

# Mapeamento das cidades através da fragmentação do olhar

A cidade transformou-se em objeto continuamente presente na produção do imaginário da humanidade. Juntamente com o advento tecnológico, a fotografia torna-se um importante instrumento para a realização deste inventário imagético. Propor uma análise da produção artística contemporânea é o ponto inicial deste estudo, que busca encontrar, na produção artística de Cássio Vasconcellos e a sua relação com a produção fotográfica do francês Eugène Atget, as transformações ocorridas no olhar sobre a cidade.

**Palavras-chave:** cidade, fotografia, memória, visualidade

*La ciudad se convirtió en un objeto continuamente presente en la producción de la imaginación de la humanidad. Junto con el advenimiento de la tecnología, la fotografía se convierte en importante instrumento para llevar a cabo este inventario de imágenes. Proponer un análisis de la producción artística contemporánea es el punto de partida de este estudio, que pretende encontrar, en la producción artística de Cássio Vasconcellos y en su relación con la producción fotográfica del francés Eugène Atget, los cambios ocurridos en la mirada sobre la ciudad.*

*Palabras-clave:* ciudad, fotografía, memoria, visualidad

“Em toda a sua extensão, a cidade parece continuar a multiplicar o seu repertório de imagens: no entanto, não tem espessor, consiste somente de um lado de fora e de um avesso, como uma folha de papel, com uma figura aqui e outra ali, que não podem se separar nem se encarar.” (Ítalo Calvino)

Imagens que falam sobre a cidade, que mapeiam e distanciam o olhar para a paisagem urbana, atualmente esfacelada pela inundação ou produção massiva destas, contribui para a formação de uma sociedade de olhar distante a tudo que a circunda. A sociedade contemporânea foi denominada, por Roland Barthes, de “civilização da imagem”, exatamente, pelo fato da massificação dos meios de comunicação visual que geram uma inundação de imagens produzidas em diversos âmbitos.

Com este deslocamento do olhar temos a estruturação de uma memória visual desfragmentada. Francis Wolf descreve que as imagens na Idade média, ou mesmo no século XI e, posteriormente, tinham relações diferenciadas com o seu receptor, onde o efeito visual era muito mais impactante do que a imagem dos nossos dias. As imagens produzidas por uma sociedade descrevem a sua memória cultural e visual, mas, com o avanço tecnológico e a velocidade de produção acabam gerando um esfacelamento da memória coletiva, na medida em que um grande número de imagens produzidas venha substituir as imagens já existentes, desconstituindo desta forma, a memória visual coletiva. Este fato é decorrente devido a facilidade de acesso na aquisição de aparelho fotográfico e a não necessidade de reprodução física destas imagens.

A cidade, como objeto, tornou-se um dos contornos visuais mais mapeados da contemporaneidade. A maioria das produções visuais contemporâneas tem como temática a paisagem urbana, seja ela midiática, tecnológica ou artística. A visualidade cultural está condicionada à visualidade urbana, negada ou não, este inventário imagético da cidade é o resultado desta nova visualidade. Dentre os diversos significados do termo cidade, este se apresenta mais adequadamente à forma de significação, que é a cidade como “um habitat humano, que permite que pessoas formem relações umas com

as outras em diferentes níveis de intimidade, enquanto permanecem inteiramente anônimas”. Esses diferentes níveis de intimidade, por sua vez, produzirão as imagens cujos significados serão retratados sob diferentes formas por cada indivíduo. O resultado, juntamente com a formação do pensamento visual, é um acervo imagético produzido ao longo dos anos, através de todo tipo de registro da paisagem urbana, criando um inventário de imagens e lugares que mapeiam todas as possibilidades visuais desses espaços. Na literatura, a formação do pensamento imagético nos leva as descrições destas cidades. Um dos primeiros relatos são encontrados na *Ilíada* - Homero descreve os desejos dos gregos sobre a cidade troiana. Já em *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, a descrição de Marco Polo traduz os lugares e espaços, paisagens imaginárias, evocadas pelo imperador Kublain Klan, que dá novas significações às cidades descritas pelo viajante no momento em que este descreve à sua maneira a cidade que não conhece, mas, que está presente em sua memória.

Para Ítalo Calvino, a descrição é uma das formas de dizer sobre a cidade, uma inserção em um atlas, um mapeamento. Segundo Nelson Brissac Peixoto, é no mapeamento que a cidade desaparece como paisagem, tornando-se opaca ao olhar: “um outro paisagismo é requerido para retratar estes horizontes que nunca resplandecem”. Esta opacidade remete à perda da descrição para a visão imediata. As imagens das cidades são muito explícitas, e provocam o que Peixoto adverte como o esgotamento da capacidade de descrever, que ocorreu principalmente com o advento da fotografia e do cinema. A literatura, e as outras formas de registro do olhar, como a fotografia, se voltam para o menos evidente a fim de “resgatar o que, na paisagem, não se destaca imediatamente contra o horizonte”.

Como as imagens na atualidade são produzidas sob várias temáticas e suportes, consideramos que um tipo de imagem capaz de narrar uma história e que contém uma memória realística mais visível e mais próxima da realidade, seja a imagem fotográfica. A fotografia tem seu reconhecimento pela primeira vez, segundo Susan Sontag, através da extensão do olho do flâneur, de Baudelaire, em que a figura do fotógrafo como “uma versão armada do solitário caminhante

que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyerístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos”. Fragmentos de uma realidade marginalizada são os reflexos do olhar do flâneur e a sua ligação com estas imagens aproxima-o dos surrealistas. Um dos representantes deste olhar surrealista, longe das tendências históricas do movimento, foi o fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927), que perambulava pelas ruas de Paris, registrando lugares que normalmente não faziam parte dos famosos cartões-postais. Estas fotografias têm características peculiares se comparadas com as de seus contemporâneos, por se tratarem de imagens que registram paisagens e ambientes “vazios”; sem a presença de pessoas ou até mesmo o registro de coisas consideradas, em um primeiro momento, sem importância ou dignas de serem fotografadas.

Para Atget, a fotografia não era mero registro instantâneo, já que anteriormente havia se dedicado à pintura, fato que, fez com que suas temáticas retratadas fossem intencionais – paisagens de uma Paris crepuscular, “com ruas degradadas e lojas decadentes”. Para Walter Benjamin as fotografias parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, por ser considerado como o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional. Benjamin compara tais imagens com as fotografias de peritos policiais, devido aos indícios que as contêm, e que tais imagens “orientam a recepção num sentido pré determinado”, não permitindo a sua livre contemplação.

“Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas”. Estas inquietações do fotógrafo francês, diante do registro de fragmentos de uma paisagem incomum aos olhos burgueses da época, é que o coloca na dimensão surreal da imagem. A mesma dimensão é praticada na fotografia contemporânea, as quais com as bases posteriores, o surrealismo e dadaísmo, se convergem e lançam a fotografia como instrumento e principalmente como conceito na concepção do projeto de produção contemporânea. Pensar, na dinâmica de produção da arte contemporânea é pensar na ocupação do espaço de produção de imagens, espaço circunscrito

na esfera de ambientes que produzem e vinculam sua massificação. Pensar em imagens contemporaneamente remete ao pensamento de imagens prontas, acabadas, polidas, brilhantes, dentro do contexto tecnológico de produção. A fotografia engendra esse contexto de produção contemporânea. Na nossa “civilização da imagem”, imagens urbanas, principalmente as imagens fotográficas, se deslocam nos movimentos e ritmos urbanísticos do cotidiano.

A relação de colecionismo fotográfico vem desde o advento da fotografia e, hoje não seria diferente, o acesso dantesco às imagens nos dispõem diante de um insaciável inventário humanístico. Fotografias que representam o mundo, principalmente as cidades, onde irremediavelmente transita a maioria da população mundial – retratos do mundo manifestos através de imagens, das mais altas tecnologias de absorção aos implacáveis registros virtuais simplistas. “Imagens fotográficas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir”. Para Susan Sontag, essas imagens são fragmentos do mundo e em sua manipulação acontece o desgaste natural do tempo. A escritora nos alerta para a necessidade de um “enfeixamento” destas imagens: “fotos que enfeixam o mundo, parecem solicitar que as enfeixemos também”. As fotografias de Cássio Vasconcellos têm a propriedade de nos prender para um rigoroso enfeixar. São fragmentos de uma realidade, e não um inventário imagético, mas a transfiguração de paisagem e lugares.

Para Nelson Brissac Peixoto, as fotografias de Cássio Vasconcellos, mostram uma São Paulo inexistente. “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”. Como se os elementos registrados não tivessem uma ligação realística com a cidade. “Ele retira as coisas do tempo e do lugar: tudo parece em suspensão”. Segundo Rubens Fernandes Junior, a fotografia contemporânea tem o atributo de pertencer à ordem dos mistérios no mundo da representação, produzindo desta forma imagens com um grande poder de sedução e persuasão. E não seria diferente com a produção de Cássio Vasconcellos, suas fotografias nos deslocam do tempo e lugar, outra

metrópole é mapeada através de seu olhar, a recepção imediata não nos reporta ao lugar referente.

O fotógrafo Cássio Vasconcellos, retoma em 1998, sua série Noturnos, que consiste em registros fotográficos da cidade de São Paulo, com uma Polaroid SX\_70. O artista percorre a megacidade em busca de lugares que não se inserem no cotidiano visual desta – são imagens noturnas de uma São Paulo, que não estão contidas na cidade, um olhar sobre estes espaços, que não se configuram no olhar do transeunte habitual.

As fotografias deslocam o olhar, que nos fazem pensar ou tentar identificar em que lugar se situa essa paisagem, principalmente ao tentar figurar aquilo que poder ser um fragmento de um lugar que se transita todos os dias, mas, que não se vê. Lugares “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”, que nos propõem um exercício do olhar e de percepção que se encaixa nos novos paradigmas da fotografia contemporânea.

Cássio nos propõe um olhar para um alhures imaginário, fragmentos de uma memória social, a transfiguração da paisagem. Além disso, defende que o fascinante na fotografia é a possibilidade intrigante que ela oferece, operando nas fronteiras entre o real e o imaginário. Desta forma, tira-se o peso que foi concebido para a fotografia do seu exclusivo atributo de fixar a realidade. É nessa proposta, que a fotografia contemporânea se destaca “como uma poderosa manifestação imagética, legitimando sua vinculação à precariedade e imprecisão ao imaginário e a ficção ao ilusório e ao simbólico”.

A partir dessa proposta, o crítico Rubens Fernandes, coloca o projeto do artista dentro da categoria de “fotografia expandida”, esclarecendo que é a fotografia que rompe paradigmas, que subverte o modelo instituído, que caminha em direção ao um esgarçamento de sua especificidade.

As fotografias da série Noturnos, foram produzidas a partir da efemeridade da câmera utilizada pelo artista que realizadas com uma polaroid possivelmente se

apagariam com o tempo. Estas foram produzidas com a ajuda de holofotes ou focos de luz com filtros coloridos, deslocando mais uma vez o olhar para as cores presentes nas paisagens. Cores, que não existem com tanta intensidade em uma metrópole praticamente acinzentada pelas partículas poluentes produzidas pela sociedade de consumo.

A cor, em Noturnos, contribui para o misticismo da obra; com isto Cássio reinventa a cidade, o lugar, sua existência se manifesta somente através das imagens produzidas pelo artista. A fotografia, quando se fixa na cor e impressa em papel poroso torna-se uma não-fotografia.

As fotografias “exigem o tempo do observador antes de deixar gravar em algum lugar da memória”, pois são imagens que não se fixam imediatamente por não existirem na realidade cotidiana, e sim, no imaginário urbano fragmentado. “A legibilidade da paisagem das cidades era relacionada à imaginabilidade, à capacidade de evocar uma imagem forte no observador”. Esta impossibilidade de legitimação advém da incapacidade das pessoas imaginarem ou se situarem em espaços e lugares absolutos. “O espaço hoje é sobrecarregado por dimensões mais abstratas”.

Outro projeto do artista, anterior à série Noturnos, dialoga com este mesmo deslocamento proposto na série denominada Cavalos, do início da década de 1990. Cássio fotografa estátuas de cavalos nas praças públicas da cidade de Paris. Não são registros habituais de estátuas, essas foram realizadas em meio a folhagens de árvores, água das fontes, sombras e luzes como se fossem os vultos daqueles ali representados como esculturas, com uma memória e uma história.

A série Cavalos, remete a outras fotografias produzidas justamente de estátuas da cidade de Paris, por Eugène Atget, imagens de uma cidade inabitada, vazia, sendo que é através das estátuas que vemos a memória e a história de um lugar que não está ali. Uma paisagem urbana deslocada de seu contexto, algures registrado pelo fotógrafo como uma espécie de inventário visual de uma Paris invisível diante dos olhos cotidianos.

“A cidade é vista como uma natureza-morta, e o resultado é uma fotografia que contempla a visão do sonho”. As fotografias de Atget, e de Cássio são vistas como uma figuração surrealista. Walter Benjamin coloca que as imagens de Atget são coisas perdidas e transviadas. A relação com as imagens de “Noturnos” não contraria Benjamin, pois Cássio Vasconcellos não pretende inventariar a cidade de São Paulo, mas, deslocar o olhar inventariado para uma paisagem imaginária, um nenhures contemporâneo. Um lugar onde forma e cor se confundem na paisagem ácida e vazia da cidade. Nelson Brissac, vê o artista como “um poeta baudelairiano, sensível às configurações inéditas que podem emergir dos encontros de tapumes, estátuas e fachadas envelhecidas com pontes de alumínio e prédios envidraçados”.

Um novo mapeamento, é necessário para se construir a paisagem da cidade, a fragmentação do olhar produzirá e conduzirá este mapeamento. O enfeixamento dessas produções possibilitará outro olhar sobre a paisagem da cidade, sem nome de ruas, praças, lugares; somente um olhar atento aquilo que normalmente não se percebe, não se vê, pois, não existe. A construção imagética do espaço da cidade, a partir de seus fragmentos irrealis é o que se produz atualmente, para se tentar contornar e descrever o que já deixou de ser visto.

## BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. "Civilização da imagem" In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (org.) *Inéditos Vol. 3: Imagem e Moda*. São Paulo: Martins fontes, 2005. p. 65-69.

BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia". In: *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas, v. 1*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 91-107.

CALVINO, Ítalo. *Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

JUNIOR, Rubens Fernandes. "Enigmas". In: VASCONCELLOS, Cássio. *Noturnos*. São Paulo: Bookmark, 2002. 248 p, il. Color. [Texto digital, cedido pelo artista]

PEIXOTO, Nelson Brissac. "Ver o Invisível: a ética das imagens". In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988. p. 301-320.

PEIXOTO, \_\_\_\_\_. "Noturnos". In: VASCONCELLOS, Cássio. *Noturnos*. São Paulo: Bookmark, 2002. 248 p, il. Color. [Texto digital, cedido pelo artista]

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

WOLFF, Francis. "Por trás do espetáculo: o poder das imagens". Trad. Eric Roland René Heneault. In: NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.