simultaneamente como prática e como exercício de imaginação, assim como essa imaginação criadora e inventiva tem por necessidade atividades que lhe forneçam desafios, colaborando assim para os avanços técnicos industriais de produção da imagem.

Assim que os inventores de um novo instrumento o aplicam na natureza, o que eles esperavam do instrumento é apenas um detalhe em comparação com a série de descobertas subseqüentes, das quais o instrumento foi origem. (ARAGO *apud* KHOTE, p. 220)

Com o desenvolvimento da indústria, as máquinas fotográficas, sendo produzidas em larga escala e sua tecnologia se tornando cada vez mais capacitada, financeiramente acessível e conseqüentemente popular, ganham um amplo espaço na história da produção imagética da sociedade urbana moderna. Amplia também largamente as possibilidades técnicas dessa produção, com equipamentos cada vez mais precisos e menos complexos. *As fotografias, assim como qualquer obra humana, têm sua história e essa se cruza com as demais histórias daquilo que os homens e as mulheres inventam*³². A fotografia possibilita uma nova maneira de olhar para o mundo, uma nova maneira de se relacionar com ele ou com as coisas nele inscritas.

A máquina fotográfica ajudou a descobrir o encanto das cenas fortuitas e do ângulo inesperado. Além disso, o desenvolvimento da

³¹ LE CORBUSIER, p. 19

³² OLIVEIRA JR., 2003 p. 06

fotografia iria impelir ainda mais os artistas em seu caminho de exploração e experimentos. (GOMBRICH. p. 524).

Gombrich nesta passagem, além de evidenciar que a fotografia permite esse outro olhar para a realidade do mundo, refere-se ainda, evidentemente, às novas expectativas que se abrem aos artistas que exercem o ofício da pintura. Retratos e panoramas de paisagens do campo e de cidades estavam, até esse momento, a cargo dos pintores. Com o advento da daguerreotipia³³ na França em 1839 e posteriormente, a partir de então o desenvolvimento e popularização das técnicas fotográficas, a arte da pintura é impelida a uma grande transformação, que dura um longo período até que os pintores enxerguem novas possibilidades pictóricas, em proveito da capacidade do equipamento mecânico, em sua manifestação e percepção artística.

A crise que assim se delineia na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção.

(BENJAMIN, 1987-p. 140)

Mas, se de certa forma a fotografia abala num primeiro momento, esse ofício de *reprodução*, em outro possibilita aos pintores que busquem outras formas de expressão, menos inquietantes em relação à realidade concreta e mais preocupadas com outras formas de percepção: sentimentos, deformações e abstrações, revelando assim, não exatamente a coisa vista, mas uma espécie de *aura* em torno delas, que fatalmente impregna a inspiração artística. A fotografia estabelece, com sua habilidade técnica de ver e capturar imagens, uma nova maneira de perceber as coisas do mundo na incessante tentativa humana de reproduzi-las em superfície e multiplicá-las. Serve então como um impulso para a libertação da arte na pintura, que até então permanecia submersa em interpretações um tanto objetivas da forma, da cor e da luz.

³³ "A névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa; já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora da sua invenção chegara, e vários pesquisadores, trabalhando independentemente, visavam o mesmo objetivo: fixar as imagens da câmara obscura, que eram conhecidas pelo menos desde Leonardo . Quando depois de cerca de cinco anos de esforços Niepce e Daguerre alcançaram simultaneamente esse resultado, o Estado interveio, em vista da das dificuldades encontradas pelos inventores para patentear sua descoberta, e, depois de indenizá-los, colocou a invenção no domínio público."(BENJAMIN, 1994. p. 91)

Mesmo que esta leitura do espaço em momento algum tenha existido como um recorte representativo do tempo e sim uma janela onde se reflete a intenção da alma das coisas, conceituada pelo artista, *menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade*³⁴. A arte pictórica – com surgimento da fotografia – mergulha em busca de uma linguagem própria, mais livre e explorando o uso da cor.

Com o desenvolvimento dos meios de comunicação, diminui o significado informativo da pintura. Reagindo contra a fotografia, ela começa por enfatizar os elementos do colorido da imagem.

(KHOTE, p. 34)

Considerando a fotografia inicialmente sendo produzida em *preto e branco* e a cor uma possibilidade única da pintura durante um longo período, o uso da cor ganha força na pintura produzindo outro significado na expressão pictórica das coisas do mundo. Impulsionando a descoberta de uma linguagem que a distanciava ainda mais da fotografia, os *fauvistas* buscaram explorar ao máximo o uso das cores vibrantes como forma de expressão, rejeitando as cores suaves e a luminosidade impressionista, fazendo uso de cores fortes, tendência já explorada entre os pós-impressionistas, como Van Gogh e Gauguin. O movimento artístico denominado como *fauvismo* tem origem no fim do século XIX. Teve um curto tempo de duração, cerca de dez anos, mas certamente teve também grande importância no panorama artístico atual. O pintor Henri Matisse foi certamente um dos principais representantes deste período. No entanto, destaco um outro pintor chamado Piet Mondrian, que produziu algumas obras durante o período, utilizando-se dos mesmos princípios no uso da cor, embora, tenha posteriormente, alcançado outros caminhos em sua produção, que o diferenciam deste movimento.

Contudo, deve-se considerar que a fotografia não se afasta totalmente da arte, nem mesmo da pintura. Também existe nela algo além do que uma simples tentativa de reproduzir a paisagem. É necessário entender a fotografia, além de suas capacidades técnicas e mecânicas, é considerável também como uma forma de arte, pois, se num primeiro momento era entendida como uma simples reprodução do real, em seguida passa a ser considerada a partir da sua capacidade de transformação e não exatamente de cópia

³⁴ BRETCH *apud* BENJAMIM, 1994. p. 106.

desse mesmo real, ainda trazendo em si a permanência de alguns traços alusivos à realidade.

A hipótese de que a fotografia reproduz a realidade como ela é e a pintura a reproduz como se a vê é insustentável: a objetiva fotográfica reproduz, pelo menos na primeira fase de seu desenvolvimento técnico, o funcionamento do olho humano. Também é insustentável que a objetiva seja um olho imparcial, e o olho humano um olho influenciado pelos sentimentos ou gostos da pessoa: o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos. (ARGAN, 1992, p. 79)

Embora a fotografia seja primeiramente percebida como um ato mecânico e não espontâneo, ainda que se esforçasse em ser em algum momento, puramente intencional e premeditada – como se pretende ainda a fotografia técnica, documental ou jornalística – contém inevitavelmente algo de inesperado e estará sempre submetida ao acaso de um acontecimento. Neste ponto ela se difere bastante da pintura, pois existirá nela, o *puncton*³⁵ que estala nos olhos, sempre esse tempo imediato escorrido no espaço da imagem. Tempo que se multiplica em diferentes leituras da imagem, podendo ser tanto o do objeto *in loco*, exposto à perspectiva do *Operator*, tempo em que este se apropria do olhar da câmera (*Studium*), ou ainda no que a fotografia é vista por um outro, o de seu *Spectator*³⁶.

A cidade, na fotografia, conserva-se petrificada no recorte de um instante, que permanece gravado e disponível aos olhos pelo tempo que for. *A fotografia não fala daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi*³⁷. A imagem é atemporal, perpétua enquanto existir como superfície e objeto. Não se manifesta da mesma forma em favor de nossas relações, emoções ou experiências. Estamos vulneráveis à manifestação do tempo que é exposto pela fotografia e também pela vivência do tempo presente e, ainda, às condições que ambos impõem para o entendimento da realidade

³⁵ “O puncton da foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, p. 46)

³⁶ “Reconhecer o Studium é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, discutí-las, em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o studium) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O Studium é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o Operator, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de Spectator.” (BARTHES, p. 48)

³⁷ BARTHES, p.127

apresentada na imagem. Contudo, esta, leva irremediavelmente ao sentimento do tempo passado, mesmo que este se mostre absolutamente corrompido e dominado pelos outros tempos em que a imagem é visitada.

Portanto, a memória permanece em um constante exercitar de suas capacidades imaginativas, seja através da lembrança obscura da aura, ou da possibilidade fotográfica de refletir uma cena infinitamente. Nela os olhos reinventam a flânerie e assumem uma postura investigativa mais demorada sobre o espaço e os elementos expostos, através de seus próprios delírios e da fisionomia da cidade apresentada. Vendo a si mesmos espelhados nesse labirinto de passagens sobrepostas. Imagens dentro de imagens, apropriando-se da alma do mundo, dando a ele a expectativa de perpetuar sua permanência. Seu tempo de existir termina no mesmo instante em que tem início a fotografia, mas a duração da sua aura imagética se estende enquanto houver a superfície que a sustenta e, além disso, da sua capacidade enquanto conceito, de existir para fora desse objeto-superfície.

A cidade é vista quase como uma natureza morta, e o resultado é uma fotografia que contempla a visão do sonho. Uma figuração surreal revelada na maravilhosa experiência dos próprios desejos do inconsciente. (FERNANDES JR. *apud* VASCONCELLOS, p. 34)

A cidade morre na fotografia, vira figura, remontada, reordenada. Mas ainda guarda nela as dobras escuras que a sombra acoberta. Intriga e suscita a imaginação a reconstituir seus lugares, ou mesmo construir outros. Descobrir a relação entre os objetos que nela existem e aqueles que estão contidos em seu universo imagético. Imagens fotográficas são, de fato, a descoberta da apresentação do real e da sua idealização, transformados em espaço pela memória e pela imaginação.

O efeito surreal de minhas imagens nada mais é do que a realidade tornada fantástica por meio de uma visão particular. Tudo o que eu quis expressar foi a realidade, porque nada é mais surreal... Meu objetivo constante é fazer as pessoas verem um aspecto da vida diária como se elas tivessem descoberto isso pela primeira vez.
(BRASSAI *apud* LOUZAS)

É possível, portanto, conceber essas impressões urbanas como janelas, não limitando-se a pensá-las como simples recortes da paisagem, mas como vidraças que abrem para dentro da alma, criando as passagens entre a percepção visível e a imaginativa. Não simplesmente uma abertura concretizada em fachadas translúcidas, mas uma espécie de espírito onipresente que flutua por dentro e por fora do espaço transformando-se em desejo.

É nesta janela que, debruçado, observo o tempo passar morno como o vento fraco que balança de leve as sombras, enquanto o olhar se perde em indescritíveis visões do espaço inexistente. Olhar perdido para dentro da alma. Em busca do invisível, do sonho da cidade presente no corpo e no espectro de um outro flâneur. Abertura dissimulada que abre e fecha suas folhas, buscando na lembrança passagens de outras memórias, que balançam como as cortinas e quase embaçam a retina, manifestando o espetáculo evidente do esquecimento. Embriagado, submerso em luzes profanas, que produzem efeito devastador na alma insone da madrugada. Janelas soltas na noite urbana. Explorando as sombras e enxergando a cidade através das luzes que lança sobre si mesma, indo além das molduras impostas, absorvendo a fantasia de enxergar além das superfícies. Sejam elas de vidro, espelho ou papel. No entanto, é sempre mais perturbador ver assim, sem ouvir ou tocar, já que o olhar permanece à distância.

Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis aí algo característico da sociologia da grande cidade. As relações recíprocas dos seres humanos na cidade grande distinguem-se por uma notória preponderância da atividade da visão sobre a audição. (SIMMEL *apud* BENJAMIN, 1989 - p. 36)

Luz

A visão da cidade abre outras janelas na noite urbana: tanto no próprio olhar, quanto na luz que dela emana constantemente. Os olhos são, então, as janelas do corpo – ou da alma – órgãos responsáveis pela ligação visual entre o interior e o exterior do espírito humano. A forma mais habitual de perceber o mundo é vê-lo. Contudo, é fato que a visão só se realiza na presença da luz. É ela que faz possível a relação entre o homem e a paisagem, o olhar e a distância. A imagem é percebida através de ações e reações que a entendem como linguagem, transformando o não verbal em conceitos, significados e

impressões luminosas. Desde a antiguidade algumas teorias foram tecidas por estudiosos e pensadores, sobre o funcionamento da visão e dos olhos, dentre elas, a visão um tanto poética de Empédocles, diz que tanto os objetos tocam os olhos através dos eflúvios da matéria, quanto a luz irradia dos olhos nas coisas.

Pois com terra enxergamos terra, com água enxergamos água, com éter radiante éter, com o fogo flamejante fogo, o amor com o amor e a discórdia com a lúgubre discórdia.

(...)

Como quando alguém, pretendendo empreender uma jornada, prepara um lume, uma chama de fogo chamejante pela noite invernal, preparando uma lanterna como proteção que contém todos os ventos, que detém a corrente quando sopram os ventos, permitindo, porém, o transpassar da luz para o exterior, pois mais delicada é sua textura, e ilumina o chão com seus infatigáveis raios: assim, então, o fogo ancestral, aprisionado nas membranas e tecidos finos, jaz oculto nas arredondadas pupilas; retêm elas a água profunda que lhes flui ao redor, mas permitem a passagem do fogo por ser este de mais delicada textura.

(EMPÉDOCLES *apud* BARNES, p. 220-221)

Empédocles (c. 494-434 a.C.), um dos chamados *filósofos da natureza* – primeiros pensadores da filosofia grega – considerava a existência de mais de uma substância essencial na constituição física das coisas: os quatro elementos. Tudo que existe era considerado por ele, obra da união de todos, tendo diferentes apenas suas proporções, assim se referia também aos olhos. Portanto, para ele, o ato de ver só é possível porque os olhos contém tais elementos e a luz é revelada pelo fogo desprendido dos olhos ao encontro do fogo que as coisas contém.

Demócrito (c. 460-370 a.C.), último *filósofo da natureza*, pesquisador da teoria dos átomos, por sua vez, oferecia uma outra forma de entender o processo da percepção visual.

Para ele, a visão ocorre em decorrência da reflexão, porém refere-se à reflexão de maneira especial. A reflexão não se dá imediatamente na pupila; antes, o ar entre o olho e o objeto percebido é impresso ao ser comprimido por aquilo que é visto e por aquilo que vê (pois que sempre há efluências desprendendo-se de tudo).

(TEOFRASTO *apud* BARNES, p. 303)

O princípio da reflexão exposto no trabalho de Demócrito está mais próximo do que a ciência, hoje, com toda a sua evolução, tanto em termos de conhecimento quanto de instrumentos para investigação, foi capaz de apresentar de forma definitiva, o funcionamento do mecanismo dos olhos.

Os raios luminosos, porções de energia solar que atingem um objeto, são refletidos em todas as direções. Dependendo da quantidade de luz que penetra em nossos olhos, vemos as coisas iluminadas, muito iluminadas ou escuras. (FARINA, p. 39)

Logo, a visão acontece a partir da reflexão das partículas de luz, que incidem nos olhos e estes, através de suas estruturas ópticas, captam os estímulos das ondas visuais, transformando-os em imagem. Só então essa imagem é compreendida, a partir de fatores perceptivos, emocionais ou imaginativos, sendo então capaz de estabelecer, através da linguagem, uma relação de conceitos que ganham a forma de aura. Esse conhecimento técnico-científico é importante para entender um pouco melhor o funcionamento, não só do olho, mas também da câmera fotográfica, já que o princípio de recepção da imagem é semelhante.

Os olhos recebem a imagem das coisas exteriores em forma invertida, na retina; essa inversão muda automaticamente quando alcança o cérebro, através do nervo óptico, ficando assim endireitada a imagem no centro visual.

(...)

A imagem que percebemos é um elemento de um processo – o processo de perceber. Podemos incluir nesse processo todos os elementos constituintes da vida. Assim, concluímos que objeto e percepção são partes de uma mesma coisa. (FARINA, p. 40-43)

A perspectiva³⁸ é linear³⁹ e inversa tanto nos olhos quanto na câmera. O aparelho óptico é o mecanismo responsável por capturar a luz e seu funcionamento é semelhante nos dois casos. Diferente da teoria de Empédocles, essa luz que é percebida não irradia dos

³⁸ A perspectiva é uma ilusão fabricada por nossa percepção visual, para que possamos entender a profundidade, volume e distância dos objetos ou dos espaços, fazendo uso de um ou mais pontos de fuga para onde se dirige o objeto visto.

³⁹ A perspectiva linear é tida a partir de um único ponto de fuga, que pode então ser entendido como o ponto de vista do observador, que vê o objeto através da criação mental e perceptiva do espaço e da distância.

olhos através do fogo ou outros elementos, mas reflete nos objetos e alcança a retina, formando uma imagem invertida das coisas. Na fotografia, essa imagem vista é impressa em superfície e, portanto, a inversão da imagem é fisicamente regularizada sobre um suporte ou superfície. Só então pode ser percebida pelo cérebro, estabelecendo relações e correspondências através da sua imaginação interpretante da realidade. Nos olhos essa ação imaginante é instantânea, ocorre ao mesmo tempo em que o cérebro recebe a imagem. Neste real interpretado é que percebemos as formas das coisas do mundo, seus volumes, suas cores e texturas. Através da luz e da sombra em todas as suas nuances, matizes e tons.

04 - JANELA ESTRANGEIRAS –

Luz e Sombra na Cidade

Qual de vós já passou a noite em claro ouvindo o segredo de cada rua? Qual de vós já sentiu o mistério, o sono, o vício, as idéias de cada bairro?

(JOÃO DO RIO, p. 06)

Deixando-me invadir por paisagens urbanas através da imagem-fotografia, encontro muitos outros tempos da existência noturna na cidade. Por outras cidades e por outros olhares, respirando a resplandecência. o arrebatamento noturno sobre o espaço aberto na superfície mágica, é uma redescoberta de significações. Na noite negra que envolve a geometria embaçada das formas, prevalecem as luzes que vazam dos buracos. É a cidade respirando a substância que flui das janelas. Impossível não contaminar a imaginação pela aura de mistério que envolve todo o seu entorno com seus brilhos fantasmagóricos. Dentro de cada janela impressa existe uma vida e, como em Baudelaire, ela vive, sonha e sofre, indiferente e ao mesmo tempo cúmplice da vida urbana, forçando as passagens, recriando os caminhos da contemplação mergulhada nessa imensa solidão da paisagem. Onde a cidade disfarça seu reflexo, submersa e invisível, deixando seu rastro na presença negra da alma desse espaço imaginado.

A cidade noturna dispersa-se em focos de luz. Luzes dirigidas que fazem ficar nítidas as imagens pontuadas. Sabemos que a cidade inteira está lá, porém só a enxergamos nesses pontos. As ligações entre um ponto e outro são por nós imaginadas e percebidas entre as sombras. (ALMEIDA, 1999a p. 160)

Nas imagens em que os pequenos pedaços da noite na cidade, vistos pelo contraste entre a claridade e a escuridão, a transformam em fantasia e surpresa, encontro e descubro outras presenças na memória de muitos elementos guardados no inconsciente que involuntariamente surgem aos tropeços, aparentemente desgastados pela ausência de suas cores originais, que de alguma forma instauram significações outras sobre a razão mecânica dos olhos além do preto e branco. Contudo, é necessário salientar que a possibilidade de leitura e reconstrução do espaço, nos aponta a cidade única que cada recordação é capaz de inventar, fazendo dela uma realidade pessoal e também mutável, que tem a fotografia como inspiração criadora, mas está permeada pelo tempo ou pela história dos lugares experimentados. Fotografia onde a sombra e a luz descolorida despertam no sentimento as idéias de um tempo passado, decifrado pelas cores do presente. As camadas aparecem todas, às vezes descascadas e aparentes, revelando a permanência do tempo nas paredes, em outras, encobertas pelo sentimento presente, que modifica a sua leitura impregnando no tempo da cidade fotografada toda a existência por ela ignorada.

Percorro a mesma Paris recitada por Baudelaire, o mesmo tempo impregnado pelos versos da *flânerie* expressos nos diagramas cristalizados das luzes trêmulas ecoando pelo escuro, capturados pela fotografia de Gyula Halasz Brassai, fotógrafo do subterrâneo denso das noites parisienses nos anos 30. Nessas noites me demorei, nelas me deixei absorver pelos encantos sombrios que a existência noturna causa na alma urbana, como um sonâmbulo que descobre a luz .

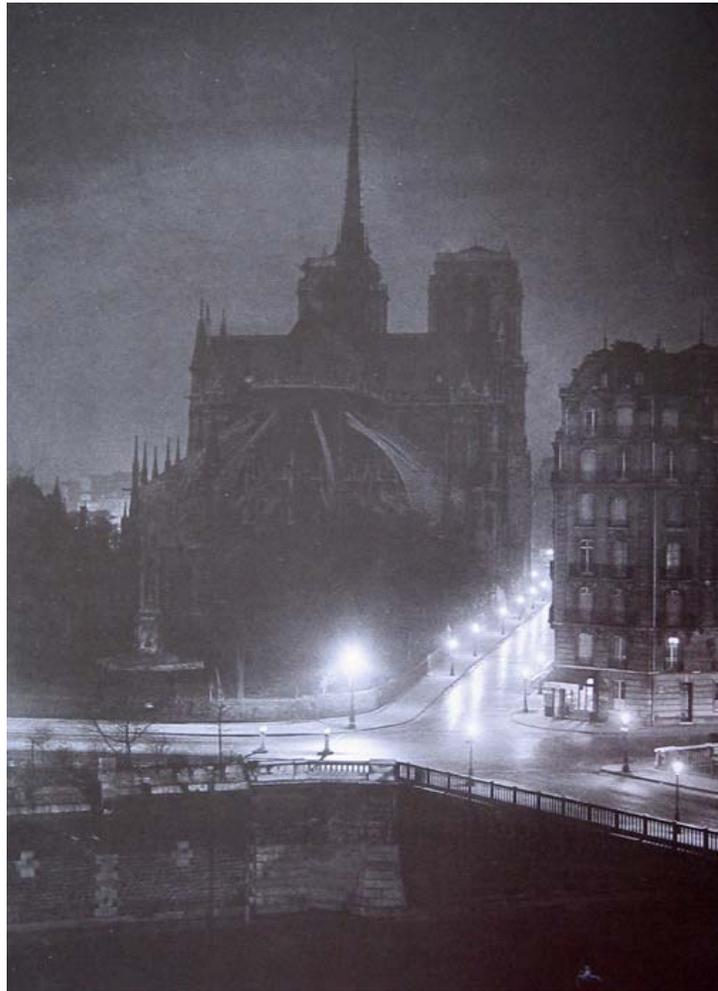
Embora grande parte das imagens de seu livro *Paris By Night*, sejam povoadas pelas prostitutas e outros seres misteriosos que circulam pela sombra conveniente da madrugada, as imagens que trouxe para este trabalho têm as luzes silenciosas e escondem seus personagens detrás do olhar da câmera, instituindo através desses olhares as janelas que me carregaram por lugares sedimentados nas camadas mais profundas de minhas memórias, onde o principal e único personagem é a cidade. O resto é aura e invenção. Assumo através deles um olhar sobre as coisas da cidade. O flâneur é agora o criminoso que se esgueira sorrateiro entre as sombras, a prostituta é aquela que faz da rua e da noite sua perversão, seu isolamento, cúmplices da sua solidão.



BRASSAI – *Open Gutter*. 1933

A fotografia que primeiro me trouxe o trabalho de Brassai foi *Open Gutter*, no abandono da rua tortuosa em uma propagação de contornos e curvas. Vista na altura dos olhos, formas orgânicas se estendem no piso frio e úmido. Na *sarjeta*, as pedras alinhadas em desenhos sinuosos, parecem cercar a rua, não permitindo sua continuação, abraçando o espaço com brilhos difusos que desmancham no chão. Das crateras escuras escapam troncos, erguendo-se, confundindo-se com o poste que as entremeia, mas ao invés de repousados sobre o pavimento, fincados no asfalto recortado, tentando debruçar seus supostos galhos invisíveis nas janelas ocultas pelo enquadramento. O que está oculto, porém, está vivo na imaginação. O caminho sem início ou fim, ao qual os olhos são provocados persistentemente a dar continuidade, está interrompido pelo enquadramento, permitindo que o beco aconteça por inteiro na memória de outros becos, os quais talvez jamais tenham existido de verdade, se não em mim mesmo. Para fora do enquadramento

,surge magicamente, com seus postes, seus galhos fantasmáticos e suas janelas fechadas, escuras, espreitando a noite. A cidade também está presente, porém invisível sob a aura que manifesta a lembrança involuntária dos lugares esquecidos e dotados de alma que ressoam no inconsciente.



BRASSAI – *Notre Dame from the Ir Saint-Louis*.1933

A visão de *Notre Dame from the Ir Saint-Louis*, onde as luzes deitaram sobre ruas extensas, correndo os vazios entre volumes escuros, cortando a cidade. A claridade que irradia da cidade não exposta, disputa por um espaço na escuridão do céu, realça os contornos das torres, perseguindo a sacralidade do abandono e do silêncio na imensidão negra. As janelas na face do edifício estão mergulhadas na escuridão do sono, faltando talvez alguma presença distraída e acolhida pelo silêncio, capaz de iluminá-las.

O espaço público oferece seu império de brilhos à visitação dos olhos, porém além do olhar da câmera e do seu operador (o fotógrafo), ambos pairando sobre o rio, somente as janelas escuras e as luzes excitando a imaginação a sobrepor-se ao olhar de quem vê essa paisagem. É como se a alma das ruas percorresse em perspectiva o instante captado pela lente, solitária, esparramada por todas as travessas. *A alma da rua só é inteiramente sensível a horas tardias.*⁴⁰ Só assim está solta no espaço, sem a possibilidade do choque, sem outra interferência que não seja o encontro com postes incandescentes e seus reflexos luminosos, repousados com ardência sobre seus caminhos. A sedução do contraste onde o público se mostra sempre vigilante, a espera da multidão que lhe dá vida e significado, respirando a aura vigilante que perdura à inexistência, refletindo rostos na calçada, deslumbrando os sonhos que ecoam nas paredes escuras. Provocando seu criador a tornar-se criatura do seu próprio invento, ligado eternamente à sua história.

O olhar percorre os caminhos cintilantes das ruas e devora os espaços possíveis que se escondem atrás dos volumes sombrios, destacados pela distância do enquadramento. A cidade atesta sua presença distante entre os vãos. É memória, não tem formas, somente um brilho sem foco que excita os olhos a inventar seus lugares inexistentes, seus becos recortados entre os muros. Descobrir suas outras tantas ruas incandescentes que serpenteiam entre horizontes estreitos, entre as janelas que se espalham por todos os cantos, todas dormindo.

O brilho úmido permanece nos olhos que atravessam *Le Pont Neuf*, encontram a passagem pontilhada pelas lâmpadas que explodem em pequenos lampejos, ligando as indiferenças espelhadas no rio, completando os arcos que se afivelam. A cidade, que se esconde atrás dos brilhos espelhados no rio escuro, é seu duplo, sua continuação. Sua outra mesma cidade refletida, estática, deslizando sobre a superfície móvel do rio. A ponte é uma passagem, ligação luminosa entre lugares escuros. Uma janela que não divide dentro e fora, mas um e outro lado. Entre os edifícios escuros o rio corta a cidade, absorvendo apenas suas sombras e a ponte atravessa o rio com uma luminescência mágica, que sobrevoa a face negra da água. E, depois da ponte, outros tantos caminhos, outras muitas paisagens tremulando as sombras na cidade dos ladrões, das prostitutas,

⁴⁰ João do Rio, p. 06



BRASSAI – *Le Pont Neuf*. 1932

cobertos e ocultos pela capa escura da noite, consumindo, denunciando espreitando os lugares suspeitos escondidos dentro de mim.

Procurei por outras entradas que motivassem as sombras, e as janelas americanas de Alfred Stieglitz decididamente me esparramaram dentro da noite, observando os contornos da luz na sombra que escorre pelo interior das janelas, sugerindo a existência da vida segredada pela solidão das formas. Não mais em Paris, mas retrocedendo no tempo e avançando na história, em outro espaço, no entanto a mesma cidade escondida em mim. Encontro-me *From the Back Window* e então percebo a cidade em suas novas vestes noturnas, acenando luminosidade pelos orifícios, contornando as faces, escapando pelas frestas. Alcancei as sombras tortas ecoando densas pelo espaço habitado pelo sono, aceitando outro olhar que me conduz pelos caminhos invisíveis. Passeio por suas janelas escuras em um tempo submerso nas lembranças de muitas outras, pelas quais eu me debrucei e nas imagens fantásticas reveladas entre as arestas que emolduraram os encontros mágicos dos olhos com o espaço urbano anoitecido. Enxergando uma cidade que, em nenhum momento será a mesma da imagem, mas terá nela, todas pelas quais caminhei.



STIEGLITZ – *From the Back Window*. 1915

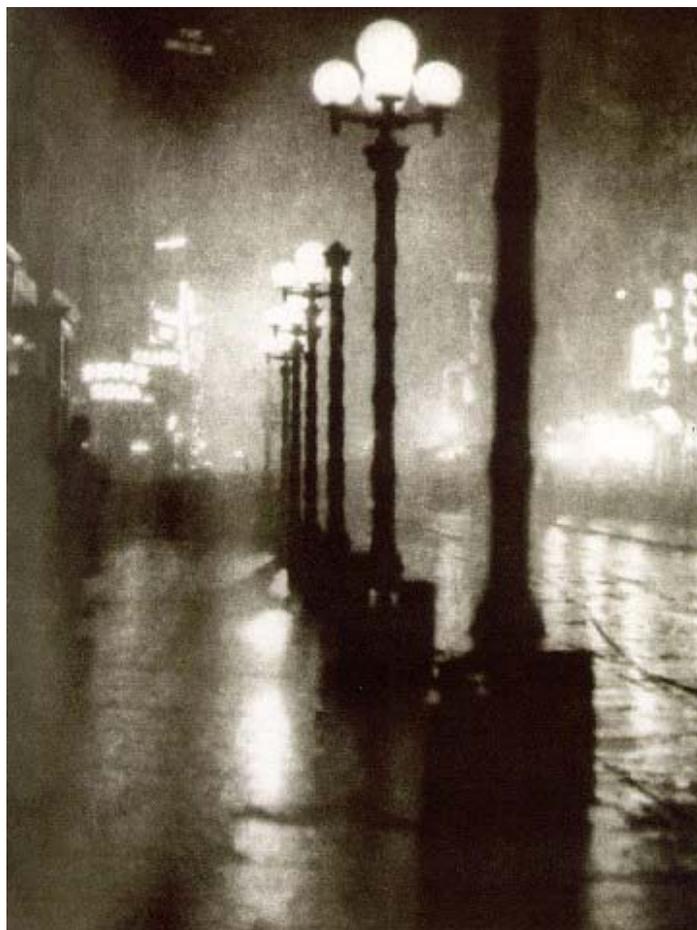
Vejo mais que uma cidade. Vejo-a de dentro para fora da lente e, de fora, vejo a cidade por dentro, pois se por algum momento o movimento acontece dentro da máquina, assumindo seu olhar, nos demais a cidade me invade. E então me coloco a correr por suas passagens solitárias, descobrindo seus caminhos perversos, seus becos sombrios, refúgios do anonimato. A cidade surge em planos, camadas que se interpõem, refletindo uma na outra, a imagem dos seus opostos.

No primeiro plano a cidade que aparece é diferente da que existe atrás. A cidade que pertence ao homem aos pés da cidade que lhe possui, sendo esta última o pano de fundo grandioso que assombra o cansaço no cenário noturno. O amontoado de tetos sobre a intimidade dos lares, das quais alguma luz emana e tem algo do aconchego. Não vejo as ruas em seus traçados irregulares, orgânicos ou tortuosos, apenas as recordo na fotografia

de Brassai, no beco de *sarjetas abertas*, porque assim me parecem. As roupas penduradas e esquecidas no varal durante a noite sopram a brisa doméstica, abrigada dentro destas primeiras janelas, onde o escuro é predominante. Nesta cidade, que dorme enquanto a noite adensa, somente algumas poucas janelas acesas, algumas almas notívagas, absorvendo, assistindo o silêncio. Uma passagem iluminada vaga incerta sobre a passagem que flutua no espaço noturno, nela a única luz presente do lado de fora, reluzindo como uma ponte, conexão provável que transporta o olhar entre os lugares-camadas pelos quais passeia, insinuando a ligação entre as duas cidades supostas na mesma imagem, entre elas a distância entre primeiro e segundo plano, a luz e as formas.

Atravessando a passagem acesa, alcanço a cidade vertical dos edifícios, com suas janelas acesas e cintilantes, porém menos sedutoras e enigmáticas que as primeiras. Revelam os volumes externos de pequenos gigantes de aço e concreto, que tomam a paisagem e apropriam-se do horizonte, burlando a negritude que envolve as suas formas, através da luz que emana de suas atividades ininterruptas. Estas janelas são incrivelmente distantes das primeiras, não só no sentido físico da verticalidade que as afasta dos olhos, mas também em suas significações; nelas, a relação com um espaço coletivo se estrutura sobre e detrás da existência da vida privada. Estão regularmente compostas nas fachadas dos edifícios retos, todas acesas, onde a cidade parece mais fria, menos confortável. Provavelmente algumas dezenas de executivos sentados em mesas de escritórios. São duas cidades que coexistem e se diferem, tanto pelas formas ou pela luz, quanto pelos sonhos que as realiza em um mesmo espaço, idealizado pela memória da experiência urbana.

O olhar não atravessa as molduras, mas espia ou imagina, atravessando a superfície impressa e corrompendo os limites da intimidade, invadindo as janelas fechadas e espreitando entre as frestas iluminadas, a vida, o devaneio e a solidão. Está nelas a cidade impossível, que é sonho e conceito, que se transforma em tantas outras. O fotógrafo está frente a frente com elas, encarando e investigando os segredos que a fisionomia da noite esconde sob as superfícies. Talvez ali, fumando um cigarro insone, debruçado na janela. Não propriamente um flâneur alado, pairando sobre os telhados, mas um ser político, evidenciando as desigualdades expostas na paisagem, percebendo a cidade e revelando-a através das diferenças. Indiscreto, observando a intimidade da noite.



COBURN – *Broadway at Night*. 1909

Contemporâneo e conterrâneo de Stieglitz, me encontro com outro fotógrafo: Alvin Langdon Coburn. Investigando a existência da madrugada urbana, favoreceu a cidade como principal objeto em sua produção fotográfica. Conduzindo-me no sonho de deslizar na calçada pela *Brodway at Night*, traduzindo o espaço em uma alucinação luminosa na perspectiva da rua. Os postes ordenados em uma profundidade que embaça as formas úmidas. Suas lâmpadas, nítidas a princípio, se misturam enquanto se afastam, fundindo toda a claridade exposta em uma enorme mancha de formas difusas. O delírio imaginante dessa cidade disforme é a invenção das formas e dos vultos que vagam entre a percepção e o sonho, permitindo que os fantasmas pessoais se manifestem dando rosto às coisas e tornando-as então mais próximas, para encarar sua permanência em mim. Entre aquilo que pode ser visto com os olhos e o que é visto com a alma.

Cidade e Cor

A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados às imagens uniformemente aceleradas e sem espessura, típicas da mídia atual, reinventar a localização e a permanência. Quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores, defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade.

(PEIXOTO, p. 13)

As imagens apresentadas no texto anterior estão povoadas pelas luzes que invadem os espaços noturnos da cidade. Fotografias em preto e branco, respirando o sentimento passado no contraste entre a claridade e a sombra. São capazes de nos transportar para outras existências da presença urbana, revelando nelas camadas de um passado não experimentado, nem diretamente vivenciado, mas acessível na memória, através das histórias que as coisas da cidade carregam, sugerindo o peso do tempo que impregna as paisagens no papel.

A luz que abraça a cidade atual transforma sua imagem: outros postes e janelas escuras surgiram na fotografia. Nelas, mais que a luz e a sombra, as cores. O escuro da cidade em um colorido de luzes e trevas revelado em paisagem. Da Paris de Brassai a São Paulo do século XXI, caminhei da sombra monocromática à coloração carregada de brilho, vendo o tempo deslocado na linha da memória; do passado ao presente experimentado nas imagens da metrópole moderna, que se mostra fantasmagoricamente viva e duradoura em toda a sua atualidade. Na existência da noite recente persiste o enigma do encontro com o espaço silencioso. A série do fotógrafo Cássio Vasconcellos que leva o nome: *Noturnos São Paulo*, me apresenta outras luzes e desvenda a incandescência das formas, transformando a aparição escurecida da cidade em cor e sombra, revelando novamente o isolamento sonâmbulo da fisionomia urbana encarada pelo fotógrafo.

Por opção minhas fotos são silenciosas como a noite tende a ser. Não porque não há pessoas nelas, afinal meu objetivo foi captar os vestígios humanos e não personagens. E sim porque a vida e a inquietação da cidade estão apenas implícitas no cenário. Em meio a esse mistério, percebe-se uma tensão marcante, com planos de enquadramento que se integram e se contrapõem como prédios e árvores, formas sólidas e nuvens. (VASCONCELLOS, p. 8)

São diversas imagens, capturadas, segundo o próprio fotógrafo: *De forma muito particular, muito livre, sem ceder à tecnologia e suas facetas em recursos e equipamentos.*

⁴¹. Utilizando uma câmera Polaroid⁴², uma fonte de luz e filtros coloridos, ele percorre a cidade de São Paulo, descortinando a paisagem noturna em instantes mágicos. A fotografia de Cássio Vasconcellos é feita pela luz que invade as superfícies com as cores. Imagens de um tempo. Fração da memória de um espaço. Janela que conduz ao espasmo delirante das luzes nessa cidade escondida na noite. Misteriosa e fugidia pelos becos emaranhados, embebidos de sombras, escondidos das luzes que pairam hesitantes sobre os postes, inalcançáveis pela palidez cintilante que escapa através dos vidros nas janelas distantes. É na sombra que essas cidades fantásticas existem. Persistem onde não se revelam, mas são percebidas em sua ausência, reconstruídas pela memória, supostas, desveladas e convidadas a permanecer sempre no repertório onírico do inconsciente.

O fotógrafo persegue na sombra o flâneur pela noite paulistana. Investigador da aura fantasmática que conquista os espaços e envolve as coisas. Poeta, cujos versos não têm palavras, falam a linguagem silenciosa da noite, faíscam e desembrulham nos olhos a inquietação de olhar a cidade, em um discurso colorido que anuncia as formas e invade a significação pessoal das coisas através da sua percepção interpretante do mundo.

Cor

A percepção das cores está inteiramente, mas não somente, relacionada ao mecanismo de funcionamento dos olhos. A maneira como são percebidas, dependem principalmente da quantidade e do tipo de luz que participa do processo de ver. Sua

⁴¹ Vasconcellos, p.6

⁴² Mais especificamente uma máquina fotográfica Polaroid, modelo SX – 70, fabricada na década de 70.

vivacidade ou opacidade, brilho e intensidade estão, portanto, vinculados a fatores externos que influenciam na existência do mundo, pois transfiguram a sua imagem. Porém, somando este a outros fatores subjetivos ou objetivos, transformadores do olhar, é possível afirmar que a realidade sugerida pelas cores, estimula em cada olhar valores peculiares, relacionados tanto aos agentes externos, quanto ao repertório ou ao desejo individual.

Portanto, é evidente que todos esses fatores relacionados à visão estão intimamente relacionados com um outro processo, já comentado anteriormente neste trabalho: o da construção da *aura* de Benjamin. A apreensão das cores afeta e modifica constantemente a forma de enxergar o mundo e as coisas, conseqüentemente deformando as impressões que afetam quem as percebe. A cidade vista à noite é, portanto, transformadora da aura formada pela experiência cotidiana de circular pela cidade durante o dia, criando um novo envoltório de sensações sobre tudo.

A física nos explica que a luz é incolor. Somente adquire cor quando passa através da estrutura do espectro visual. Concluimos pois, que a cor não é uma matéria, nem uma luz, mas uma sensação.
(FARINA, p. 40)

Sensação que extrapola a experiência visual, tendo corrompida sua percepção por sentimentos criados sobre os elementos que transformam a luz em cor, através de sua reflexão. Exemplo disto é a possibilidade de associação de uma cor a um elemento através de uma memória e da aura construída a partir da experimentação de um espaço ou de um objeto. Normalmente o aspecto das grandes metrópoles está relacionado à ausência das cores vivas. O concreto, o asfalto e a poluição do ar, solidificados em sensações que imprimem, nos elementos urbanos, cores desbotadas, tornando-os invariavelmente acinzentados e sombrios na lembrança. Essa é a sensação com que a paisagem da metrópole industrial nos atinge constantemente. Quando, na verdade, o que se vê muitas vezes é bastante diferente. A confusão e o excesso de cores, que ocupa os grandes centros, torna a leitura do espaço ainda mais desordenada. Ou seja, além dos aspectos da constituição formal, os da composição cromática evidenciam ainda mais a necessária subjetividade da leitura espacial urbana.

A cor entra em jogo com uma força surpreendente e ativa, sim que seja preciso acrescentar a ela elementos instrutivos ou sentimentais. Podemos fazer essa parede avançar, recuar, torná-la visualmente móvel. Tudo isso com a cor. (LÉGER, p. 98)

Os sentimentos e as sensações que nos invadem quando observamos a paisagem estão contaminados, além das formas, pelas cores e iluminação que elas assumem. Durante o dia, por consequência da luz do sol, a percepção do espaço é diferente da oferecida pela luz artificial construída na noite da cidade. Embora a iluminação oferecida pelas lâmpadas brancas ou amareladas, se aventure em parecer com a claridade solar, a cidade escurecida tem suas cores alteradas pelos intervalos de sombra, manifestos diante da intervenção humana no espaço. Elementos que não recebem algum tipo de iluminação têm suas cores indefinidas e variam entre o claro e o escuro, numa infindável sucessão de cinzas. Outros elementos, que recebem luz, são alterados por ela própria. Dependendo da iluminação, a cor se torna outra, como também o sentimento ao qual ela transporta.

Cássio Vasconcellos interfere na disposição das cores noturnas. Inventando a possibilidade de visitar o espaço da metrópole, através da sua intervenção constante. Suas cores reinventam as formas para o espectador que passeia por suas paisagens (des)figuradas pela cor. A sensação de descoberta e fantasia é estimulada tanto pela nova perspectiva proposta, quanto pela presença das cores insólitas, que reinventam a cidade.

As fotografias de Cássio Vasconcellos parecem mostrar uma São Paulo que não existe. Difícil reconhecer a cidade nessas imagens em que velhos tapumes e viadutos, fachadas descascadas e detritos parecem saídos de outro tempo, contrapostos à cidade atual. Edificações modernas, desertificadas, cunhadas por uma luz oblíqua, criam um universo intensamente plástico, estranhamente cenográfico. Elementos urbanos que parecem abandonados, sem função evidente, para sempre inacabados. Estruturas aparentemente gigantescas emergindo da noite, tomam conta da paisagem urbana, o restante caindo na penumbra, na mais completa entropia.

(PEIXOTO *apud* VASCONCELLOS, p. 14)

Entre os tantos lugares delirantes, encontro-me especialmente provocado pela série que o fotógrafo desenvolve na *Marginal do Pinheiros*. Imagens impregnadas pelas cores elementares que passeiam pelas vias públicas. Nelas, o vermelho contraposto à escuridão

azul enegrecida do céu e ao brilho dos tons primários e esbranquiçados das lâmpadas. Percebo nessas paisagens a oposição dos tempos em que a cidade acontece, tendo ao fundo a cidade contemporânea, destacada pelo equilíbrio desordenado das luzes e das cores em um intenso apelo visual das formas e brilhos. Alucinada pelo transitar veloz, incessante e em plena atividade. Atividade que não cessa dentro das janelas acesas. A beleza de suas luzes serve aos desmandos do ritmo em que a sociedade se movimenta. A claridade do sol não é mais determinante para o turno de trabalho, ele segue noite adentro, incandescendo as janelas, intimidando o sono. Certas atividades só se desenvolvem mesmo, ante a escuridão elétrica da noite, isentas de participação na massa, se deliciam da aura noturna um tanto delinqüente, que corre pelas ruas percorridas por calçadas pontilhadas de postes.

Em alguns momentos o olhar se perde, não identifica exatamente a posição da câmera ou o local fotografado. O ambiente se desfigura e suas possibilidades estão estabelecidas unicamente através da linguagem das cores – presentes em todas as fotografias, mas muito marcantes principalmente na série da marginal – mesmo não sendo capaz de decidir seu exato ponto de vista, os olhos de quem vê a fotografia passeiam pela imagem a procura de um sentimento que a identifique consigo mesmo. Algum instante gravado que reconheça os lugares, que se veja neles ou que corresponda esse espaço desconhecido a outros, percorridos, sonhados. Brincadeira que o artista estampa nas páginas do livro, pois suas imagens não estão acompanhadas por denominações, deixando o leitor-espectador caminhar por suas memórias em busca de elementos que possam lhe dizer de onde e para onde está olhando, testemunhando o que está vendo.

Assim a viagem do livro é visual, não documental. Sem títulos ou legendas, as fotos têm um certo estranhamento que provocam a imaginação e geram surpresa. Há ainda a magia do processo instantâneo. Um olhar, um clique, um som mecânico, e segundos depois, a imagem surgia em minhas mãos, sem manipulações ou interferências. (VASCONCELLOS, p. 6)

Contudo, as últimas páginas de *Noturnos São Paulo* desvendam a geografia embaralhada dos lugares, desmascarando os locais do crime, revelando os títulos que levam à denominação dos lugares. Também mostrando mapas de algumas regiões da cidade e pequenos textos que contam um pouco sobre a história das mesmas. O fotógrafo simboliza,

nesses pequenos mapas, sua posição e a direção para a qual a câmera aponta, indicando o percurso do seu caminhar.

A opção de Cássio Vasconcelos pelo uso de uma câmera como a Polaroid, não o liberta totalmente da técnica, mas permite que ela seja menos dissimulada em relação à câmera mais equipada, fazendo o instante acontecer diante dos olhos, sem a programação da máquina ou da revelação artesanal, mas da ação mecânica e tecnológica. Ou seja, não há a intervenção humana no ato de fotografar que não seja obviamente a do olhar, porém há a intervenção direta do fotógrafo no espaço. Ele constrói o ambiente empregando a luz e a cor do lado de fora da fotografia, antes que ela aconteça efetivamente e o que é capturado está de certa forma impregnado no espaço e conseqüentemente na imagem. Como em um palco ele desenvolve uma teatralidade, maquiando, iluminando e colorindo lugares improváveis do cenário, tentando iludir ou provocar o olhar, através de uma expressão improvável tecida na fisionomia urbana. Ele não pode escurecer a cidade, então, ao contrário, ele ilumina os lugares e as coisas, permite que sejam vistas através do seu olhar, o dos olhos e o da invenção.

Esses lugares estão, em geral, vazios. O silêncio só enfatiza o mistério que transpira das cenas. Nem a natureza, que aqui surge como mais um véu obstruindo a visão, escapa deste dispositivo ao mesmo tempo cromático e opaco. Emergindo do nada, monumentais, essas estruturas parecem ter permanecido para testemunhar sobre a cidade num futuro remoto. Parecem feitas de pedras. (PEIXOTO *apud* VASCONCELLOS, p. 16).

Essa monumentalidade com que os elementos surgem na fotografia é alcançada não só através da cor e da luz, mas da forma como estão enquadrados e apresentados pela perspectiva e distância adotadas pela câmera. Sobressaem objetos coloridos no primeiro plano das imagens, edifícios focados de baixo para cima parecem realmente surgidos do nada, realçando seu gigantismo, pois o ângulo pelo qual são vistos oculta todo o resto da cidade, privilegiando a verticalidade dos volumes e das fachadas ou, ainda, transformando a cidade em planos que se sobrepõem na paisagem.

É uma cidade transformada em outras e por outras, por onde o olhar circula desobrigado, num ir e vir constante de novos lugares e antigas memórias. Seus trajetos são consumidos por sombras e cores que nos guiam pelo êxtase de desvendar a cidade simulada

pela lembrança. A multidão que habita seus buracos é apenas a cicatriz do seu significado e da sua força. Constituída na noite por sua ausência, ela não está, mas persiste no vazio que se acomoda nas ruas. Existe do lado de fora da fotografia, no que ela recorta ou esconde. Diante dos olhos permanece a pedra sombria que irradia o barro em seus contornos reluzentes.

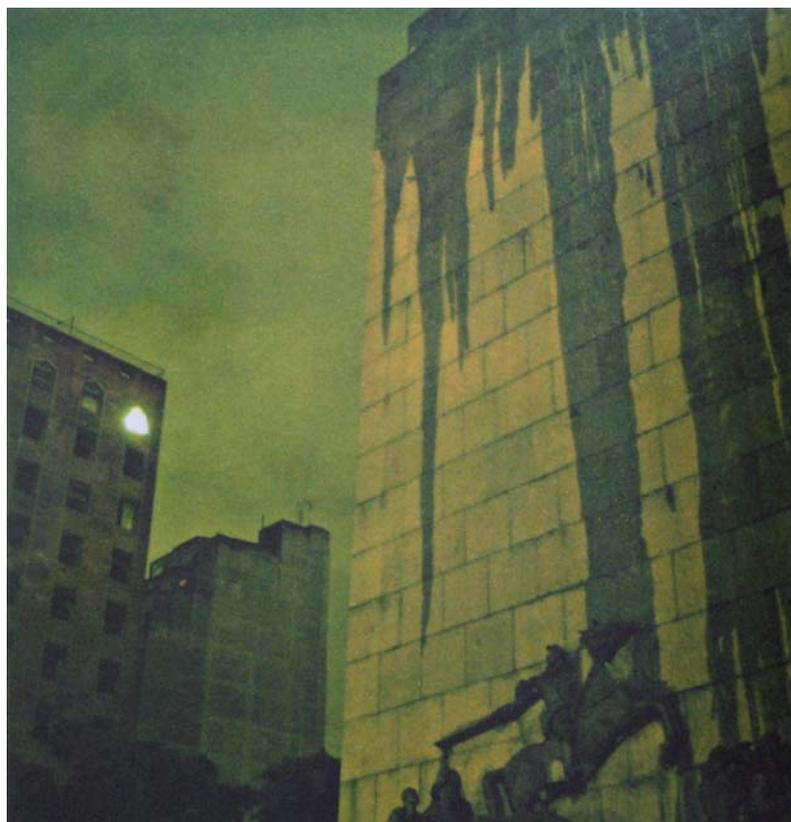
Cidade Noturnos. São Paulo

Um olhar poderia ter efeito tanto mais fascinante quanto mais profunda fosse a distância daquele que olha e que foi superada.

(BENJAMIN, 1989. p. 141)

Na cidade atual, os edifícios viraram janelas, com suas faces quadriculadas pelo brilho incandescente das lâmpadas. Antes de caminhar pelas sombras ruborizadas nas margens do *Rio Pinheiros*, retorno ainda a janela baudelairiana, trêmula pela candeia lúcida atrás do vidro, cheia de mistério e segredo, instigando a descoberta da intimidade privada, recitando o quanto é mais deslumbrante imaginar o que do outro lado do vidro está vivo. No entanto, não mais uma janela fechada, mas pequenas e grandes vidraças acesas nas faces translúcidas. Escondidas dos olhos pela distância estabelecida em sentido vertical. Um outro mundo revelado na ação imaginante do meu eu espectador, através do olhar que me transporta para além delas mesmas.

Passeio então por duas imagens do livro *Noturnos São Paulo*, fotografias que me atravessaram e pelas quais, eu me detive algum tempo caminhando antes de chegar à *Marginal*.



CÁSSIO VASCONCELLOS – 110 - Praça Princesa Isabel # 2

A imagem 110⁴³ apresenta-me um momento em que essa luz intimista surge cintilante na imensidão das alturas. Um pedaço da cidade enquadrado na mistura de variações da mesma luz, quase monocromática, exibindo sombras em seu esverdeado opaco. Somente uma luz destacada proveniente da janela radiante, testemunhada pelo cavaleiro incansável, em sua exuberância estática, e pela pequena multidão desgastada pela imobilidade. Personagens que ganham vida nas palavras de Peixoto: *estátuas de heróicos cavaleiros surgem metamorfoseadas em retirantes que parecem chegar de madrugada à cidade.*⁴⁴ As outras janelas flutuam no vazio escuro da ausência e do sono, apagadas e estampadas em uma única face, dispostas ordenadamente. A cidade é toda uma só sombra verde, não está totalmente submersa na invisibilidade, mas tomada dessa luz predominante, pousada suavemente nas árvores, nos planos, volumes, filtrando o olhar da lente, sugerindo

⁴³ VASCONCELLOS – *Praça Princesa Isabel # 2* 02/2001

⁴⁴ PEIXOTO *apud* VASCONCELLOS, p. 16 – o autor faz referência não somente a esta fotografia, mas também a imagem 111 (*Praça Princesa Isabel # 1* 02/2001), onde também pode ser vista a estátua de um cavaleiro, surgindo como uma sombra flutuando entre os galhos e as folhas nas copas iluminadas das árvores.

formas e espalhando-se constante pela noite. Aquela abertura que pulsa em brilho e solidão, no contraste com a sombra tingida, deturpa a visão da cidade, sussurra um amarelo estourado quebrando a uniformidade dos tons esverdeados e seduzindo o olhar a alcançá-la, no ímpeto de atravessar sua vidraça e devassar a intimidade que ilumina. O olhar da câmera parte do chão e tenta alcançar a janela, mas só é capaz de ver o que pode imaginar. Oposto a ela, o cavaleiro, que parece querer se lançar na imensidão, é quase uma sombra chapada na parede cega. Sombra do passado escorrido no plano riscado, como as manchas expressivas do tempo que parecem o querer tragar.



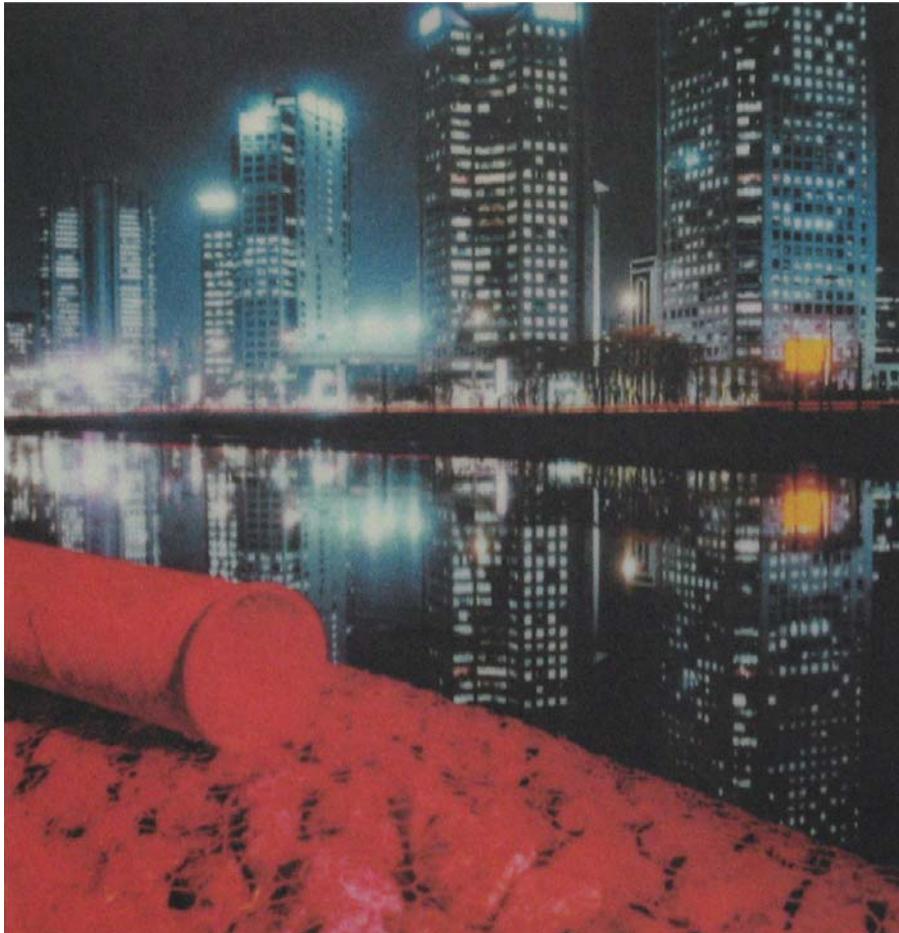
CÁSSIO VASCONCELLOS – 69 - Rua Mauá # 3

Na imagem 69⁴⁵ a cidade tem uma só face e sua fisionomia é tecida pela repetição das janelas, em um único plano flutuante sustentado somente pelo fio de luz que o atravessa. A sombra agora, ao invés de exaltar a profundidade do volume, o acolhe e o envolve no sopro verdejante que ainda percorre o vazio. A sombra repousada na face lateral do edifício tem a mesma cor escura da noite, unindo a parede cega e o infinito numa só

⁴⁵ VASCONCELLOS – *Rua Mauá # 3*. 6/2001.

escuridão esverdeada, sem janelas ou passagens. O fotógrafo transforma a perspectiva, fazendo renascer o edifício em uma única fachada recortada por janelas. Novamente o olhar da câmera as observa na distância da rua, de onde a luminosidade escapa e se derrama sobre a face reluzente, em seu quadriculado de luzes desalinhadas. Janelas-passagens, talvez constituam o limite entre as muitas cidades que habitam a imaginação. Como a passagem iluminada de Stieglitz⁴⁶ solta no ar entre duas existências possíveis. Em cada uma dessas aberturas que pulsam e respiram sob a forma de brilho, o espectro de um novo universo urbano inventado pela distância. Passagens, que se abrem para a fantasia e o exercício de adivinhar seus segredos ocultos, cada uma delas como um *buraco negro*, um caminho para outras dimensões da experiência. A aparente consumição em um clarão de labaredas reluzentes faz arder nos vidros gritos de luz no vazio escuro. A paisagem onírica se ergue em direção ao devaneio de tantos outros lugares perdidos no sonho, tantas outras presenças urbanas impregnadas na alma. A luz embaçada da cidade é verde, já a luz das janelas, amarela e relampejam como chamas que consomem a vida que iluminam.

⁴⁶ STIEGLITZ – *From the Back Window*. 1915 (p. 54)



CASSIO VASCONCELLOS –163 - Marginal do Pinheiros # 25

Cidade em cores.
Iluminada por presenças ocultas
Chama ondulante da inquietude
Arde, interfere na escuridão,
que se agita vazia ao vento.
Reclama a alma insólita e submersa
Espectro na lama escura do rio
São poros
 São pontos
São pausas Paisagens

Janelas expostas ao esquecimento
Em trama geométrica, quadrilátera
Manifesto da ordem pública
Fendas anônimas deflagradas
Refletidas no negrume, fluido
espelho inerte e viscoso

A solidão das luzes aprisionada
Maculando as bordas ocas
Derramadas de vermelhidão opaca,
que ocupa os sonhos ausentes
da multidão incógnita, mergulhada
no escuro luxurioso e sombrio,
que se esconde imprudente,
atrás dos postes incandescentes

A humanidade derretida escoia
pelas finas linhas luminosas
Derramadas no espaço
Perfurando os olhos desavisados

A Cidade Vermelha, Janela Marginal

A série de imagens feitas na marginal do rio Pinheiros, na cidade de São Paulo, espalha-se pelo livro de Vasconcellos sem ordem estabelecida ou seqüência definida. Nas imagens intituladas *Marginal do Pinheiros*⁴⁷ o fotógrafo, poeta-investigador da paisagem noturna paulistana, reconstrói o tempo e o ritmo no qual o cenário urbano se configura. É esse o espetáculo de viver e sentir a metrópole, os lugares esquecidos na memória surgem e nos transportam para outros e depois retornam, transformados por outros ângulos, não existe distância entre cada recorte, somente espaço, intervalos e a descoberta de um tempo desordenado, onde a realidade é fantástica. As imagens expostas neste trabalho também não apresentam nenhuma ordenação lógica ou sistemática, elas rompem as sombras e iluminam meu caminhar pela cidade. Minha escolha, pelas imagens apresentadas, persegue o caminho esquecido nas margens do rio que vê a cidade e abre uma nova outra janela, onde as luzes fantasmáticas e as cores impregnadas nas coisas estão refletidas, eternizadas no momento em que olham direto na lente da câmera, se apresentam e ganham novos significados. O rio é o elemento que me seduz, pois aparece grandioso, mais que uma surpresa no ângulo imprevisito do olhar, sugerindo a presença do fotógrafo em um lugar inesperado e de certa forma distante da realidade cotidiana da cidade; sua existência deteriorada torna-se algo sacralizado em torno da aura enegrecida que exala nas fotografias.

Os edifícios espalham suas luzes pela imensidão noturna. Por seus buracos flui em substância toda a vida por eles consumida, espirrando na noite traços da existência insone, assoprando cores no escuro. Planando no espaço pairam cintilantes as luzes sobre os lugares. A paisagem, expressa em janelas, exhibe seus delírios e se mostra quase divina aos olhos. Não somente as janelas, mas também os postes, carregando no topo o brilho enfileirado das lâmpadas, são espasmos da energia que exclamam a identidade do espaço

⁴⁷ A série de imagens que levam o nome “Marginal do Piheiros” é composta de quatorze fotografias, porém neste trabalho, apresento somente nove delas, nas quais o rio ou sua margem estão definitivamente presentes.

silencioso na cidade-noite. Encarando o olhar da lente e derramando imagens sobre a superfície impressa.

Cores na Marginal

Nas fotografias da Marginal a cor que contamina os lugares apresentados é trabalhada em camadas de significações. Os sentidos presentes em cada uma dessas camadas estão contidos no inconsciente e são atribuídos individualmente pela forma como são lidas. Em uma espécie de composição pictórica fauvista, o fotógrafo compõe o espaço e as distâncias usando cores, atribuindo uma nova luminância na noite urbana.

A divisão da cor trouxe a divisão da forma e do contorno. Resultado: uma superfície convulsiva. Tudo é reduzido à mera sensação da retina, mas uma sensação que destrói a tranqüilidade da superfície e do contorno. Os objetos são distinguidos apenas pela luminosidade que lhe é dada. (MATISSE *apud* READ, p. 34)

Se algum dia a fotografia esteve próxima à pintura na busca de uma re-apresentação da realidade na reprodução de paisagens e panoramas, em Cássio Vasconcellos essa possível aproximação ganha uma outra dimensão. Não em busca exatamente da forma e dos contornos, mas da luz e principalmente da cor, designando às coisas uma existência deslocada do seu espaço habitual e mais próxima ao delírio. Propiciando, talvez, um retorno à busca da aura dos objetos e dos lugares, transfigurando-os em imagem e interpretação da realidade por parte do artista.

Relacionando o trabalho do fotógrafo à produção pictórica no uso da cor, arrisco-me a aproximar deste estudo algumas pinturas de Piet Mondrian, em suas experiências que se aproximam do período pós-impressionista. Nessas telas o artista utiliza a cor como uma substância vibrante. É quase imediata, a meu ver, sua aproximação com as imagens da Marginal em Vasconcellos. Embora o pintor tenha sido reconhecido principalmente por fases posteriores de sua produção, é especialmente deste momento que pretendo me

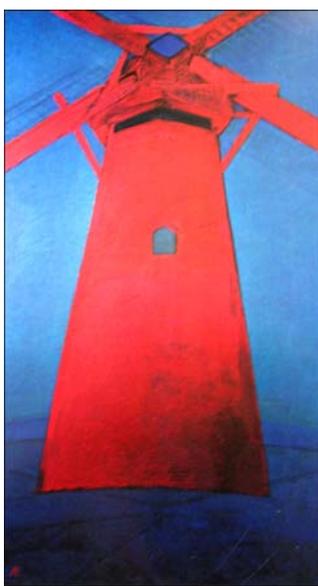


PIET MONDRIAN- Church Tower at Domburg, 1911

paisagem pelo tom avermelhado envolvendo seu tronco, alcançando os galhos nus, dando vida à sua existência no escuro, proporcionando a ela o encantamento da alma. A cor brota do chão, como em chamas derramadas sob a escuridão azul. *The Red Mill*⁵⁰, apresenta então aos olhos



PIET MONDRIAN- Avond the Red Tree, 1908



PIET MONDRIAN- The Red Mill, 1911

aproximar. As três telas escolhidas têm algo da fantasmagoria dos elementos erguidos através da cor, acentuados pela aura grandiosa que ocupam no espaço do enquadramento.

A tela que leva o nome de *Church Tower at Domburg*⁴⁸, apresenta o cenário tomado pela sombra. A atmosfera revelada envolve o edifício em torno da magia e do mistério, parece criar a impressão da noite que abraça as coisas em seus reflexos luminosos, estilhaçando a escuridão. Em *Evening, The Red Tree*⁴⁹ a noite ganha tons azulados e a árvore destaca-se na

a presença vermelha do moinho que alcança a imensidão, mergulhado na sombra, gritando sua permanência gigantesca no espaço; surge monumental extravasando o recorte.

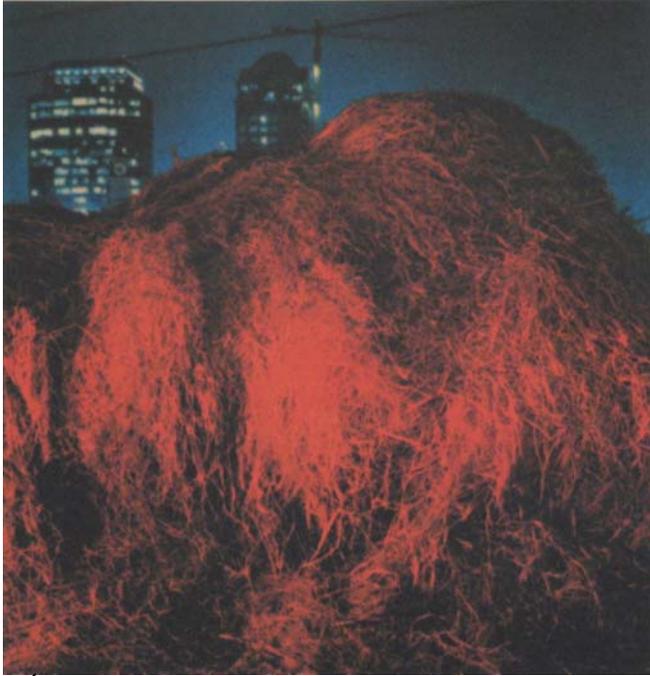
Em todas essas telas, alguns elementos em comum. Existe uma vibração nesses lugares, uma tensão estabelecida através do choque entre a atmosfera azulada e um sentimento sombrio, que envolve sensações noturnas e as cores que as coisas assumem. Algo de solitário emana da aura em torno dos objetos. Não há outros ao redor, somente a presença avermelhada deles próprios.

Embora nenhuma das telas tenha em sua existência no espaço algo muito próximo do urbano, todas elas são capazes

⁴⁸ MONDRIAN, Piet. 1911.

⁴⁹ MONDRIAN, Piet. 1910.

⁵⁰ MONDRIAN, Piet. 1911.



CÁSSIO VASCONCELLOS – 117 - Marginal do Pinheiros
#15

de transportar o olhar e a lembrança ao trabalho de Vasconcellos, especialmente na interferência que as cores causam nos olhos. A cor vermelha trás para o primeiro plano do quadro os elementos que a contém, destacando no azulado escuro da noite suas formas fantasmagóricas. A predominância das cores vermelha e azul é a mesma presente na *Marginal do Pinheiros*.

É admissível ainda citar a fase abstrata do pintor, que embora esteja baseada na sua forma, em uma

lógica matemática, também existente na máquina fotográfica, em relação ao seu funcionamento ou ainda sua operação, tendo sempre em sua essência, fundamentos extremamente lógicos e precisos. Contudo, a aplicação das cores puras, primárias, nas formas geométricas regulares de Mondrian, de forma racional e conceitual, é capaz de estabelecer volume e distância na composição, dando a ela um efeito interpretativo, que é sentido através da alma e da percepção.

O uso da cor é então uma maneira de confrontar o ato mecânico da câmera com sensações que despertam o olhar e o detêm sobre as coisas. Ainda é evidente que a imagem captada não é a simples reprodução do acaso imediato, mas resultado de uma intervenção direta no espaço, que hierarquiza e conduz a maneira como são percebidos os elementos na paisagem. Então, o trabalho do fotógrafo aproxima-se ainda mais das técnicas de produção de uma pintura em que a cor é um elemento essencial da obra. No entanto a intervenção não acontece em superfície, na tela, mas diretamente no espaço. Em Cássio, um trabalho com o plano vermelho em volume e a profundidade como oposição à perspectiva do rio e à presença vibrante e fantasmagórica da cidade envolta na escuridão azulada que assume o plano de fundo da imagem.

A cidade chega então aos olhos através da ação interpretante do fotógrafo, desnudando o espaço marginal e colorindo sua clandestinidade, talvez com o sangue dele mesmo, que está próximo da alma. Não é possível aproximar-se das imagens e não sentir a vibração deste espaço inundado de vermelho, ou ainda encarar o rosto dos objetos misteriosos que habitam este lugar. Também não é possível deixar de perceber a cidade, imponente e grandiosa, exalando suas cores no contraste da sombra, que a noite derrama sobre ela, ou das luzes que a fazem poder ver a si própria refletida na face do rio escuro. Luzes que não foram inventadas pelo fotógrafo, pertencentes à própria escuridão urbana. O que, de certa forma, acentua o contraste entre o que é o espectro borrado das luzes elétricas e o que é a pintura de Cássio Vasconcelos, de onde a luz não vaza, está contida ali naquele lugar e, como ele, comprimida pela velocidade dos fluxos.

Em relação às duas primeiras imagens do livro⁵¹, apresentadas anteriormente, as cores estão invertidas. Quando nelas, o uso de um filtro transfigura a luz impregnada em toda a cidade em um verdejante espasmo de solidão, se destacam as janelas iluminadas com suas luzes amareladas, pelas quais só a imaginação foi capaz de atravessar. Na Marginal a cidade se mantém com suas cores noturnas habituais, o que está destacado em vermelho é então, a janela exposta em cor, por onde a fantasia pode ser capaz de revelar sua permanência na alma e por onde também vive, sonha e sofre a vida. Portanto, a luz, mais do que nunca, nessas fotografias serve aos olhos, vencendo a distância, como determinante para que o espaço seja lido, atentando para as camadas ocultas da cidade, que se apresentam fantasticamente definidas em suas sombras avermelhadas.



CÁSSIO VASCONCELLOS – 85 - Marginal do Pinheiros
#23

⁵¹ Páginas 66 e 67 deste trabalho.

O Flâneur e o Homem da Multidão em Cássio Vasconcellos

O perambular de Cássio Vasconcellos pelo espaço urbano noturno pode em um primeiro olhar aproximar-se a um tipo de flânerie, porém parece ter algo de mais profundo e de mais atento ao espaço. Tendo em vista que o flâneur, a exemplo dos escritos de Benjamin sobre Baudelaire, que em suas andanças *amava a solidão, mas a queria na multidão*⁵², esse caminhar era provido ainda, de certa passividade, distinção e tranqüilidade: solidão interior. O fluxo e a velocidade atuais da multidão tornaram isto improvável. Só é possível flunar pela cidade na ausência da multidão e, talvez, a câmera fotográfica venha a ser, então, o instrumento através do qual o exercício se realize, acreditando em sua capacidade de paralisar o movimento da cidade.

Porém, não parece ser esta paralisia a intenção das fotografias apresentadas, pois procuram a multidão, exatamente na sua ausência. Não olham para ela, mas para a cidade, onde permanecem apenas os vestígios desta multidão. Investiga os lugares urbanos repletos de alma que permanecem na noite, anônimos ou cintilantes. Esse flâneur que se distancia da



CÁSSIO VASCONCELLOS – 99 - Marginal do Pinheiros

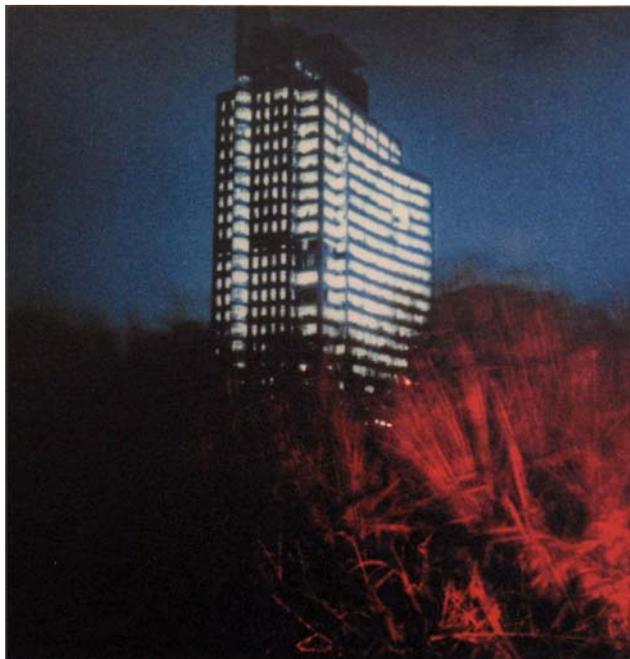
2

multidão e se aproxima dos lugares, assume, portanto, um comportamento excêntrico, distinto do seu habitual.

Desse modo, se o flâneur se torna sem querer um detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade. (BENJAMIN, 1989. p. 38)

⁵² BENJAMIN, 1989. p. 47

Perceber a figura do flâneur como a de um detetive é uma leitura mais próxima das possibilidades presentes nas grandes cidades e nas fotografias de Cássio Vasconcellos. Pois de fato, hoje, a perambulação sem rumo certo pelas ruas, em meio a uma sociedade automatizada em seus fluxos, torna-o certamente, um personagem suspeito. Talvez como os personagens de Edgar Allan Poe no conto *O Homem da Multidão*. Se este se torna um suspeito por esse vagar incerto e ocioso entre os corpos na



CÁSSIO VASCONCELLOS – 51- Marginal do Pinheiros
#1

multidão, o outro – narrador – é igualmente suspeito em sua perseguição. Como um detetive que persegue o criminoso sem conseguir desmascará-lo, sentenciando sobre ele afinal: *Este velho – disse comigo, por fim – é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão.*⁵³

O cenário noturno da cidade se torna o suposto local de um crime, sendo ele próprio o criminoso e seu detetive. *Qualquer pista seguida pelo flâneur vai conduzi-lo a um crime.*

⁵⁴ O flâneur cede seu lugar na multidão ao detetive ou ao suposto criminoso incógnito na sombra.

Baudelaire achou certo equiparar o homem da multidão, em cujas pegadas o narrador do conto de Poe percorre a Londres noturna em todos os sentidos, com o tipo do flâneur. Nisto não podemos concordar: o homem da multidão não é nenhum flâneur. Nele o comportamento tranqüilo cedeu lugar ao maníaco.

(BENJAMIN, 1989 p. 121)

⁵³ POE, Edgar Allan. O HOMEM DA MULTIDÃO. Disponível em: <http://www.alfredo-braga.pro.br/biblioteca/homemnamultidao.html>. Acesso em 02/09/2004

⁵⁴ BENJAMIN, 1989. p. 39

A tranqüilidade e a ociosidade da observação se transformam em um jogo de perseguição. O personagem narrador é movido pela paixão de descobrir um rosto, talvez o seu próprio, e através dele desvendar os segredos que o envolvem nessa busca. Mas assim como a cidade, quando encarada no rosto, não é possível de ser decifrada, esse rosto que é um e todos na multidão, não se revela, pois talvez haja nele um pouco das faces urbanas de todas as cidades.

O trabalho de Vasconcellos na *Marginal* tem algo de investigativo no olhar sobre a cidade, aproximando-se mais da figura do detetive que da alegoria do flâneur, mas não totalmente. Seu caminhar errante pelo espaço é dotado de uma calma próxima da flânerie. Contudo o rosto que persegue pelas ruas é o da própria cidade e nela talvez, também o seu próprio. O fotógrafo é o personagem suspeito que revela o lugar da sombra, os brilhos da cidade. Ele não persegue o provável criminoso, mas observa suas marcas, investiga e segue seus rastros pelos becos. *O observador – diz Baudelaire – é um príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito*⁵⁵. Espreita as marcas da sua passagem, como o detetive, cujo trabalho compreende em se imaginar como o próprio criminoso, simulando seus percursos, incógnito entre as sombras, revelando suas pegadas. A fotografia reproduz seus vestígios.

Para a criminalística, não significa menos que a invenção da imprensa para a literatura. Pela primeira vez, a fotografia permite registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano.

(BENJAMIN, 1989. p.45)

A fotografia então, permite ao olhar investigar, transgredir e reconsiderar o tempo, caminhando pelas beiradas do espaço *marginal*. Palavra que alcança um amplo sentido, já que a paisagem manifestada é vista às *margens* do rio, entre ele e a via expressa que corre paralela, limite que estreita a faixa de terra ignorada pelas luzes urbanas, separando-a de todo o resto cidade. E os vestígios humanos estão inscritos não só na imagem, mas principalmente através dela, na memória de sua passagem. O rio que recorta a cidade é também sua própria marginalização, refúgio e local do crime. O rio não está propriamente,

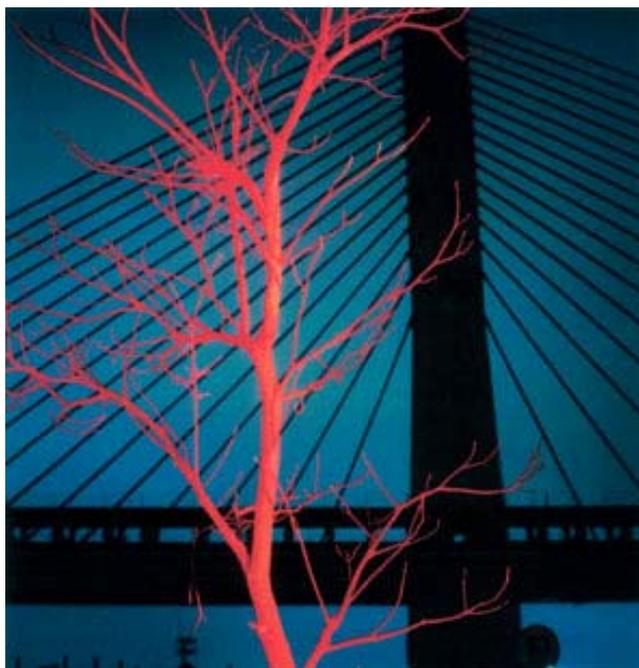
⁵⁵ BENJAMIN, 1989. p. 38

em todas as imagens aqui apresentadas, no entanto o olhar permanece sempre nas suas bordas e tem sempre conhecimento de sua presença.

Ainda que em alguns momentos se perca, não identificando exatamente o ângulo ou o posicionamento da câmera, a relação se estabelece unicamente através da linguagem da cor. Margem quase delinqüente que o fotógrafo declara aos olhos atentos. Uma vida calada que a escuridão esconde, grita o contraste de suas vestes vermelhas. A cidade distante é excepcionalmente desejo. Perceber seus vazios sombrios é o exercício que a torna tão incompreensível. O caminho dos brilhos soltos é traçado aos borrões na intenção das formas indistintas. O que é sombrio na alma urbana permanece nas sombras, mas as cores que o fotógrafo lança no lugar improvável, permitem que se mostre o escuro, envolto pelo desconhecido.

Cidades *Noturnos*

A cidade é um cenário de utopia e invenção, refletida no rio por onde corre todo o lodo da civilização que o circunda. E o olhar do fotógrafo percebe esse organismo persistente que se desenvolve a partir e, ao mesmo tempo, alheio ou impotente ante aos planos de urbanização de suas margens. O rio é negro e reflete a cidade, espelho que absorve a aura de encantamento que a luz corrompe na percepção da paisagem, onde a cidade é luminosamente inundada pela magia de seus mistérios ocultos no escuro da noite, refletindo a solidão no rio espesso, com luzes que encaminham os olhos para sua imagem invertida. Se a vida, que circula na noite, se protege atrás das janelas que transparecem luz e sombra, a cidade vermelha é uma

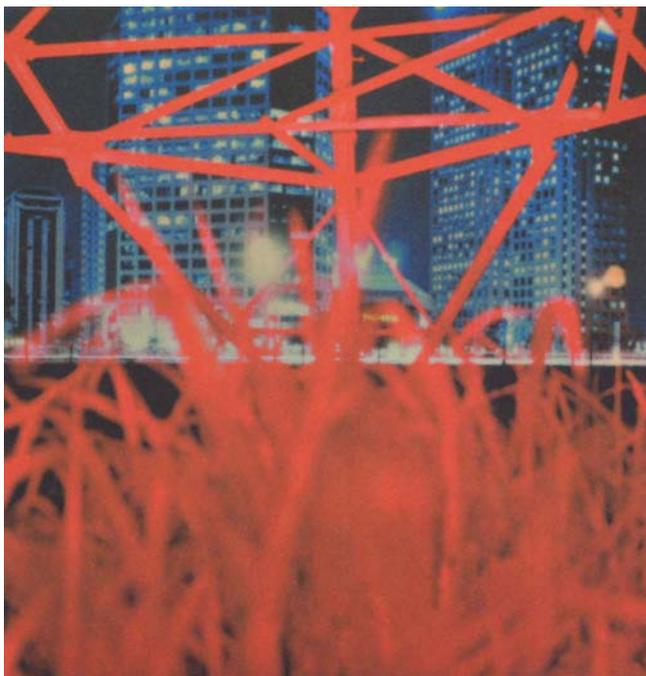


CÁSSIO VASCONCELLOS – 74 - Marginal do Pinheiros
#19

janela aberta, exposta ao olhar inesperado, sugerindo outras entradas, dismantelando a profundidade na ordem planejada em que as coisas surgem aos olhos. O olhar da câmera toma o lugar do espectador insólito, que observa seus brilhos. Assume um ponto de vista que enxerga outra cidade dentro dela própria e revela personagens incertos.

O fotógrafo restitui um vigor que as coisas pareciam ter perdido ao mergulharem no reino do descartável. Fazendo aflorar o mistério que se aninha nos detalhes, nos fragmentos, no abandonado. Ele opera nos interstícios do continuum pasteurizado da paisagem urbana atual. Onde se abre a possibilidade de novas configurações e novos significados. (PEIXOTO *apud* VASCONCELLOS, p. 14).

A fisionomia da cidade se transforma quando vista a partir da sombra vermelha. Ganha um outro rosto e uma outra aura, menos lúcida e mais próxima da enfermidade. No contraste da realidade urbana se destaca este espaço onde a vida quase não existe. Um espaço modificado, em nome da fluidez do tráfego e da distribuição dos edifícios acentuados pelos brilhos. Um lugar morto, ecoando a vermelhidão fria da cor amortecida em sua permanência sórdida e sem brilho. Um canto despovoado, nem passagem, nem cenário, deserto de solidão e abandono. Conseqüência do descaso ou da luta interminável



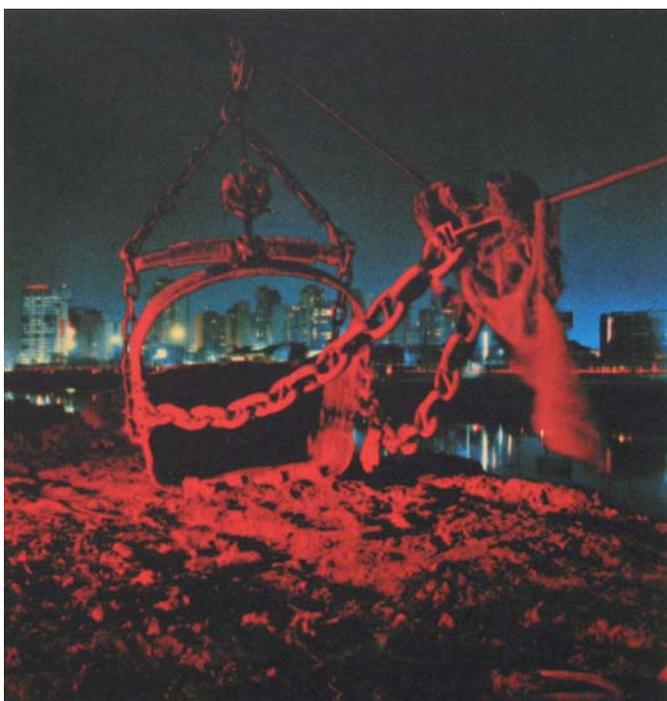
CÁSSIO VASCONCELLOS – 24 - Marginal do Pinheiros
12

do ser humano contra o seu próprio ambiente. Em cada imagem um novo personagem surgido da noite. Deserto habitado por estranhos objetos vermelhos que ganham importância e dominam o primeiro plano. Talvez reflexos do criminoso incógnito, ou somente vestígios de sua ausência. Retratos de personagens abandonados que se agigantam sobre a aparência opaca dos volumes urbanos.

A sombra vermelha contrasta com a presença preta do rio, mas na cidade prevalece a memória do dia

em sua coloração luminosa, onde predomina a cor branca, polvilhada pelo brilho do azul e do amarelo. Convivência entre as cores primárias, conversa de luzes mediada pelas distâncias. A luz vermelha pode ser vista como negação da cidade que brilha; não quer ser luz, mas apenas continuar como sombra, ecoando seu rubor marginal ante a superfície pálida das vidraças.

A cidade distanciada pelo negrume oleoso do rio moribundo. Água negra da alma que envolve e divide a cidade, inunda o espaço de indiferença e comiseração. Ele aceita o lugar da rua, estabelecendo o espaço escuro em intervalos que interrompem as janelas e caminhando clandestino pela madrugada, serpenteando lâmpadas brancas entre as vidraças, resplandecendo pontos luminosos em suas beiradas. A alma espessa do rio absorve a aparição da cidade, alimentando-se dos seus detritos e das suas sobras. A cidade que reflete suas luzes é somente uma imagem, repousada em superfície. É a fotografia dentro da fotografia. O rio encarando a cidade e devolvendo a ela seu próprio rosto, desfigurado, resplandecente. Transcendendo toda a substância em espaço conceitual na cidade marginal que habita o delírio público. O espelho negro, que duplica a paisagem, faz persistir o escuro em uma nova dimensão. Quando atinge o rio, o espaço desmancha e derrama a paisagem



CASSIO VASCONCELLOS – 127 - Marginal do Pinheiros

9

num movimento que carrega lentamente seus resíduos e se torna a sombra dela mesma. Sua sombra é sua aura, o seu desejo de dilatar os limites da imagem, transformando-se numa infinita e interminável repetição de janelas e de postes nas impressões que persistem na alma. Nessa sombra que o rio projeta e devolve aos olhos como imagem, não reside mais o espaço e sim sua lembrança inventada. As impressões humanas reconhecidas nas ruas por Balzac excedem a horizontalidade e se expandem também verticalmente,

reluzindo e refletindo, espalhando-se pela paisagem toda.

A cidade de São Paulo espalmada, ressurgida na lama do Rio Pinheiros. Subordinada ao reflexo incoerente do espelho inoportuno que flutua na água de viscosidade asfáltica. Água maculada pelos desmandos da ocupação do território, no nascimento da metrópole avassaladora. Que pertence ao mundo como espaço e permanência nas imagens desvairadas do sonho.

Nada existe e nada acontece na primeira Valdrada sem que se repita na segunda, porque a cidade foi construída de tal modo que cada um de seus pontos fosse refletido por seu espelho, e a Valdrada na água contém não somente todas as acanaladuras e relevos das fachadas que se elevam sobre o lago, mas também o interior das salas com os tetos e os pavimentos, a perspectiva dos corredores, os espelhos dos armários.

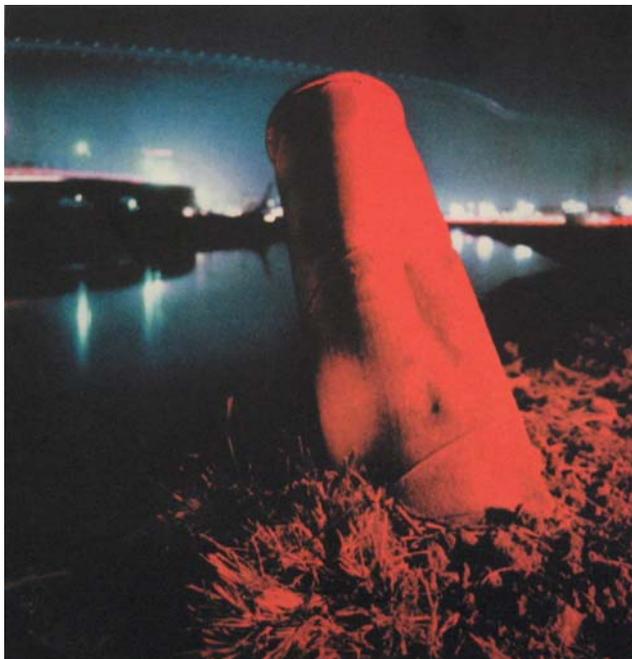
(...)

Às vezes o espelho aumenta o valor das coisas, às vezes anula. Nem tudo o que parece valer acima do espelho resiste a si próprio refletido no espelho. As duas cidades gêmeas não são iguais, porque nada do que acontece em Valdrada é simétrico: para cada face ou gesto, há uma face ou gesto correspondente invertido ponto por ponto no espelho. As duas Valdradas vivem uma para a outra, mas sem se amar. (CALVINO, p. 53-54)

Então, São Paulo, assim como Valdrada surge iluminada na margem do rio tanto pra fora quanto para dentro. Com seu reflexo sempre memorizado, perseguidor da permanência devastadora de seus edifícios e de seus postes. Mas a primeira é distinta da outra, pois na imagem do rio em Vasconcellos, São Paulo tem, pelo menos em uma primeira análise, três tempos de existir ao invés de dois. Para cada tempo um tipo de luz diferente: da cidade, do rio que é a continuação e o inverso da primeira e a do fotógrafo, que é vermelha. Em cada uma delas uma janela onde outra cidade acontece.

O reflexo da cidade é a passagem aberta que leva os olhos a percorrer por lugares inventados pelas luzes. Pois são elas que refletem no rio, não existe matéria, só substância e uma nova probabilidade de experimentar a aura luminosa da noite urbana. Impressa, estampada.

Na cidade da matéria, a quantidade de luzes acesas nas fachadas dos edifícios resplandece a multidão recolhida, ocupando cada um dos buracos nas fachadas. Os postes ordenados, oferecem a lucidez como guia para os veículos rápidos, transformando sua aparição em um fluxo luminoso. Essa multidão acolhida pelas vidraças ou que transita atrás das janelas dos automóveis ou, ainda, escondida nas dobras delinqüentes da noite, não está visível, mas está presente pelo simples fato de



CÁSSIO VASCONCELLOS – 53 - Marginal do Pinheiros
#7

existir em nós como memória e o que lemos nas imagens são vestígios de sua passagem. Ela persiste na ausência (a multidão), deixando suas marcas nas pedras, admitindo permanecer nela a sua história e a sua identidade. Cada pedra escorrida de barro em forma de luz foi esculpida por suas mãos e pernas, e tem seus contornos insinuados nas ruas apressadas e nas paredes frias.

São Paulo é percebida entre os recortes das suas sombras. Sua incandescência luminosa é a descoberta de novos caminhos entre as passagens, janelas sobre janelas, em um tempo irregular, onde o espaço é resultado da sucessão das cores e dos brilhos que reorganizam o ritmo da sua leitura, redesenhando seus fluxos e ampliando as fronteiras entre o que está iluminado ou escuro, refletido ou impresso, marginalizado e esquecido na memória. Na imagem, na cidade, em nós e nos tantos outros lugares percorridos em caminhos ou em paisagens, abertos como janelas na alma.

Sombras da Solidão

Os verdadeiros signos em que se descobre o domínio da semelhança não estão onde ele os descobre, de modo sempre desconcertante e inesperado, nas obras, nas fisionomias ou nas maneiras de falar. A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si.

(BENJAMIN, 1994. p. 39)

A cidade que existe como imagem noturna, através da luz que a torna possível permanecer nos olhos durante a noite, construída e constituída pelo sonho, mas estabelecida e gerada pela técnica e desejo humanos, de intervir no processo instintivo do desenvolvimento da vida, deforma os espaços e os faz memória, imaginação e descoberta.

Na existência noturna dos lugares urbanos, encontrei a luminosidade inquieta e tão intensa da cor, sedutora de olhares. À noite, a cidade fotografada revela sua alma solitária, despejada em sangue sobre todo o universo marginal do urbano, sobre toda a história da conquista, a pedra e a lama solidificadas em uma mesma presença, devolvendo aos olhos que a perseguem o mistério da conquista de permanecer presente, mesmo no escuro.

O olho segue os passos desse homem que caminha na sociedade atravessando as leis, as ciladas, as traições de seus cúmplices, como um selvagem do novo mundo entre os répteis, os animais e as tribos inimigas.

(atribuído a BALZAC ou mesmo a HIPPOLYTE CASTILLE. *Messac*, "Le Detective Novel" et l'influence de la pensée scientifique In Benjamin, 1994. p. 216)

O estado de selvageria no espaço marginal, escuro, exposto pelo fotógrafo à visitação incansável dos olhos. Ampliando a intensidade com a qual o mundo urbano –

principalmente em sua condição noturna – sempre me seduziu, ocultando em mistério, a humanidade entre as sombras vermelhas exibidas por janelas abertas na memória dos muitos tempos urbanos que me pertencem. Percebendo a ruptura do contato entre o espaço e aqueles que nele habitam ou transitam e a permanência sempre de uma ou de muitas almas na correspondência das coisas que a constituem (cidade).

O corpo invadindo as ruas imaginadas, o espaço é a fantasia que me envolve em braços luminosos. Longas caminhadas pelos espaços brutos, onde a rua é o caminho do brilho que os becos escondem e a cidade reluz, existindo somente nos meus olhos e para os meus olhos, embriagados pelo sono e pela solidão.

Encontrei fragmentos da luz nas janelas acesas, explícitas entre as fendas abertas, ou ainda por outras, invisíveis ou talvez fechadas, mergulhadas no escuro; ainda talvez, existentes mesmo apenas dentro de mim, fulgindo o reflexo da aura eternizada na memória, constantemente revisitada pela imaginação. Permaneço por muito tempo submerso na delinqüência dos becos vermelhos, tortuosos, espreitando indícios da substância humana misturada à existência urbana, movendo-me pelas calçadas. Flânerie não consentida pelo tempo, andarilho suspeito na imensidão dos espaços.

Como espectador distante, que alivia o medo de ser ele próprio, solidão entre os corpos ausentes, minhas janelas são retalhos que me oferecem a vida aos pedaços, luzes estendidas sobre as formas causadoras do delírio invisível no contato dos olhos com as coisas da cidade impressa. Enquadrando a paisagem, iluminando, escurecendo e dilatando o frágil limite na fronteira entre a matéria e o sonho de transformá-la sempre em uma passagem, onde posso encontrar a minha própria solidão.

BIBLIOGRAFIA – referências e inspirações.

ALMEIDA, Milton José de. Cinema, Arte da Cidade. In **Pro-Posições**. Campinas: Editora da Unicamp, Faculdade de Educação. Vol. 10 [1]: 28, p. 158-162, 1999(a)

_____, Milton José. *Cinema: **Arte da Memória***. Campinas: Autores Associados, 1999(b).

_____, Milton José de. A educação Visual da memória – Imagens Agentes do Cinema e da Televisão. In **Pro-Posições**. Campinas: Editora da Unicamp, Faculdade de Educação. vol. 10 [2] : 29, p. 5-18., 1999(c)

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.

BACHELARD, Gaston - **O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a Imaginação do Movimento**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. **O Spleen de Paris: Pequenos Poemas em Prosa**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

BARNES, Jonathan. **Filósofos Pré-Socráticos**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara – Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre a Literatura e História da Cultura. In: **Obras Escolhidas**, vol. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____, Walter. Rua de mão Única. In: **Obras Escolhidas**, vol. II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____, Walter. Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo. In: **Obras Escolhidas**, vol. III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BOLLE, Willi Philippe. **Fisiognomia da Metrópole Moderna - Representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Edusp, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. O Flâneur, o Homem-Sanduíche e a Prostituta: a Política do Perambular. In: **Espaço e Debates**, nº 29, ano X, São Paulo: Editora Neru, 1990

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1990

CANETTI, Elias. **Massa e Poder**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1995.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. Campinas: Editora Papirus, 1993.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das Core em Comunicação**. São Paulo: Editora Edgar Blücher, 4ª edição. 1990.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**. São Paulo: Editora Companhia das Letras. 2001

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Editora LTC – Livros Técnicos e Científicos. 1999

HILLMAN, James. **Cidade e Alma**. São Paulo: Editora Studio Nobel, 1993.

JOÃO, do Rio. **A Alma Encantadora das Ruas**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1997.

KHOTE, Flávio R. **Para Ler Benjamin**. Rio de Janeiro: Editora F. Alves. 1976.

_____, Flávio R. (Org.) **Walter Benjamin**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ática, 1999

LARROSA, Jorge. Agamenon e seu Porqueiro. In: **Pedagogia Profana**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1999.

LE CORBUSIER. **Planejamento Urbano**. Rio de Janeiro: Editora Perspectiva S.A., 1984. 3ª edição.

LÉGER, Fernand. **Funções da Pintura**. São Paulo: Editora Nobel, 1989.

LOUZAS, André. **O voyeur e as brechas do real – Análise da fotografia de Brassai**. Disponível em:

http://www.studim.iar.unicamp.br/sete/1.html?_top=2.htm, Acesso em: 25. out. 2005.

LYNCH, KEVIN. **A Imagem da Cidade**. Lisboa: Edições 70, 1980

MULLER, Joseph Émile. **Fauvismo**. São Paulo: Editora. da Universidade de São Paulo, 1976

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque de. **A Educação Facial: O Cinema e as Expressões das Paixões**. (Tese de Doutorado). Campinas: Faculdade de Educação, UNICAMP. 2000.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado de. Muitas Almas para a Cidade. In **Caderno Cedex**. Campinas: Editora da Unicamp, Faculdade de Educação. v. 39, p. 73-87. 1996.

_____, Wenceslao Machado de. Aproximações entre a Educação, as Fotografias e as Geografias do lugar onde se vive: um estudo a partir do Atlas Municipal Escolar de Rio Claro. In: **7 Encontro Nacional de Prática**

de Ensino de Geografia, 2003, Vitória: Caderno de Resumos do 7 Encontro Nacional de Prática de Ensino de Geografia, v. 1. p. 20-20. 2003.

OLIVEIRA JR., Wenceslão Machado de. **Chuva de Cinema: Natureza e Cultura Urbanas**. (Tese de Doutorado). Campinas: Faculdade de Educação, UNICAMP. 2000.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC, 1996.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Passagens das Imagens: Pintura, Fotografia, Cinema e Arquitetura In **A imagem da Máquina**. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário da Cidade: Visões Literárias do Urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1999.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**, São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1999

PESSOA, Fernando. **O Cancioneiro**. Nota preliminar nº 2. Disponível em: <http://www.insite.com.br/art/pessoa/cancioneiro/nota.html>, Acesso em: 13/08/04

POE, Edgar Alan. Conto: **O homem da Multidão**. Disponível em: <http://www.alfredo-braga.pro.br/biblioteca/homemnamultidao.html>. Acesso em 02. set. 2004

READ, Herbert. **Uma História da Pintura Moderna**, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000

ROLNIK, Raquel. **O Que é Cidade**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

SENNETT, Richard. **Carne e Pedra**, Rio de Janeiro: Editora Record, 1997

SEVCENKO, Nicolau. Perfis Urbanos Terríveis em Edgard Alan Poe, In **Revista Brasileira de História**, n° 8/9. São Paulo: ANPUH, 1984.

SIMMEL, George. A Metrópole e a Vida Mental. In Velho, Otávio G. (org.) **O Fenômeno Urbano**, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967

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

Imagens:

BRASSAI, Gyula Halasz. Disponível em:
<<http://www.masters-of-photography.com/B/brassai/brassai.html>>.
Acesso em 10 jul. 2004

COBURN, Langdon Coburn Disponível em: < <http://www.masters-of-photography.com/C/coburn/coburn.html>>. Acesso em 10 jul. 2004

SAYAG, A. & LYONEL-MARIE, A (orgs). **Brassai**, Paris: Centre Pompidou / Éditions du Seuil, 2000.

STIEGLITZ, Alfred. Disponível em:
<<http://www.masters-of-photography.com/S/stieglitz/stieglitz.html>>.
Acesso em 10 jul. 2004

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