

RENATO PEROTTO MACHADO

**CIDADE-CORPO**

*Como construir paisagens com a cidade*

Brasília 2013

---

---

RENATO PEROTTO MACHADO

## **CIDADE-CORPO**

*Como construir paisagens com a cidade*

Trabalho de conclusão de curso de Artes Plásticas, habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

ORIENTADOR: Dr. CHRISTUS NOBREGA

Brasília 2013

Machado, Renato Perotto.

Cidade-Corpo: Como construir paisagens com a cidade/  
Renato Perotto Machado – Brasília, 2013.

44 f. : il.

Monografia (Bacharelado) – Universidade de Brasília,  
Departamento de Artes Visuais (VIS) – IDA, 2013.

Orientador: Christus Nobrega, Departamento de Artes Visuais.

1. Cidade
2. Corpo
3. Fotografia
4. Espera
5. Paisagem
6. Ponto de vista.



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos Professores do Departamento de Artes da UnB Suzete Ventureli, Gê Orthof, Christus Nobrega e a Professora da Faculdade de Educação da UnB Cláudia Linhares Sanz por haverem marcado não apenas minha carreira acadêmica, mas a minha formação artística. Obrigado pelo carinho.

## RESUMO

O objetivo deste ensaio é estabelecer uma reflexão teórica sobre o trabalho artístico intitulado *Cidade-Corpo* onde proponho uma construção de paisagens urbanas através de um encontro com a cidade. Este encontro se estabelece através de uma procura pelos pontos de vista encrustados nos elementos urbanos. Neles o artista constrói câmeras fotográficas e mescla-se a cidade formando um corpo híbrido. Em uma ação performática a arista fotografa com esses elementos e capta imagens que carregam esperas próprias ao olhar da cidade. Ele organiza essas imagens em tipologias que em seu conjunto formam um outra paisagem com múltiplos pontos de vista.

Palavras-Chaves: Cidade. Corpo. Fotografia. Espera. Paisagem. Ponto de vista.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>1 A FORMAÇÃO DE UM CORPO FOTOGRÁFICO.....</b>	<b>8</b>
<b>1.1 Corpo híbrido: <i>Cidade-Corpo (CC)</i> .....</b>	<b>8</b>
<b>1.2 A cidade ativa no processo .....</b>	<b>16</b>
<b>1.3 Unindo-me a cidade: Performance libertadora do funcionário .....</b>	<b>17</b>
<b>2 PAISAGENS SURGEM DA ESPERA.....</b>	<b>23</b>
<b>2.1 A cidade torna-se paisagem .....</b>	<b>23</b>
<b>2.2 A estética da espera .....</b>	<b>32</b>
<b>3 AS MONTAGENS TIPOLÓGICAS.....</b>	<b>37</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>42</b>
<b>Referência Bibliográfica.....</b>	<b>43</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>44</b>
<b>Filmografia.....</b>	<b>44</b>

## INTRODUÇÃO

Este ensaio monográfico é uma reflexão teórica sobre um projeto artístico no qual venho desenvolvendo nos últimos três anos. *Cidade-Corpo* é um projeto que surge em 2010 e que desencadeou uma série de reflexões e pesquisas na qual vem norteando a minha produção prática e teórica no campo da fotografia.

O objetivo do projeto é produzir paisagens urbanas através da integração da cidade no processo de produção de imagens. O atual ensaio segue o percurso de toda a pesquisa realizada para essa produção. Ele está dividido em três capítulos sendo eles, *a construção de um corpo fotográfico, paisagens surgem da espera e montagens tipológicas*.

O primeiro capítulo trata da hibridização do corpo do artista com a cidade formando um corpo fotográfico. Ele também faz uma análise de como a cidade torna-se ativa no processo de formação de imagem e, como a atuação do artista/fotógrafo liberta-o da condição de funcionário dos aparelhos.

O segundo capítulo aborda a questão da paisagem e suas dificuldades de vir a ser no ambiente urbano contemporâneo. Ele explica os caminhos escolhidos para a criação de uma paisagem própria a cidade e como a temporalidade da espera tem um papel central na formação dessas imagens.

O último capítulo traz as soluções encontradas para apresentação das imagens resultantes dos processos anteriores e quais os critérios escolhidos para potencializar uma poética da paisagem urbana.

Este ensaio marca o ponto de interseção entre o término de minhas pesquisas e o início da produção vindoura do projeto. Boa leitura.



# 1 A FORMAÇÃO DE UM CORPO FOTOGRÁFICO

## 1.1 Corpo híbrido: *Cidade-Corpo (CC)*

Eu saio às ruas munido de lonas pretas, um furo de alfinete (*pinhole*<sup>1</sup>) e filme fotográfico. Procuo cavidades nos elementos urbanos e as preparo com fita isolante e pedaços de lona para que seu interior fique completamente isolado da luz. Construo uma espécie de cabana envolta do buraco com as lonas pretas para que eu também possa trabalhar em ambiente escuro. Entro na cabana e fecho as lonas para inserir um pedaço de filme na cavidade. Cubro a frente com um pedaço de lona que contém o pequeno furo *pinhole* coberto com um pedaço de fita isolante. Abro a frente da cabana e retiro a fita isolante do furo por um tempo determinado. A luz entra por ele e forma uma imagem que é captada pelo filme fotográfico. Fecho-o novamente com a fita. Refaço a cabana e entro nela novamente para retirar o filme exposto. Guardo em um saco preto pra revelar-lhe mais tarde. É através desse processo que realizo minhas fotografias junto a cidade. Dessa ação nasce um híbrido entre mobiliário urbano, aparato fotográfico e fotógrafo, um corpo misto que aqui denomino *Cidade-Corpo(CC)*.<sup>2</sup> Através dele a cidade torna-se não apenas câmara, mas fotógrafa.

O projeto *Cidade-Corpo* emerge do ponto de convergência entre artista, cidade e o aparato fotográfico. Na tentativa de estabelecer uma coletividade *artista-cidade*, eu, o artista, mesclo-me à cidade para juntos formarmos um *corpo-fotográfico*. Este tem como propósito agir diretamente no processo de formação de imagens. Essa mescla se dá através da transformação de objetos urbanos em câmeras fotográficas. Elementos, como canos, lixeiras, postes, hidrantes, etc., são adaptados para funcionarem como câmeras *pinhole*.

---

<sup>1</sup> *Pinhole* é uma palavra de língua inglesa que pode ser traduzida literalmente como furo de alfinete. Ela é usada para adjetivar um estilo de fotografia que utiliza um pequeno orifício ao invés de lentes para organizar os raios de luz e formar uma imagem invertida. Ela também pode ser chamada de fotografia estenopeica. ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Câmera\\_pinhole](http://pt.wikipedia.org/wiki/Câmera_pinhole))

<sup>2</sup> Ver vídeo no DVD em anexo.



Figura 1. Câmera construída com buraco no muro e sua respectiva fotografia. 2010. Fotografia. Renato Perotto.

O projeto nasce da necessidade de reavaliar os espaços nos quais habitamos. Em contraposição à construção desenfreadas, proponho adaptar elementos urbanos já existentes para outras funcionalidade não previstas no projeto inicial. Como diria o poeta Manuel de Barros (1916-) no seu livro intitulado *Ensaio Fotográficos* (2000). “Não quero saber como as coisas se comportam. Quero inventar comportamento para as coisas.” (2000: 65) Tomemos como exemplo um poste de luz. Seu *programa*<sup>3</sup> é o de prover iluminação, mas devido a sua precária manutenção, muitos acabam deixando suas cavidades que dão acesso aos fios expostas. Vejo nessas cavidades potenciais câmaras

<sup>3</sup> O conceito de programa é desenvolvido por Vilém Flusser em seu livro *A filosofia da Caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

escuras. A partir dela construo uma câmara fotográfica dando ao poste uma outra finalidade, a de produzir fotografias.

*Cidade-Corpo* atualiza-se nesta ação. *CC* é um evento de ressignificação do espaço urbano. A motivação para tal vem da intenção de estabelecer uma relação entre o fazer artístico e a improvisação que marca as ruas brasileiras. Nos centros urbanos, podemos encontrar inúmeros exemplos de objetos adaptados. Eles retêm finalidades diversas que diferem de seus projetos iniciais. “*Gatos*”, “*puxadinhos*”, “*gambiarra*” e “*barracos*” são palavras que já fazem parte do imaginário brasileiro.

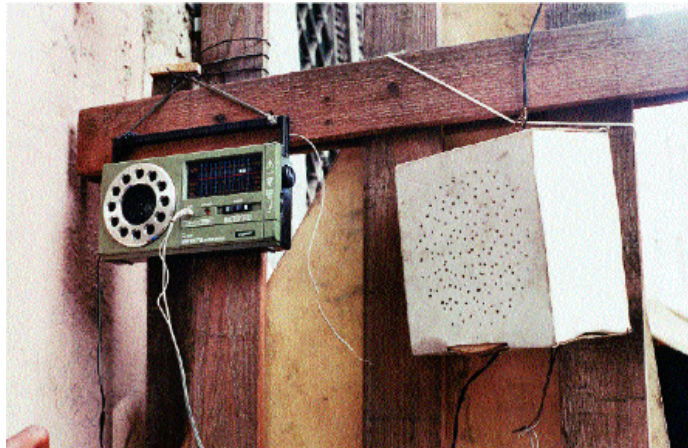


Figura 2. Rádio e caixa de som. Fotografia. Gabriela de Gusmão Pereira. *Rua dos Inventos*. Pag. 138.

Encontramos um exemplo dessa inspiração artística no trabalho do artista Marcos Chaves (1961). Na série chamada *Buracos* (1996-2008) o artista faz uma homenagem ao improviso brasileiro. Ele faz um registro fotográfico dos objetos colocados pelas pessoas sobre os buracos nas vias para sinalizar aos motorista.

Adolfo Navas comenta sobre o trabalho:

Contudo, cada *buraco* da rua carioca levanta não só uma peça tridimensional de aviso para os transeuntes, e sobre tudo para a circulação viária, como registra uma incontestável improvisação que está além e aquém do horizonte *povera* ou do discurso dadaísta, talvez em seu meio fio mais agreste. (NAVAS, 2007: 57)

Marcos Chaves dialoga com seu momento histórico tratando de questões que atravessam as várias linguagens como a apropriação, instalação, *ready-made*, arte urbana, *assemblagem*, escultura etc. Ele encontra nessas sinalizações improvisadas um aspecto brasileiro e uma dimensão estética e, através da fotografia, as ressignificam ressaltando seu valor poético. *Cidade-Corpo* também é uma celebração à criatividade brasileira presente nos espaços urbanos.



Figura 3: Sem títulos, série *Buracos*, 1996-2008. Fotografia. 150x100cm cada. Marcos Chaves.

Em *CC*, esse imprevisto se dá através de seu corpo híbrido. Mas quais são os corpos que o compõe? A fotografia pode ser pensada como um ato corporal, ela carrega características corpóreas próprias em seu modo de fazer imagens. A presença corpórea do fotógrafo e a suas ações influenciam diretamente nos resultados de suas imagens. Podemos reparar como alguns fotógrafos se movimentam em uma espécie de coreografia dos pontos de vista. Eles caminham lateralmente em passos cruzados, avançam e recuam em movimentos sincronizados, correm, empurram-se, agacham-se, deitam-se no chão, escalam, posicionam seus aparelhos acima da cabeça, rentes ao chão ou disfarçam-nos

em seu casaco. Segundo Vilém Flusser (1920) o movimento do fotógrafo é o de caça.

Quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando um movimento de caça. O antiquíssimo gesto do caçador paleolítico que persegue a caça na tundra. Com a diferença que o fotógrafo não movimenta em pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura (FLUSSER: 2011: 49).

Esse caráter corpóreo permeia *Cidade-Corpo(CC)*, mas a caçada é por outros pontos de vista, próprios a cidade. Desenvolverei essa ideia ao longo do texto. Então, há uma corporalidade mais sutil na qual *CC* se assemelha. Aquela de alguns fotógrafos retratistas com câmeras de grande formato.

O peso excessivo desses aparelho e a necessidade de um tempo de exposição lento demandam necessariamente uma corpulência de outra natureza. A câmera grande formato permite ao fotógrafo atuar mais em cena, interagir com seus modelos em um corpo a corpo sem necessariamente está intermediado por um aparelho com visor ocular onde, o ato de enquadrar, gera uma barreira entre o fotógrafo e o seu modelo. Essa ideia aparece em evidência na série fotográfica de Rip Hopkins (1972) chamada *Romanian Rip* (2008). Nela, o fotógrafo põe em questão a veracidade da imagem fotográfica como documento. Ele a realiza na Romênia, um país onde imagens forjadas pela mídia contribuíram para gerar fatos que culminaram na revolução de 1989. Hopkins retorna ao país vinte anos depois para retratar o povo em situações corriqueiras como em seus trabalhos, sentados no parque ou simplesmente andando pelas ruas. Nessas imagens Hopkins disfarça-se e mescla-se as cenas. O fotógrafo veste-se em figurino a caráter e aparenta participar das atividades que está retratando, sendo ao mesmo tempo fotógrafo e modelo. No entanto, ele deixa claro que é ele que dispara a câmera através do cabo laranja do seu disparador a distância no qual, pode ser visto em todas as fotos. Inserindo-se nas fotos, Hopkins questiona as barreiras imaginárias entre fotógrafo e seus sujeitos.





Figura 4: Clube de esporte para estudantes nº 1 (9-11 anos), piscina de Circumvalatiunii, Timisoara, 2008. Fotografia Rip Hopkins.



Figura 5: Aula de materiais de construção, 1º ano de engenharia civil, Politecnica, Timisoara, 2008. Rip Hopkins.

Para tal, a corporalidade de Hopkins é de outra natureza, ele não está em volta do evento e sim dentro dele, modificando-o. Sua movimentação não resulta da procura de um ponto de vista mas sim de uma integração com cena e os personagens retratados. Sua prática consiste de manter a câmera estática e interagir com seus modelos diante dela. Como em *Cidade-Corpo*, a câmera funciona como um ponto de vista ancorado, o que lhe permite atuar em um corpo a corpo direto com a cena. O fotógrafo não encontra-se preso atrás de um aparelho a procurar pontos de vista.

Marc Patuat (1952) é outro fotógrafo que trabalha com a ancoragem das câmeras grande formato a seu favor. O teórico da fotografia, André Rouillé (2009: 205) comenta sobre o fotógrafo francês dizendo que “Marc Pataut tem razão em insistir acerca do papel primordial dos aparelhos e dos corpos nas imagens.” As trocas e as mesclas corporais proporcionadas pelos aparelhos de grande formato são outras as do formato 24mm x 36mm. Nestes últimos,

[...] enquanto tais aparelhos tendem a eliminar o corpo em prol do olho, em desencarnar o processo fotográfico, a corpulência de Pataut e o peso de sua câmera vêm, ao contrário, restituir-lhe sua ancoragem corporal. Pataut gosta, aliás, de repetir que é possível fotografar com a barriga, que fotografar não passa unicamente pelo olho e pelo enquadramento mas, resulta dos corpos e de suas mesclas. (ROUILLÉ, 2009: 205).



Figura 6: Sem título, Série *Cornillon-Grand Stade*, 1994-1995. Marc Pataut.

Pataut desenvolve em seu trabalho o procedimento que podemos denominar de *dialogismo*.

Esse termo é designado a fotógrafos que passam um grande período de tempo antes de fotografar construindo uma relação de aproximação e de contato com seus modelos. Neste caso a câmera grande formato lhe proporciona vantagens. Diferente de um fotógrafo olhando por um visor de uma câmera enquanto movimenta-se por um espaço, o grande aparelho fica como uma âncora em segundo plano. Ele não separa o operador do mundo. Isso permite com que fotógrafo interaja com seus modelos na cena em um contato mais direto para o diálogo. Uma presença face à face, sem a *máscara-aparelho* é primordial para o sucesso desses trabalhos. Em *Cidade-Corpo* acontece o mesmo. A câmera fotográfica, que normalmente intermedia o artista e a cidade na produção de imagens, é abandonada. Assim posso entrar em contato direto com cidade criando outras formas de interação e vivência com o espaço urbano que requerem necessariamente outra atitude corpórea. Uma atitude de colaboração direta com o modelo da imagem.

*Cidade-Corpo(CC)* nasce da mescla de corpos, o do artista e o da cidade. *CC* é na verdade um coletivo constituído de artista e cidade agindo em prol de um objetivo comum, um corpo fazedor de paisagens urbanas. Esse corpo é híbrido e empresta corporalidades tanto do primeiro quanto da segunda. Do artista temos a ação da caça aos orifícios e do trabalho de transformar esses em câmeras funcionais. Da cidade temos a ancoragem corporal através de seus elementos e os pontos de vista a serem caçados. A caça aos orifícios é na verdade uma caça aos pontos de vista próprios à cidade. Onde antes entrava em campo o olho do fotógrafo através de seu visor, agora jogam as ancoras determinantes dos orifícios. Ainda caço pontos de vista, e a minha tundra ainda é a selva da cultura, mas o meu ataque é outro. Entrego a arma a presa que mira a si mesma. Eu apenas aperto o gatilho. Há um deslocamento do poder nesse movimento. *CC* é uma ação de dar poder à cidade. Dar voz a ela para que possa participar na construção do imagético que a represente. *Cidade-Corpo* é uma caça na selva da cultura onde presa e caçador misturam-se em um só corpo.



## 1.2 A cidade ativa no processo

Acredito coexistir muitas cidades dentro de uma só. A cidade pode ser o espaço em que habitamos, onde trabalhamos, onde nos relacionamos publicamente, onde nos organizamos socialmente, onde interagimos, onde co-existimos. Mas também penso a cidade como um organismo em constante mutação, que se transforma a cada instante em que seus habitantes e visitantes a olham, a tocam, a modificam. Ele é um corpo inorgânico com características orgânicas em mudança, dinâmico. Um organismo complexo, com áreas saudáveis e doentias, com secreções, cavidades expostas, com belezas e feiuras. Pensar a cidade em seu dinamismo, em sua mutação abre espaço para recriamos-na. Em atos políticos, seus cidadãos apropriam-se dos espaços e os transformam, subvertendo as intenção programadas desses para que supram outras necessidades. Por que não usarmos a cidade para produzir paisagens de si mesma? Esse é o ato político de *Cidade-Corpo*.

Em *CC*, tanto o artista quanto a cidade tem um papel ativo no fazer imagens. Através do corpo híbrido, a cidade torna-se agente criativa. Certos aspectos que antes eram determinados pelo fotógrafo e seu olho, agora passam a ser definidos pelo corpo da cidade. Ela apresenta seus pontos de vista através de seus orifícios expostos. Eles participam do fazer imagem através de seus diferentes formatos e localizações.



Figura 7: Orifícios da cidade de Brasília. 2010. Fotografia. Renato Perotto.

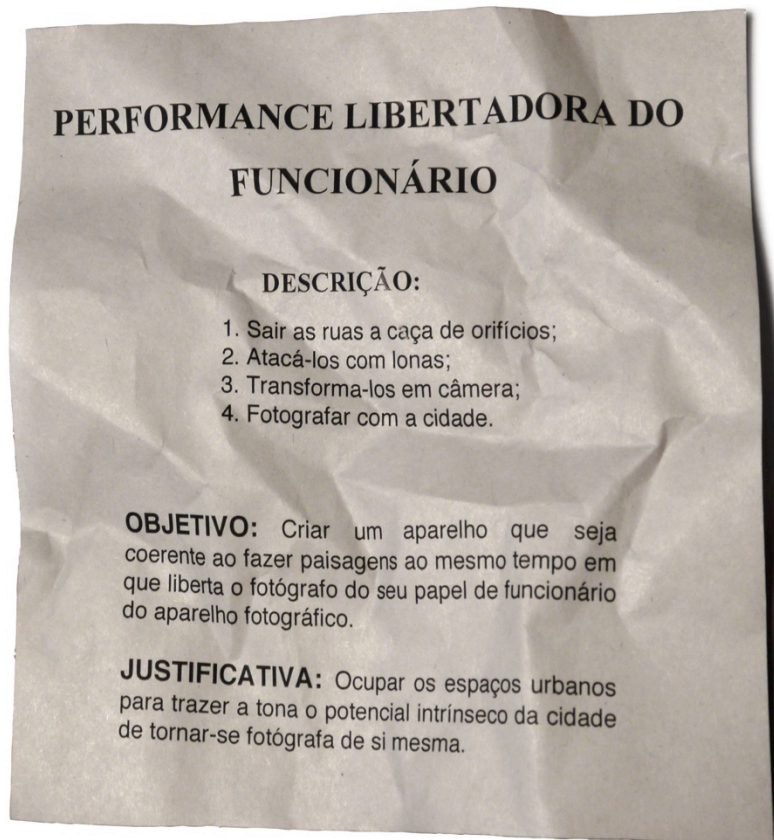
Por exemplo, a profundidade do orifício determina a distância focal e consequentemente

o ângulo de visão (se é fechado, um zoom de teleobjetiva, ou se é aberto, amplo de grande angular). A localização do orifício aponta para o sujeito a ser fotografado e a posição do mesmo indica se a foto será rasteira ou mais elevada, para baixo ou para o alto. Através desses aspectos, a cidade influencia diretamente na imagem final. Através dos aspectos limitadores desse fazer imagem a cidade constrói seu olhar. Não acredito que seja “o” olhar mas, sim “um” olhar. As limitações impostas por esse modelo de fazer imagens é na verdade o terreno onde a cidade pode atuar. Ao doar a cidade uma chance de interferir diretamente, podemos criar imagens urbanas que carregam um pouco de si.

Por isso considero a cidade como agente criativa e conseqüentemente co-autora das fotos. Ela não é apenas sujeito a ser fotografado, mas também autora fotográfica. Através de seu corpo ela torna-se o olhar e o olhado, câmera e fotógrafa.

### **1.3 Unindo-me a cidade: Performance libertadora do funcionário**

A mescla do corpo do fotógrafo ao da cidade estabelece uma outra relação de colaboração que ultrapassa a humano-humano. A intenção é proporcionar uma forma de fazer fotografia que liberte o fotógrafo de sua condição de funcionário do *aparelho*. Em *Cidade-Corpo* a pergunta primordial da fotografia é deslocada. Ela passa de: O que será fotografado? Para: O que pode fotografar? Essa mudança de eixo requer um outro tipo de ação no fazer imagem. Uma ação performática. *Cidade-Corpo* é uma performance de libertação.



Quando estou performando, passo a ver as cavidades urbanas como câmeras escuras virtuais e ajo com intuito de atualizá-las, torná-las prontas para o fazer imagem. O meu olhar volta-se para os mobiliários urbanos a procura das potenciais câmeras e abandona a preocupação com o sujeito a ser fotografado.

Agora, por que interessa a mim, artista e fotógrafo, realizar tal performance para produzir imagens? *Cidade-Corpo* é um protesto a liberdade em um contexto dominado por aparelhos. Meu objetivo é ir contra os programas pré-estabelecido dos *aparelhos*. Recuso o *status* de funcionário e tento tomar de volta o controle sobre o programa no fazer imagem.

De acordo com Vilem Flusser (1920-), os *aparelhos fotográficos* são os primeiros e os mais rudimentares, mas neles podemos encontrar a base para a estrutura da existência, do

mundo e da sociedade na era pós-industrial, a era do funcionalismo. (2011) Mas o que seriam *aparelhos*? Segundo ele existe uma dificuldade em defini-los, pois apesar de terem sido inventados na era industrial, ainda não dispomos de categorias adequadas para analisarmos pois são essencialmente pós-industriais. Flusser no entanto levanta alguns aspectos. Sabemos que *aparelhos* informam, simulam órgãos, recorrem a teorias, são manipulados por homens, e servem a interesses ocultos. *Aparelhos* não visam modificar o mundo e sim modificar os homens. (2011) No entanto, *Cidade-Corpo* é um aparelho modificador do mundo. Ele transforma o espaço (mundo) em lugar (paisagem).

*Aparelhos* não servem ao trabalho e sim ao jogo. O homem que o manipula não é trabalhador mas, jogador. São brinquedos nesse sentido e cumprem a um programa. Flusser resume-os: “aparelhos são *caixas pretas* que simulam o pensamento humano, graças a teorias científicas, as quais, como o pensamento humano, permutam símbolos contidos em sua “memória”, em seu programa. *Caixas pretas* que brincam de pensar.” (FLUSSER, 2011: 48).

Então *aparelhos* são *Caixas pretas*. Nelas o homem exerce um certo controle. Ele as alimenta com o *input* (o que entra) e serve-se do *output* (o que sai da caixa), mas na maioria das vezes não sabe o que se passa dentro dela, por isso ao mesmo tempo em que a manipula, é também controlado por ela. Agora, com a ajuda de Flusser, pensemos sobre o *aparelho fotográfico*.

As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (“programadas”, “pré-inscritas”) por aqueles que o produziram. As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho. A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando. *O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico.* (FLUSSER, 2011: 42)

Então qual é o papel do fotógrafo como funcionário desse *aparelho*? Esgotar o seu programa e realizar seu universo. No entanto, o funcionário aparelístico é diferente do funcionário das máquinas na era industrial, ou do artesão pré-industrial. Ele não cerca as máquinas ou está cercado por seus instrumentos, ele agora está no interior do aparelho (FLUSSER, 2007). “Trata-se de uma função nova, na qual o homem não é constante nem

variável, mas está indelevelmente amalgamado ao aparelho. Em toda função aparelística, funcionário e aparelho se confundem.” (FLUSSER, 2011: 43) Será que em *CC* não temos mais funcionário? Pensemos. Como produzir uma paisagem que carregue em si o olhar da cidade? Não pude encontrar a resposta nos programas dos aparelhos convencionais logo não sou funcionário desses aparelhos. *Cidade-Corpo* situa-se em umas das zonas do universo fotográfico ainda não programadas. Por tanto, precisei criar o meu próprio aparelho. Bem, meu e da cidade. Por isso acabo sendo funcionário do meu próprio aparelho junto a ela. Não consigo fugir disso pois ainda estamos tratando de um aparelho. Ele também tem seu programa, produzir paisagens urbanas. Ainda sou um funcionário aparelístico, e ainda produzo fotografias. Ainda funciono em prol da realização do universo fotográfico. Nesse sentido posso falar de uma hibridização. Funcionário artista, cidade fotógrafa ainda se confundem em *aparelho* e formam o *Cidade-Corpo*.

No entanto, o perigo dessa miscigenação não é ela em si. Flusser alerta para o problema da automatização dos aparelhos, pois esses simulam pensamentos humanos, mas são “infra-humanamente estúpidos”. “O propósito por trás dos aparelhos é torná-los independentes do homem”(FLUSSER, 2011: 96). Não há dúvida que os aparelhos foram criados com intenções humanas mas eles ultrapassaram tais intenções. Sua automação estúpida nos aliena e programa nossas vidas. O movimento do fotógrafo atual é simplesmente o de apertar o botão continuamente, produzindo fotografias ao infinito e realizando o universo fotográfico previsto em seu programa. O homem passou a ser controlado pelo jogo ao invés de controlá-lo. “Esses, sem exceção, funcionam em função dos aparelhos” (FLUSSER, 2011: 96). As decisões humanas “passam a ser funcionais, isto é, tomadas ao acaso, sem propósito deliberado” (FLUSSER, 2011: 97). Por isso, “agora mais do que nunca, fotógrafos são um modo pelo qual uma fotografia produz outra fotografia” (LISSOVSKY, 2011: 12). O aparelho automático cumpre com o trabalho e cabe ao homem apenas brincar com ele em um acaso cego onde o objetivo passa a ser o esgotamento de seu programa, uma intenção aparelística.

Nos dias de hoje, mais do que nunca a tentativa do esgotamento de tais programas encontram-se acelerada. Isso se dá em parte pelo fato do *aparelho fotográfico* ter se

tornado um *aparelho eletrônico*. Este encontra-se cada dia mais fácil de usar, menores, mais baratos e quase onipresente.

Está surgindo um novo método de fabricação, isto é, de funcionamento: esse novo homem, o funcionário, está unido aos aparelhos por meio de milhares de fios, alguns deles invisíveis: aonde quer que vá, ou onde quer que esteja, leva consigo os aparelhos (ou é levado por eles), e tudo o que faz ou sofre pode ser interpretado como uma função de um aparelho” (FLUSSER, 2007: 40).

Para contrapor a esta condição humana atual, subverto dois aspectos do *aparelho fotográfico eletrônico*, o *hardware* e o *software*. O *hardware* em CC, é extremamente rudimentar e retém um caráter artesanal que remete a era inicial da fotografia. Mesmo assim ele ainda é composto por objetos que agregam conceitos científicos para executar funções, no entanto, foram programados por eu. Dependo ainda da indústria em um aspecto, para fixar imagens. Utilizo filmes fotográficos industrializados, no entanto esses não cumprem parte de seu programa pois não são colocados em aparelhos próprios a eles. São cortados, preparados e manipulados a mão em um processo não mecanizado. Na verdade, o *hardware* em CC é constituído de várias partes independentes, simples em seu funcionamento, mas que são montadas em *locus* para formarem o aparelho. Já o *software* é eliminado. Por isso, não há mais automatização. O artista em CC programa seu aparelho para que cumpra suas intenções. Ele brinca com seu aparelho, joga o seu jogo mas também exerce trabalho pois o constrói a cada caçada.

Flusser em seu glossário para uma futura filosofia da fotografia define o fotógrafo como: “pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico”(FLUSSER, 2011). Poucos são os fotógrafos que adentram a *Caixa preta* para subverte-la, para ir contra o seu programa e responder a intenções humanas e não do aparelho. Eles quantificam, mas não qualificam necessariamente. Se pensarmos num universo fotográfico como um todo, existem áreas obscuras, periféricas desse programa que não podem ser acessadas com as máquinas que compramos. Programas capazes de explorar essas áreas ainda não foram criados. “O aparelho só faz aquilo que o homem quiser, mas o homem só pode querer aquilo de que o aparelho é capaz.” (FLUSSER, 2007: 40)

A minha ação é uma performance da criação. Ela prega a não aceitação da condição de mero funcionários. É uma performance do apoderamento do programa para si. É uma ação criadora de um aparelho adaptado as minhas intenções. Neste sentido, apoderar-se do aparelho torna-se um ato político pois

O aparelho fotográfico pode servir de modelo para todos os aparelhos característicos da atualidade e do futuro imediato. Analisá-lo é método eficaz para captar o essencial de todos os aparelhos, desde de os gigantes (como o administrativo) até os minúsculos (como os chips), que se instalam por toda parte. (FLUSSER, 2011: 37)

Então, de que forma *Cidade-Corpo* é um projeto de libertação? Segundo Flusser, a questão da filosofia da fotografia é a da liberdade e, os fotógrafos que melhor a representam são os “assim chamados fotógrafos experimentais”. (2011) Estes obrigam os aparelhos a produzirem imagens informativas que não estão em nenhum programa imposto a eles. Ele continua: “*liberdade é jogar contra o aparelho*” (2011: 106). *CC* é libertador pois não aceita o programa imposto pelos aparelhos atuais. Ele joga contra os aparelhos que nos são dados, criando o seu aparelho, com seu programa. Sua intenção é clara, a de produzir paisagens urbanas com o espaço. Logo, ele obedece à intenções humanas e não aparelísticas. *Cidade-Corpo* é uma performance libertadora do fotógrafo como funcionário do aparelho.

## 2 PAISAGENS SURGEM DA ESPERA

### 2.1 A cidade torna-se paisagem

A problemática de retratar o urbano fotograficamente intriga os fotógrafos contemporâneos. Como produzir fotografias de algo repleto de símbolos e de significados não aparentes? Na selva da cultura chamada de cidade, tudo foi feito para ser símbolos. Nela

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes. Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, ao se sair de Tamara é impossível saber. (CALVINO, 2003: 20).

A *Missão fotográfica da DATAR* é um exemplo de como fotógrafos na contemporaneidade trataram questões de território e conseqüentemente as paisagens urbanas em suas produções. Esta missão foi uma demanda pública da *Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale* (Delegação Interministerial do Planejamento Territorial e Atratividade Regional) – DATAR, órgão do governo Francês. Ela foi lançada em 1984 com doze fotógrafos convidados, entre eles François Hers que dirigiu a missão junto com o produtor cultural Bernard Latarjet e Robert Doisneau. Seu objetivo era de representar o território francês dos anos oitenta. Os integrantes da missão eram artistas-fotógrafos convidados que trouxeram um novo olhar sobre a questão territorial. Ao final, o projeto durou cinco anos, contou com vinte e quatro fotógrafos franceses e estrangeiros cobrindo todas as regiões do território francês.<sup>4</sup> Apesar de se tratar de uma demanda pública, as séries que resultaram da missão impressionam por seu caráter poético. Talvez isso se traduz pelo momento histórico onde a fotografia ganhava terreno no circuito da arte contemporânea. Rouillé escreve:

---

<sup>4</sup> O resultado da missão pode ser encontrado na Biblioteca nacional da França em Paris.



Quando do lançamento da Missão Fotográfica da DATAR, o objetivo não é mais descrever nem mesmo registrar, mas sim descobrir novos pontos de referência no espaço contemporâneo. Trata-se, para a Datar de responder a uma situação nova: a paisagem unitária de ontem deu lugar ao território detonado, desarticulado, fragmentado." [...] Situada na convergência da fotografia com a arte contemporânea, onde o modelo documental tradicional encontra-se vacilante, a demanda da DATAR intervém igualmente em um contexto de profunda mudança do objeto a ser circunscrito: o território. A crise e a redefinição do documento fotográfico conjugam-se, aqui, com as do objeto a ser documentado. (ROUILLÉ, 2009: 162-163).

Um dos fotógrafos da missão, Tom Drahos, traz em sua série aspectos que dialogam com a invisibilidade do olhar corriqueiro que tudo vê mas nada enxerga dos centros urbanos. Drahos leva ao extremo a ideia de fragmentação e banalidade do visível e apresenta um trabalho onde a fotografia como a conhecemos torna-se difícil de ser reconhecida. O território que lhe foi designado era a periferia de Paris. Ele ataca seus negativos fragmentando imagens de cenas cotidianas que normalmente não percebemos, depois as recompõe em conjuntos criando novas paisagens.

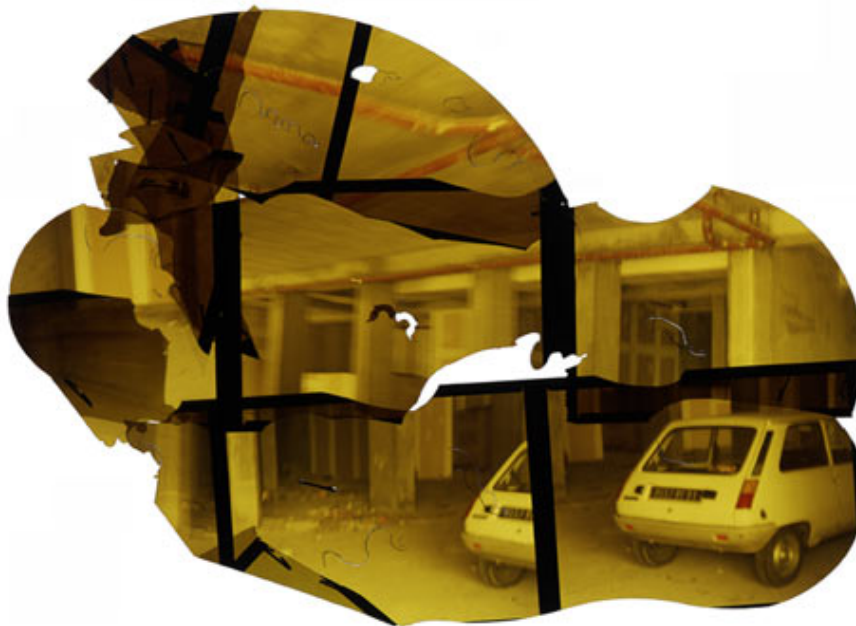


Figura 8: Peripherie n°14. 1984. Fotografia. Tom Drahos.

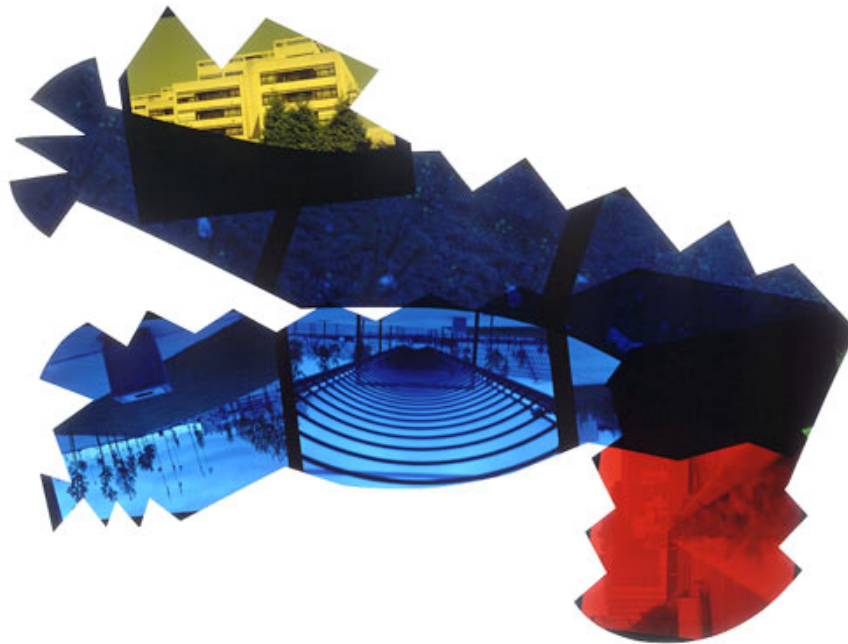


Figura 9: Peripherie nº27. 1984. Fotografia. Tom Drahos.

Rouillé escreve sobre a série *Peripherie* :

Drahos não produz visibilidades que revelem alguma coisa, mas o contrário, trabalha a matéria do já-visto: fotos, muitas vezes, tão banais e pobres quanto as que diariamente obstruem nosso olhar. [...] Suas fotos - que isoladamente não contêm nada de informação, que muitas vezes não representam nada de verdadeiramente identificável. (ROUILLÉ, 2009: 164).

Uma das motivações para produzir *Cidade-Corpo* era criar paisagens que dialogassem com aspectos urbanos brasileiros atuais, no entanto me deparei com uma problemática. Acredito estar cada vez mais difícil pensarmos a cidade como paisagem. Ela “mais do que qualquer outra paisagem, tornaram-se opacas ao olhar. Resistem a quem pretenda explorá-las. Uma simples panorâmica não dá mais conta de seus relevos de seus rios subterrâneos, da vida latente em suas fachadas. Tornaram-se uma paisagem invisível” (PEIXOTO, 1992: 309). Isso se dá por dois aspectos. Primeiro é o excesso da informação. Somos cercados de tanta informação nas cidades que nosso cérebro tem a

tendência a bloquear a maioria delas e focar apenas nas essenciais para cumprir funções momentâneas. “Estamos *surdos oticamente* diante de tal poluição” (FLUSSER, 2011: 88). “O excesso do que há para ser visto, ouvido e percebido entorpece os nossos sentidos. Somados a isso, estão a rapidez e a urgência de nossos deslocamentos, sempre tributários de inúmeras finalidades práticas.” (DIAS, 2010: 113) O segundo excesso é o do número de imagens nos dias atuais. Somos atropelados, bombardeados, submersos por um número exorbitante de imagens que ultrapassam a capacidade humana de absorção de informação. As imagens tornam-se opacas e difíceis de serem vistas hoje em dia, pois foram multiplicadas ao infinito, muitas destituídas da necessidade de existirem. Esse excesso faz com que cada imagem individual perca a sua força.

Segundo Maurício Lissovsky, há uma montanha de imagens que cresce a cada dia e que “nos interroga desde o mais fundo dos estratos sedimentados pela tradição, até a poeira imperceptível dos milhões de fotografias que estão sendo realizadas por aparelhos celulares, neste exato momento.” (LISSOVSKY, 2011<sup>a</sup>: 13) E em suas *Dez Proposições Acerca do Futuro da Fotografia e dos Fotógrafos do Futuro* ele aponta :

O fotógrafo contemporâneo é cada vez menos um ‘caçador de imagens’. Ou é um surfista que tenta, quase sempre em vão, manter-se acima da linha d’água em meio a um tsunami de fotos feitas. Ou é um esgrimista, como o poeta Baudelaire descreveu a si mesmo (em *O Sol*, poema 87 de *As Flores do Mal*) [...] O fotógrafo-poeta-esgrimista busca esquivar-se do ataque de imagens que tentam fazer dele mero veículo de sua reprodução. É dos retalhos, dos fragmentos de si e do mundo que resultam deste duelo que sonhos há muitos esquecidos podem retornar à luz, redimidos de uma condenação às trevas que parecia durar uma eternidade [...] Todo fotógrafo é personagem de uma conhecida saga futurista, esgrimindo seu sabre de luz diante de um adversário muito maior, mais poderoso e bem mais velho que ele. Observar a cena fotográfica contemporânea é admirar os despojos desta luta. (LISSOVSKY, 2011a: 13)

*Cidade-Corpo* é uma tentativa de driblar um olhar culturalmente formado e programado para produzir imagens por atacado. É uma tentativa de agarrar-se a uma prancha de surfe e flutuar nessa onda gigantesca para que a cidade possa ressurgir das águas e erguer-se de um olhar que seja próprio a ela.

Com essa problemática em mente surge a pergunta: Como é possível criarmos paisagens urbanas diante da inviabilidade do olhar nos espaços urbanos? O trabalho artístico de Karina Dias (1970) apresenta um caminho possível de construção poética de paisagem

justamente através do que ela chama de *n[ã]o-visto*<sup>5</sup>. Suas paisagens trazem para o campo do consciente ótico a visualidade do cotidiano e do urbano no qual ignoramos diariamente. Sua poética repousa sobre este limiar entre o visto percebido e o despercebido. *CC* é uma tentativa de se aventurar numa resposta a mesma pergunta. O caminho escolhido para abordar tal problemática foi inserir o próprio espaço como meio de produção de imagens. Integrando a cidade no fazer imagem acredito poder criar paisagens que remetam a ela.

Neste sentido, *Cidade-Corpo* assemelha-se a ação de Fritz do filme *O Céu de Lisboa* (1994) do diretor alemão Wim Wenders (1945). Nele o um engenheiro de som alemão, Winter, viaja à Lisboa para auxiliar seu amigo cineasta a realizar um filme. Ao chegar, o amigo, Frederich Fritz, havia desaparecido. Winter encontra partes do filme na casa onde Frederich ficava e começa a trabalhar no som sem o amigo. Em um dado momento ele depara-se com imagens misteriosas feitas pelo cineasta e por crianças com câmeras de vídeo.



Figura 10. Frame extraído do filme *O céu de Lisboa*. 1994.

Trabalhando pela cidade um dia, Winter se depara com o amigo perambulando. O diretor, após uma crise ética, passa a viver nas ruas em uma tentativa de integrar-se a cidade. Ele decide não mais fazer um filme convencional. Sua crise se dá pelo fato de que a massificação do cinema fazia com que imagens não mais servissem para mostrar coisas ou contar histórias e sim para vendê-las. Então ele decide captar imagens que ele chama de “puras”, “inocentes” verdadeiras a cidade, sem ter sido captadas nem vistas pelo olhar civilizado e fetichista. Ele ronda a cidade de Lisboa filmando com uma câmera nas

<sup>5</sup> O *n[ã]o-visto* é uma tradução da autora do conceito francês *invu*. Segundo ela, “o *n[ã]o-visto* será entendido como negação (não-visto) e inclusão (no visto). Respectivamente, um estado cego, uma cegueira temporária, um não-visto transitório, ou melhor, como algo ainda-não-visto e como algo que está no interior, no centro, dentro, no íntimo, incluído na visão de cada um de nós.” (DIAS, 2010: 224)

costas e instalando-as em locais urbanos pouco usuais como lixeiras e carros abandonados, suas imagens são captadas sem alguém jamais ter olhado pelo visor da câmera.

Como Friedrich eu vagueio pelas ruas, atento a minha volta. Procuo encontrar a cidade nela própria, descobrir seus pontos de vista. Movo-me com meu faro aguçado, vendo cada poste, cada meio fio, cada calçada, a procura de uma possível câmera. “Cidades invisíveis se deixam entrever [...] Vistas que até então passaram despercebidas dos lugares que já conhecíamos, recantos que tinham ficado mergulhados na escuridão, edificações cujo perfil acabou esquecido.” (PEIXOTO, 1992: 311) No entanto, as imagens que produzo se diferem das de Fritz. Enquanto ele filma horas de fita em imagens destituídas de sentido eu tento produzir imagens únicas. A automatização das câmeras de Fritz que o permitem fazer seus experimentos é a mesma que as permitem produzir imagens ao infinito. Por isso eu trabalho em película, minha intenção é contrapor aos excessos. Quero que o encontro com a cidade seja especial e que produza imagens indispensáveis em “celuloide mágico”<sup>6</sup>. Eu espero pacientemente pelo encontro do orifício ideal. Hesito na abordagem, analiso as condições de cada uma em produzir imagem. Só me satisfaço ao encontrar um que me agrada. Vou até ele, analiso sua forma, seu tamanho e, se ele mostra-se propício, ataco minha presa com lonas e filmes fotográficos. Essa é minha caçada, uma caçada urbana, lenta. Uma caçada de um *Fotógrafo-poeta-esgrimista* a procura de pontos de vista aninhados no tempo.

Assim como no espelho d’água da cidade de Valdrada em *Cidades Invisíveis* (2003) de Ítalo Calvino (1923-1985), ou nas paredes dos quartos das *Câmeras Obscuras* (1991-2013) de Abelardo Morell (1948), em cada buraco da cidade existe uma imagem a ser criada. Talvez seja nesses pontos onde as paisagens urbanas ainda possam ser encontradas.

---

<sup>6</sup> No filme *O Céu de Lisboa* do diretor Wim Wenders, a personagem Winter deixa uma mensagem para seu amigo Frederich para convence-lo a terminar o seu filme. Nela ele diz “Por que desperdiçar a sua vida em imagens descartáveis quando pode fazer imagens indispensáveis com seu coração em celuloide mágico?”



Figura 11: Vista da Ponte do Brooklyn no quarto. 2009. Abelardo Morell.

Mas o que vem a ser paisagem? Entendo como paisagem uma imagem criadora de um *lugar*. A questão é encontrar o ponto onde o mundo torna-se esse *lugar*, mas “no coração da paisagem habita um problema de difícil solução: o que é isso no espaço que provê os lugares?” (LISSOVSKY, 2011b: 297) Segundo Lissovsky ele pode provir de um “devir-tempo do espaço” ou de um “devir-espaço do tempo” (LISSOVSKY, 2011b). Consequentemente criar paisagens implica em um esforço de construir lugares no mundo, encontrando pontos de intercessão entre espaço e tempo.

Logo não estamos mais falando pura e simplesmente de um ponto de vista do fotógrafo sobre o mundo. É preciso que haja uma impregnação de tempo. Em *Cidade-Corpo* ainda estamos tratando de pontos de vista. No entanto, não são pontos de vista quaisquer. Não pertencem a categorias de um espaço-tempo fotográfico cujo centro é o ‘objeto fotografável’, cercado de regiões de pontos de vista” (FLUSSER, 2011: 50). São únicos e próprios a cidade e estão ancorados a ela. É justamente nessa ancoragem, por estarem ali a espera, que eles se impregnam de tempo. São pontos de vista virtuais, a espere de serem atualizados (LÉVY, 1996).

Retomando a ideia de Walter Benjamin (1892), também há futuros aninhados em cada um desses orifícios e um encontro marcado com o presente<sup>7</sup>. Podemos “pensar a

<sup>7</sup> Em *A Pequena História da Fotografia* Walter Benjamin analisa uma foto de K. Dauthendey e sua esposa de 1837 e diz “o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.”

paisagem como desde sempre lá, disponível e à espera de ser (re)inventada pelas sociedades”(DIAS, 2011: 135). Pontos de vista adormecidos, esquecidos no tempo, subterrados na selva da cultura, aninhados em ruínas a espera de um dia serem encontrados. “Só no presente o encontro do passado pode existir, mas nesse encontro nem passado nem presente permanecem intactos; ambos se alteram mutuamente” (LINHARES SANZ, 2010: 26). Ao escava-los dessa ruínas, remexe-se o solo alterando o extrato onde eles se encontram. Nesse encontro com o presente, esses pontos de vista surgem dos orifícios para integrarem um corpo híbrido fazedor de paisagens. Nesse dia o tempo junta-se ao espaço que fundem-se em *lugar*. Nasce ali uma espécie de mirante rasteiro, ancorado, encrustado à cidade. O mundo fragmenta-se em paisagem. *Cidade-Corpo* é um gesto de atualização de um tempo de espera de “um ponto de vista encarnado em um corpo que habita um espaço” (DIAS, 2010: 128).

No momento em que descubro aquele ponto de vista adormecido, passo a vivenciar a cidade de outra forma. Eu e ela ali “estamos enraizados no lugar onde estamos, ancorados, engajados em uma relação com o espaço que nos envolve” (DIAS, 2010: 127). O caráter artesanal de tal gesto requer um contato íntimo com a cidade e permite com que eu possa praticá-la. Nessa troca direta, “nesse enlaçamento com o espaço, nos tornamos “inventores” de paisagem, “construtores” de um lugar” (DIAS, 2010: 127). Para construir esses lugares juntamente a cidade, utilizo espaços esquecidos. Será que existe algum espaço mais esquecido do que um buraco de cano em um meio fio?



Figura 12. Câmera com caixa da mangueira de bombeiro. 2010. Fotografia. Renato Perotto.

Atualizar pontos de vista urbanos esquecidos é dar poder ao precário, ao marginal, ao

invisível. Por que não criar lugares a partir de tal? Na era da modernidade fluída, estamos repletos de *não-lugares* ou *lugares vazios*<sup>8</sup> que ocupam tanto espaço (BAUMAN, 2001). Talvez isso se dê pelo fato de que “a quase-instantaneidade do tempo do *software* anuncia a desvalorização do espaço”(BAUMAN, 2001: 137). Logo significar tais *não-lugares* ou *lugares vazios* em pontos de vista conferem-lhes o *status* de serem lugares novamente, se é que foram um dia. Por isso esse gesto “gambiarrístico” de transformar a cidade em câmeras fotográficas é um gesto criador de paisagens. Ele agrega significado à espaços públicos, por mais banais que sejam. Isso é um ato político. É um ato de retomada dos espaço público em tempos de individualismo.



Figura 12. Fotografia tirada com a caixa da mangueira de bombeiro. 2010. Fotografia. Renato Perotto.

Na busca por criar uma paisagem - imagem - que de alguma forma remetesse a realidade Brasileira, *Cidade-Corpo* insere a própria cidade no fazer imagem e deixa aflorar seus pontos de vista. A precariedade desses seu espaço transparecem na imagem. O olhar do banal, corriqueiro, rotineiro, rasteiro, empoeirado, sujo, retorcido nada mais é do que a cidade atualizando-se como fotógrafa.

<sup>8</sup> Para *não-lugares* ver Marc Augé, *Non-lieux: Introduction à l'antropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil, 1992. E para *lugares vazios* ver Jerzy Kociatkiewicz e Monika Kostera, “The anthropology of empty space”, *Qualitative Sociology* 1, 1999.



## 2.2 A estética da espera

De onde originam os pontos de vista em *Cidade-Corpo*? Eles emergem ao escavarmos o solo da cidade, remexendo os estratos geológicos de sua cultura. A selva da cultura contém camadas que devem ser constantemente exploradas, remexidas. Assim como o homem que explora a memória em Walter Benjamin (1987: 239) é um escavador, o artista em *Cidade-Corpo* escava a cidade a procura de seus pontos de vista, e ele “não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo”. Para que essa escavação arqueológica aconteça é preciso estabelecer uma relação menos fluida e mais durável com a cidade. (Re)descobri-la, pratica-la, vivencia-la de outras formas que diferem da instantaneidade presente da era do imediatismo. “Só uma exploração cuidadosa é recompensada com um ‘achado’<sup>9</sup> (LISSOVSKY, 1995: 25).

Assim fui encontrando os pontos de vista. No entanto, o local desses achados tornaram-se o ponto central dessas escavações. Escavando as ruínas de uma cidade perdida no tempo, resignifico aquele espaço como *lugar*, “pois é o gesto que se exerce; é o propósito da escavação que se revela: as imagens que se levantam ‘não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele’<sup>10</sup> (LINHARES SANZ, 2010: 26).

*CC* é uma retomada do interesse arqueológico pela cidade, uma estética da espera em contraponto à tendência ao instantâneo da atualidade. “O tempo instantâneo e sem substância do mundo do *software* é também um tempo sem consequências. ‘Instantaneidade’ significa realização imediata, ‘no ato’ - mas também exaustão e desaparecimento do interesse” (BAUMAN, 2001: 137).

---

<sup>9</sup> A referência de Maurício Lissovsky utiliza sobre o conceito de “achado” encontra-se no texto de Walter Benjamin. Escavando e Recordando. In Rua de mão única. *Obras Escolhidas II*. Op. cit.: 239.

<sup>10</sup> Trecho refere-se uma passagem de Walter Benjamin. Escavando e Recordando. In Rua de mão única. *Obras Escolhidas II*. Op. cit.: 239.

A produção de imagem em *Cidade-Corpo* carrega uma temporalidade própria onde a duração retém a experiência e esse tempo só pode ser vivido como tal. O tempo que gasto com a cidade, observando-a, experimentando-a, caçando seus orifícios, trabalhando para transforma-los em câmera, fazendo as fotos faz com que eu a vivencie de modos a encontrar seus pontos de vista. Ele “não é um intervalo que se possa alongar ou encolher sem lhe modificar o conteúdo. A duração de seu trabalho faz parte integrante de seu trabalho” (BERGSON, 1969: 293). Experimentar a paisagem, me faz experienciar meu habitat valorizando aspectos anteriormente desprezíveis. “Talvez, experimentar a paisagem cotidiana seja encontrar em permanência novos pontos de vista e de contato, novos elos que nos aproximam dos espaços de todos os dias” (DIAS, 2010: 115). A duração na formação desses elos é essencial.

Necessitamos da duração para que haja experiência e ela requer tempo, mas de acordo com Lissovsky, quando o instantâneo instaurou-se “o tempo, então, tornou-se invisível para a fotografia. E desde de onde ele afinal foi refugiar-se, num fora-da-imagem, é que começa a fazer realmente diferença” (2008: 58). Nesta passagem da fotografia de duração para o instantâneo fotográfico, o tempo se ausenta da imagem, mas não da fotografia. Pensar que o instantâneo congela o tempo é uma ilusão. Na verdade o que a fotografia congela é o espaço. O instante não é uma “interrupção artificial da duração” mas provém dela. Se pensarmos assim,

“o instante fotográfico deixa de ser uma imagem desprovida de tempo (como o fotograma) e passa a ser uma forma particular em que o tempo se manifesta pelo vestígio de seu ausentar-se, pelo seu modo de refluir. Esse vestígio, esse traço deixado pelo tempo quando bate em retirada, eu chamo de *aspecto*” (LISSOVSKY, 2008).

Esse refluir do tempo para fora da imagem inaugura uma temporalidade própria a ela. Podemos não só pensar a fotografia como praticá-la através desse. Esse tempo é o da espera (LISSOVSKY, 2008). Apesar do Maurício Lissovsky construir sua teoria da espera a partir do gênero *instantâneo*, sua linha de pensamento abrange, de certa forma, a produção fotográfica como um todo.

Alguns fotógrafos contemporâneos utilizam a espera em suas poéticas de formas bastante evidentes e a duração dessas delimita suas práticas. Um exemplo é o fotógrafo alemão

Michael Wesley que em sua série *Open Shutter* trabalha com tempos determinados (longos períodos) como o tempo de duração da exposição da foto. Ele deixa uma câmera fotografando durante anos, o tempo da construção de um prédio ou de reforma de uma praça. No entanto, essas esperas constituem-se no tempo de exposição da foto e não remetem a um aspecto anterior a essa que deixa seus vestígios na imagem.



Figura 13. 4/4/1997- 4/6/1999. Potsdamer Platz, Berlim. Fotografia. Michael Wesley

Em *Cidade-Corpo* as esperas são mais sutis e não necessariamente aparecem na imagem como movimentação no espaço. Pretendo aqui fazer uma análise da produção imagética de *Cidade-Corpo* tomando-as como base. Os vestígios delas na imagem carregam um *aspecto* de extratificação através do gesto de escavação dos pontos de vista. *CC* defini-se em cinco esperas distintas.

A primeira já foi citada, é a espera dos pontos de vista. Eles encontram-se subterrados na selva da cultura, aninhados em suas ruínas a espera de um dia serem encontrados mas, só emergem ao remexermos o solo. Pois nesse movimento, alteramos o extrato e resignificamos os achados. É somente ao escava-los que eles se revelam esperando. Essas esperas terminam quando vou ao seu encontro e, deixam seu vestígio na imagem justamente pelo que são: Pontos de vista próprios à cidade. Cada qual com sua peculiaridade, amplos ou fechados, rasteiros ou erguidos, planos ou arredondados, eles

constroem a imagem, cada uma a sua maneira.

A segunda espera é minha e refere-se a duração entre a intenção de sair para fotografar e o momento do *achado*. Nesse sentido a minha caçada é uma caçada arqueológica e tem durações variadas. Esse tempo é marcado pela *saída intencional, procura, investigação e achado*.

A terceira provém da transformação do ponto de vista em máquinas fazedoras de paisagens e traduz-se pela montagem das câmeras. Neste momento, a cidade espera a sua hora de atuar. No entanto, enquanto espera, o artista executa sua performance. O tempo que leva para construir cada máquina fotográfica é relativo ao condicionamento técnico desse modo de fazer imagem anacrônico. A longa duração necessária para produzir uma imagem pode ser comparada ao início da fotografia onde a um esforço exorbitante era aplicado para que se pudesse manipular as superfícies fotossensíveis ao ar livre sem velá-las. Como um arqueólogo descuidado que trabalha o sítio em volta de seu achado até livra-lo do solo, eu acabo sujando e arranhando meus negativos (fósseis) durante seu manuseio. *Cidade-Corpo* carrega essas marcas. O elemento urbano também marca a imagem durante a montagem com invasões de luz e sombra por causa de seu isolamento precário a luz. No entanto, essas marcas não são intencionais como as deixadas subjetivamente pelos pictorialistas em seus negativos, mas um vestígio do trabalho e da rudimentariedade do processo, do tempo, da espera.

A quarta espera acontece quando os papéis se invertem, ou seja, quando a fotografia está sendo exposta, o artista espera e a cidade atua. Este momento é quando a imagem da cidade é captada pelo negativo. Aqui a duração retém um caráter homogêneo pois é cronometrada e delimitada por um tempo pré-determinado em função de uma exposição correta à luz. Esse tempo tem um caráter técnico e age na imagem, as vezes sub-expondo-a ou sobre-expondo-a.

A última espera é a do revelar o negativo. Ali há uma espera que vai deis de a exposição do negativo a luz até a sua passagem pelos químicos. Nesse entre tempo a imagem fica

em latente, não há com saber se houve alguma captação. É como um fragmento arqueológico que foi mandado para o laboratório para análises. A imagem pode não acontecer. Aliás, o erro e o fracasso permeiam todo o meu trabalho. Em qualquer uma dessas instâncias algo pode dar errado e não se obter imagem alguma. Em plena era da instantaneidade onde podemos verificar o erro na hora em que é cometido “a duração deixa de ser um recurso para tornar-se um risco” (BAUMAN, 2001: 137). Eu aceito o risco como inevitável e assumo um processo analógico que requer duração e falha. As esperas marcam esse modo de fazer artístico.

### 3 AS MONTAGENS TIPOLÓGICAS

Se considerarmos o trabalho em seu conjunto, percebemos que ele consiste em três partes. O corpo híbrido, a performance e os fotografias. Era preciso encontrar formas expositivas para cada uma delas.

Quanto ao ato performático recorri ao registro em vídeo. Esse tem um caráter documental e pretende demonstrar a ação do artista junto a cidade<sup>11</sup>.

Já o corpo híbrido é representado no trabalho pelas câmeras. Cada uma é instalada durante a performance, montada especificamente para aquele local. Por isso penso nelas como sendo instalações urbanas *site specific*. Fotografo-as registrando-as. Voltando o olhar para as câmeras enfatizo o aspecto da intervenção do artista na paisagem urbana. O artista em *Cidade-Corpo* é um artista que intervém. Ele altera a paisagem transformando-a em aparelho. Através desses, a cidade torna-se fotógrafa. Era preciso mostrar essas instalações.

Os registros fotográficos das câmeras formaram uma espécie de arquivo. Apesar de cada registro guardar consigo a ação e logo a essência da obra, creio que o corpo híbrido é composto pelo conjunto das câmeras. Assim, após analisar os vários registros coletados, percebi que certas elementos eram recorrentes, como postes, buracos no meio fio, buracos no muro, canos ou hidrantes etc. Decidi agrupar as fotos dessas câmeras em conjuntos determinados por elementos. Percebi que as imagens agrupadas apresentavam uma unicidade. Inspirei-me na obra dos Becher intitulada *Tipologias* para organizar tais imagens.

Em uma entrevista para a revista *Art in America* (2002), Bernd Becher (1931-2007) e Hilla Becher (1934-) explicam sobre o projeto que vêm desenvolvendo a mais de quatro décadas. Hilla explica que

“o elemento serial resultou para nós de termos coletado tanto material sobre um certo tópico. Mas a ideia de mostrar o material tem muito a ver com o século XIX, com o

---

<sup>11</sup> Ver o vídeo no DVD em anexo.

formato de enciclopédia adotados em botânica e zoologia, onde as plantas da mesma variedade ou os animais da mesma espécie são comparados entre eles em páginas individuais de léxico” (2002, Tradução nossa).



Figura 14. Wasserturme (Caixa d'água). Série Tipologias. 2007. Fotografia. Bernd e Hilla Becher.

Em *Cidade-Corpo* a situação é similar. Ao dispor as câmeras lado a lado, crio uma relação entre elas. O conjunto retém a unidade mas ressalta as semelhanças e diferenças entre suas partes. “Você passa a perceber muito bem as coisas que diferem pouco umas das outras como elementos individuais, se montadas em grupos” (BECHER, 2002, tradução nossa).

Apesar das estruturas fotografadas pelos Becher terem um caráter estético marcante, elas foram construídas unicamente para cumprir suas funcionalidades. São o que podemos chamar de arquitetura da engenharia. Bernd comenta: “Elas contêm uma irracionalidade, algo que não pode ser compreendido mas, elas são, mesmo assim, absolutamente funcionais” (2002, Tradução nossa). As câmeras de *Cidade-Corpo* também carregam um aspecto grotesco da estética funcional. Elas podem até parecer com abrigos de moradores de rua, no entanto, servem a um propósito específico, o de produzir imagens fotográficas. Acima de tudo, elas precisam funcionar como câmeras e toda a sua estrutura baseia-se em torno dessa finalidade.

Em *CC*, cada tipologia representa uma parte do corpo da cidade onde ele torna-se fotográfico e compõe o híbrido. Essas tipologias levam o nome do elemento urbano presente.



Figura 15. Poste. 2013. Fotografia Impressão Fine Art. 106 x 106cm. Renato Perotto.

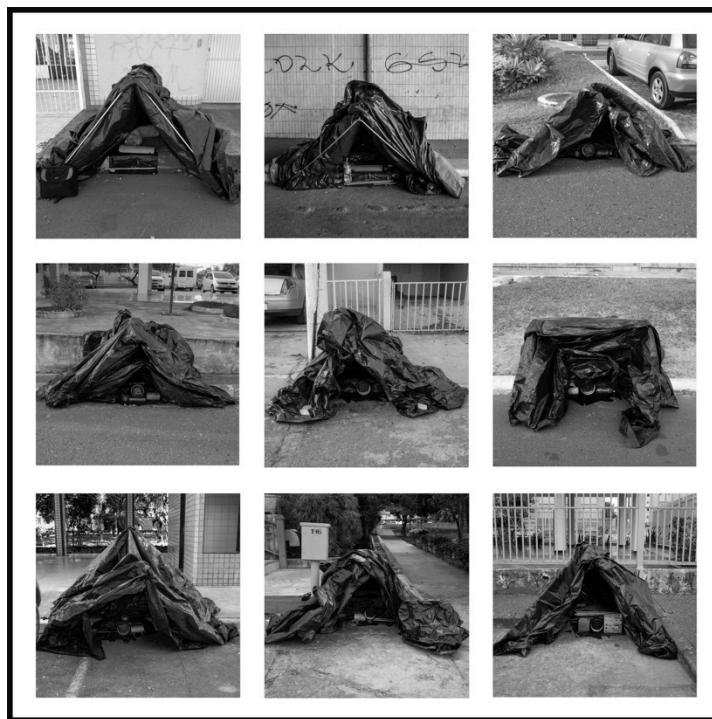


Figura 16. Meio fio. 2013. Fotografia Impressão Fine Art. 106 x 106cm. Renato Perotto.



E quanto as imagens tiradas com as câmeras? Não as vejo como imagens paisagísticas individualmente. Vejo os negativos que saem dos buracos como fósseis em sais de prata da ação que os gerou. “No fóssil, espaço e matéria são percebidos como memória do devir” (LISSOVSKY, 2011b). Os negativos são gesto paisagístico fossilizados<sup>12</sup>, ou seja, fósseis de um gesto do corpo híbrido ao construir paisagens. Assim como os “Equivalentes” de Stieglitz, as imagens de *Cidade Corpo* não são equivalentes ao assunto na imagem, mas ao espírito por trás delas. O espírito da cidade carrega o banal, o corriqueiro, o sorrateiro, o precário, o sucateado, o marginal em sua alma. Essas imagens fósseis retêm os gestos de apoderamento desses espírito. Elas também contém o gesto de transformação de espaços em *lugares*. São fósseis das esperas do corpo criador de paisagens.

Acredito que um formato utilizado nos atlas e enciclopédias científicas seja apropriado para a organização desses. Por isso decidi também agrupa-los em tipologias. Em cada conjunto reúno diferentes aspectos de fossilização. Os conjuntos são definidos pelas marcas das diferentes esperas nas imagens.

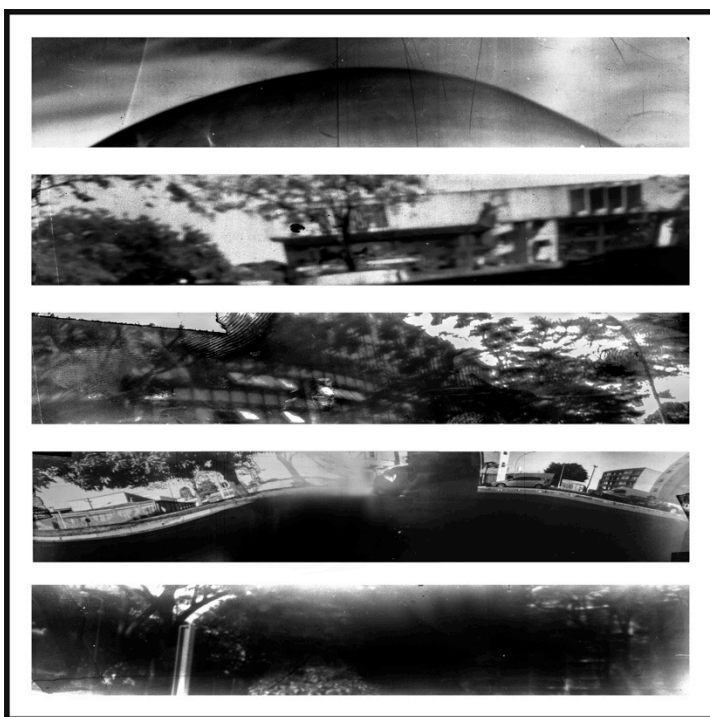


Figura 17.

11.05.2010.11:41.-15.796483733550712.-47.87800893187523  
 15.08.2010.17:23.-15.764005483070871.-47.86988586187363  
 09.05.2010.12:15.-15.813535118156365 -47.90578991174698  
 02.10.2010.09:18.-15.793333702796632 -47.93503265083927  
 09.05.2010.10:03.-15.808866583092339 -47.88861295583047  
 ou Fósseis de um gesto 01.

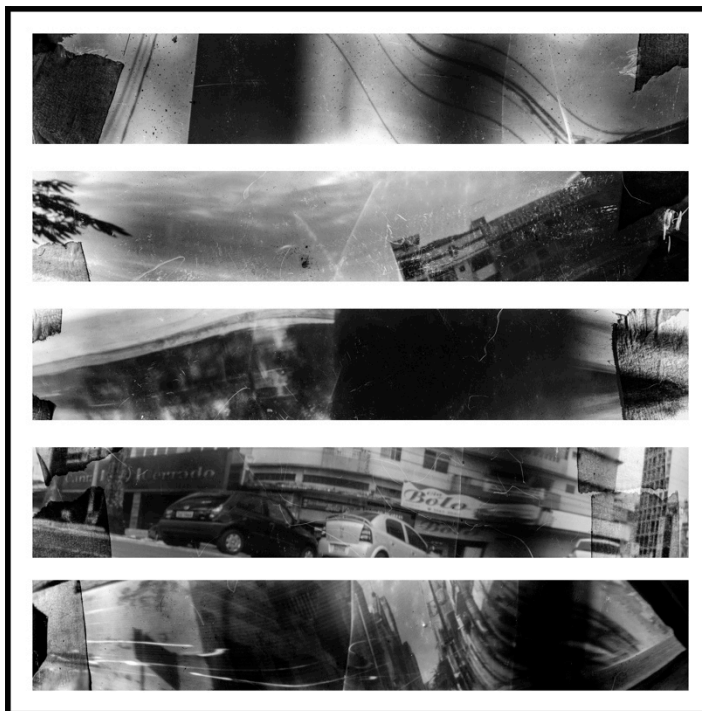
2013. Fotografia impressão Fine Art papel  
 Baryta. 106 x 106cm. Renato Perotto

<sup>12</sup> Maurício Lissovsky defini a fotografia de paisagem como sendo um gesto fossilizado. Ele empresta a ideia do escultor italiano Guissepe Penone que definiu a escultura como sendo um fóssil do gesto feito. (LISSOVSKY, 2011b: 297)

Figura 19.

23.02.2012.10:04.-08.062976828835776.-34.88379648330012  
 14.07.2012.18:02.-15.801668724584452.-48.06592583656311  
 15.07.2012.11:05.-15.819597084995875.-48.05811792612076  
 15.07.2012.08:45.-15.816446123630756.-48.06006789207458  
 23.02.2012.09:37.-08.064205351045485.-34.88698294760977  
 ou Fósseis de um gesto 02.

2013. Fotografia impressão Fine Art papel Baryta.  
 106 x 106cm. Renato Perotto



A multiplicidade de pontos de vista ao invés de um só reforçam o caráter paisagístico do ambiente urbano. Segundo Karina Dias, “em nossa realidade cotidiana, ver a paisagem não seria mais observá-la de um ponto de vista único e privilegiado, mas de uma multiplicidade de lugares” (DIAS, 2010: 114).

Portanto é o conjunto de fósseis em sua unidade que forma a paisagem. Ela é composta, construída e inventada com fragmentos que contém gestos e esperas. Múltiplos pontos de vista próprios ao corpo híbrido *Cidade-Corpo*. Paisagens construídas do imaginário e da cena urbana brasileira. As montagens carregam um nome composto pelas datas, horários e números referentes as coordenadas geográficas de cada imagem.

## CONCLUSÃO

Então, o que vem a ser o projeto *Cidade-Corpo*?

Definamos:

*Cidade-Corpo* é um projeto artístico colaborativo entre artista e cidade;

A intenção é construir paisagens urbanas que correspondam ao caráter próprio das cidades brasileiras;

Um corpo híbrido é formado para construir tais paisagens;

As paisagens provêm de lugares;

Lugares provêm do espaço-tempo;

Os espaços são os pontos de vista da cidade;

O tempo é a espera desses pontos de vista;

A ação que os atualiza é uma performance;

A performance liberta o artista;

O artista constrói câmeras;

As câmeras são instalações;

As instalações viram fotografias;

As fotografias viram tipologias;

As tipologias representam o corpo híbrido;

As câmeras tiram fotografias;

As fotografias são fósseis de um gesto paisagístico;

Os fósseis viram tipologias.

As tipologias formam paisagens.

## Referência Bibliográfica

- BARROS, Manoel de. *Ensaaios Fotográficos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BECHER, Bernd e Hilla. Interview with Bernd and Hilla Becher: Depoimento. [Junho, 2002]. Nova Iorque. *Art in America*. Entrevista concedida a Ulf Erdmann.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas v.2: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- CALVINO, Ítalo. *Cidades Invisíveis*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.
- FLUSSER, Vilem. *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.
- LINHARES SANZ, Cláudia. *Tempo e fotografia: vertigem e paradox*. 2010. 207f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Instituto de Artes e Comunicação Social, Niterói, 2010.
- LISSOVSKY, Maurício. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*. 1995. 128f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

- \_\_\_\_\_ . Dez Proposições Acerca do Futuro da Fotografia e dos Fotógrafos do Futuro. *FACOM (FAAP)*, São Paulo, v. 23, 2011a. Disponível em: <[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_23/index.html](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_23/index.html)> Acesso em: 20 Jun, 2013.
- \_\_\_\_\_ . Rastros na Paisagem: A fotografia e a proveniência dos lugares. *Contemporânea : Comunicação e cultura*, v. 09, nº 02, agosto de 2011b.
- NAVAS, Adolfo Montejo. Das Armadilhas Visuais de Marcos Chaves. In: *Marcos Chaves / [coordenação da série e apresentação Luiza Mello: textos de Adolfo Montejo Navas, Ligia Canongia, Luisa Duarte; versão para o inglês Renato Rezende]*. - Rio de Janeiro : Casa da Palavra : Automatica : Tecnopop, 2007.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: A ética das Imagens. In. *Ética*. Organização: NOVAES, Adauto. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Companhia das Letras, 1992
- ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

## Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. A pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas v.1: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual*. São Paulo: editora 34, 1996.

## Filmografia

- WENDERS, Wim. *Céu de Lisboa* [Filme]. Produção e direção de Wim Wenders. Lisboa, Portugal. Madragoa Filmes e Road Movies Filmproduktion, 1994. Filme 35mm. 100 min. Preto e Branco e Cor. Som Dobby Digital.