

DANIELA CIDADE



Na sombra da cidade:
atenção e cegueira

RESUMO

Este trabalho baseia-se na reflexão do processo fotográfico e na realização de um desenho com o objetivo de assimilação da arquitetura. O fenômeno da projeção das sombras acaba proporcionando uma possibilidade ilimitada de interpretações, como ocorre com o negativo fotográfico. Se a fotografia tem como característica a desaparecimento de uma imagem que deixa vestígios, conforme Jean Baudrillard, faz-se um paralelo com a percepção do sujeito que, diante da arquitetura e motivado pela falta de atenção e velocidade de deslocamento, realiza um processo de percepção análogo ao fotográfico: um momento cego.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, sombra, cegueira, arquitetura e desenho.

NA SOMBRA DA CIDADE: ATENÇÃO E CEGUEIRA

Nascida em 1839, a fotografia antecedeu em poucos anos as modificações do contexto urbano moderno. Por isso mesmo, a imagem fotográfica sempre acompanhou essas mudanças, sempre as documentou, embora com alguma dificuldade imposta pela linguagem e pela especificidade do meio. A causa talvez esteja no fato de que a cidade nutre uma relação de semelhança com a fotografia: ambas são um espelho da representação, funcionando como um reflexo direto das transformações geradas pelo processo industrial e, conseqüentemente, pela velocidade da máquina – velocidade de captar uma imagem, velocidade de deslocamento. No entanto, as limitações conhecidas da imagem fotográfica – a transformação do movimento em imobilidade, do cheio em vazio, do claro em sombra – tiveram seus reflexos imediatos nas dificuldades de representação do real e, por conseqüência, em todo um movimento compensatório e de desafio assumido pelas artes visuais como espelho da cidade.

Este ensaio tem como finalidade debruçar-se sobre o tema do olhar do sujeito e da apreensão do espaço urbano através do processo fotográfico, desde a obtenção do negativo até a impressão da cópia positiva na superfície do papel. Um olhar atento pode estar diretamente ligado ao ato fotográfico que caminha por vias indiretas, onde o ponto de chegada é um trabalho gráfico que represente um processo de tradução, enaltecendo o tema em questão. Proponho aqui um processo de trabalho que restaure o olhar para o contexto urbano, sem a perda de valores que a velocidade instaurou.

O acúmulo de imagens fotográficas ao lado do desenho das sombras serão dois temas utilizados comparativamente para refletir sobre os fatores deslocamento e atenção. A reflexão é seguida de uma experiência que passou por dois processos análogos e inversos: o registro da sombra através do processo fotográfico e o registro gráfico da sombra através do desenho.

Atenção e cegueira

A relação entre o habitante e a arquitetura não é mais a de contemplação no sentido clássico. Atualmente, perdeu-se o vínculo entre o espaço físico e o sujeito. A velocidade na qual se desloca o habitante, os diversos meios de comunicação e

telecomunicação, não permitem mais estar diante da cidade. Paul Virilio¹ já falou sobre isto, quando abordou a questão do acesso à cidade. Segundo ele, a face se dá à tela do computador e à televisão e não mais à arquitetura propriamente dita no espaço. A imagem televisiva, assim como a velocidade do deslocamento, rompe com a linearidade do tempo e do espaço, mesmo quando o sujeito está inserido no espaço urbano.

Ao se deslocar em velocidades cada vez maiores, as imagens tornam-se múltiplas e a perspectiva clássica deixa de existir. Os pontos de fuga tornam-se múltiplos, e isto se reflete na percepção da arquitetura na paisagem. A cidade contemporânea exige do sujeito mais atenção nas referências visuais neste contexto de imagens variadas. Para Paul Virilio, as relações se tornam indiretas, pois existe uma ausência de deslocamento quando todas as relações, inclusive as interpessoais, se dão através dos meios eletrônicos. Uma rede de ligações indiretas mantém as pessoas isoladas e ao mesmo tempo reunidas, assim como as mantém “ligadas” no meio em que vivem, mesmo sem existir o contato direto, seja com o próprio homem, seja com o espaço da cidade. Esta idéia também é desenvolvida por Fernando Fuão² a partir de Vilém Flusser e Marshall McLuhan, como um dos fatores que alteraram a estrutura urbana transformando metaforicamente o espaço urbano em cidades fantasmas, como aquelas apresentadas pelos fotógrafos nos primeiros anos da fotografia, quando inexistia a presença do homem devido à incapacidade da máquina de registrar imagens em movimento, sem que parecessem uns fantasmas.

Guy Debord também vê os meios de comunicação, entre outros “bens do sistema espetacular”, como um fator gerador do isolamento do homem. Segundo ele, “o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, e que ao mesmo tempo se faz reconhecer como o sensível por excelência ... o mundo presente e ausente que o espetáculo *faz ver* é o mundo da mercadoria dominando tudo o que é vivido. E o mundo da mercadoria é assim mostrado *como ele é*, pois seu movimento é idêntico ao afastamento dos homens entre si em relação a tudo que produzem”³.

Para Guy Debord⁴, o acúmulo de imagens é a característica principal das sociedades modernas, onde existe uma “imensa acumulação de espetáculos”, pois a realidade passa a ser um objeto de mera contemplação, como um objeto à parte da realidade, pois “tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação”. As relações mediadas por imagens, segundo Debord, representam o espetáculo.

A cidade espetáculo também se apresenta como um cenário sem profundidade. Para Nelson Brissac Peixoto⁵, a velocidade, em oposição ao ato do caminhar lento, faz a arquitetura perder espessura. A seqüência de fachadas se tornam planas, como se a arquitetura representasse um cenário de imagens múltiplas em seqüência. Segundo ele, isto estaria relacionado ao fato da inversão gerada pela generalização das imagens, onde as mesmas não são mais uma forma de representação da cidade, mas a própria realidade. Esta inversão também é decorrência do espaço urbano tornar-se denso de informação e, ao mesmo tempo, toda esta informação acaba mascarando a própria arquitetura. O habitante já se acostumou tanto com esta multiplicidade de imagens que deixa de prestar atenção nas formas urbanas, tornando-se cego diante da arquitetura.

¹ VIRILIO, *O espaço crítico*, 1993.

² FUÃO, *Cidades fantasmas*, 2001.

³ DEBORD, *A sociedade do espetáculo*, 1994, p. 28.

⁴ DEBORD, op. cit.

⁵ PEIXOTO, “O olhar do estrangeiro”. In: NOVAES, *O olhar*, p. 361-365.

Este processo de percepção da arquitetura pode ser comparado ao processo de formação da imagem na fotografia: o momento da captura da imagem, quando o obturador se abre em frações de segundo para deixar passar a luz que vai gravar sobre a película, corresponde a um momento cego. Todo o processo de revelação de uma imagem acontece em condições de ausência de luz. Portanto, neste exercício sobre o olhar voltado para o espaço da cidade, a experiência pode passar por um processo de elucidação através das sombras. Partindo-se da escuridão chega-se à iluminação, no sentido metafórico do conhecimento. O olhar aqui se constrói através da vivência experimentada sob o signo da generalização e da banalização da imagem da experiência anterior, caracterizada pelo dinamismo e pela desatenção.

Estar cego diante da cidade é olhar e não estabelecer nenhuma relação cognitiva com os elementos que nela estão presentes. A velocidade de deslocamento ou a pressa para chegar ao lugar de destino geram um tipo de cegueira, deixando o sujeito alheio ao espaço por onde circula e rompendo com a relação sujeito/arquitetura. Os elementos da cidade não se compõem apenas pela arquitetura, as ruas, os equipamentos urbanos, mas pelo sujeito que a habita, pelo seu olhar e pela sua vivência. Ou seja: a cidade não se constitui apenas de construções concretas, mas também de construções realizadas a partir do olhar, entre outros sentidos, e pelas transformações realizadas para conhecer o espaço construído. Este conceito de arquitetura pode ser diretamente relacionado com o fazer artístico e o olhar subjetivo do artista, aquele capaz de ressaltar o processo de percepção das formas urbanas a partir da imagem da arquitetura presente e projetada nas artes visuais.

De acordo com as teorias da visão retomados por Alfredo Bosi, olhar não significa “apenas dirigir os olhos para perceber o ‘real’ fora de nós”⁶. Olhar significaria também reconhecer e interpretar. Sobretudo a partir da visão de Merleau-Ponty, o olhar é algo que se constrói na realidade, no cotidiano, e que por sua vez não está desvinculado do campo artístico. Ou seja, a representação do mundo vivido torna-se um meio de comunicação entre o que é visível – a cidade, e o sujeito. Para Merleau-Ponty⁷, o mundo que o pintor transforma em pintura é fruto de um entrelaçamento entre visão e movimento. Movimento do olho e do corpo. O deslocamento proporciona a imersão do corpo neste campo visível.

O olhar do artista consiste em exercitar um olhar diferenciado para a cidade, carregado de informações indiretas. Ele é, por exemplo, capaz de revelar a cidade a partir de suas contradições aparentes, como claro e escuro, visível e invisível, presença e ausência, como que projetado em uma tela ou placa sensível. E também de escolher como tema principal de sua projeção a banalidade da vida cotidiana.

A banalidade cotidiana apresentada na pintura ou fotografia toma uma outra dimensão ao se confrontar com a arquitetura. Soulages, ao citar alguns fotógrafos contemporâneos que têm como tema comum a cidade, identificou por trás de suas

BOSI, “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, op. cit., p.78.

MERLEAU-PONTY, “O olho e o espirito”, In: *Textos escolhidos*, 1984.

imagens ora um caráter poético, ora uma mistura de ironia e de crítica, ora um mundo estranho revelado através da fantasia e do sonho. Mais ainda: identificou a fotografia como um processo desencadeador do imaginário e do inconsciente. Desta forma, então, “os fotógrafos transformam a nossa visão de arquitetura; ela não funciona mais no sentido da imediatez do olhar”⁸. Estas imagens refletem o próprio processo de percepção da arquitetura no espaço urbano. As imagens, assim como o próprio espaço, prescindem de um olhar diferenciado, o olhar do fotógrafo, o olhar do artista.

O olhar do artista ou o olhar subjetivo estaria carregado de uma atenção no sentido dado por Simone Weil. A autora vê a atenção como motor para a criação. Segundo ela, atenção significa “recuar diante do objeto que perseguimos. Só o que é indireto (não imediato) é eficaz. Nada se faz se não se recuou primeiramente”⁹. Portanto, aí estaria uma resposta à questão referente ao subjetivo, significando chegar de forma indireta ao valor da arquitetura, quando ela estiver relacionada com os deslocamentos.

Em Merleau-Ponty encontramos a questão da atenção relacionada com a criação, quando ele afirma que “a atenção supõe primeiramente uma transformação do campo mental, uma nova maneira, para a consciência, de estar presente aos seus objetos”¹⁰ e, ainda, “a atenção é a constituição ativa de um objeto que explicita e tematiza aquilo que até então só se oferecera como horizonte indeterminado”¹¹. O olhar atento é capaz de captar e relacionar elementos não percebidos pelo habitante, que realiza sempre o mesmo percurso, apenas com aquela preocupação de chegar ao lugar de destino. Vinculada à atenção estaria, então, a percepção da sombra, como uma outra forma indireta de olhar para a arquitetura.

• O registro das sombras

Esta cegueira do sujeito resultante da excessiva solicitação da atenção ao cotidiano caracteriza-se por uma perda visual. O resgate desta perda se exemplificará aqui através de uma experiência que utiliza a fotografia como instrumento de coleta de elementos e de assimilação da imagem. O processo fotográfico se caracteriza como um desejo de resgatar as perdas visuais, que resultará em uma coleção de imagens e a elaboração do desenho panorâmico. Esta busca compulsiva se baseou em um dos fenômenos do cotidiano urbano – a projeção de sombras –, que, como numa rede de interligações, está novamente relacionado ao processo fotográfico. Portanto, as analogias realizadas a partir do processo fotográfico surgirão de duas formas: uma relacionando-o com a coleção, outra, relacionando-o com as projeções da sombra. Ambas têm por objetivo a iluminação, o conhecimento.

Os textos antigos que tratam da origem da arte se referem à operação primitiva da pintura como uma escrita das sombras, como “adumbratio”. Quando a pintura nasce ela já se inclui nesta discussão ausência/ presença (ausência do corpo/presença de sua

SOULAGES, *Esthétique de la photographie: la perte e la reste*, 1998, p. 295.

WEIL, “A condição operária e outros estudos sobre a opressão”, In: BOSI, op. cit., p.85.

MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia da percepção*, 1999, p.57.

MERLEAU-PONTY, op. cit. 1999, p.59.

projeção). A história da arte é marcada pela dialética desta relação, que é retomada pela fotografia e, particularmente nesta pesquisa, ainda é relacionada com a arquitetura.

As analogias entre as superfícies que retêm as formas e o negativo fotográfico estão presentes no desenho panorâmico. Victor Stoichita¹² cita Hegel para falar desta ambigüidade da iluminação e da obscuridade: sob a luz absoluta nós podemos ver tanto quanto sob a obscuridade absoluta. A luz pura e a sombra pura são duas coisas que representam a mesma coisa. Pode-se distinguir algo somente sob alguma luz ou sob alguma sombra. A luz é determinada pela sombra cujo resultado é uma luz sombria, e a obscuridade é determinada pela luz, tendo como resultado uma sombra iluminada. Por isto que não se pode ver a não ser sob variações entre luz e sombra.

A fotografia é um instrumento de assimilação psíquica do mundo, de acordo com Serge Tisseron¹³. Nós somos bombardeados de informações visuais e sonoras, mas, como acontece com a relação entre o habitante e a arquitetura de uma forma mais restrita, não dispomos de tempo para “metabolizar” todas as imagens. Esta é a definição psicanalítica do traumatismo. Alguma coisa é considerada traumática quando não é possível ser “metabolizada” sob a forma de uma elaboração psíquica, ou seja, simbolizada. A fotografia pode ser uma forma de lutar contra este traumatismo, ao mesmo tempo pela via das imagens como pela prática em si da própria fotografia, pelo ato de fotografar.

Para digerir os alimentos, o tubo digestivo deve decompor e recompor certas moléculas assimiláveis pelo organismo. É o mesmo processo que ocorre em nosso psiquismo: partimos de experiências sensíveis para fabricar equivalentes psíquicos. É o trabalho de “introjeção”. Para “introjetar” ou “metabolizar” uma imagem, é importante o processo de aceitação. Este trabalho de elaboração é em grande parte inconsciente. Ele liga o conjunto de elementos de cada experiência nova às marcas deixadas por experiências precedentes.

Quando o trabalho de assimilação psíquica de uma experiência, ou de uma imagem, não atinge os resultados de forma satisfatória, ele fica fechado dentro de um vácuo psíquico de experiências vivenciadas. Comparando com o processo fotográfico, este vácuo é uma espécie de “câmara obscura” onde as experiências ficam armazenadas no inconsciente, esperando por um momento próprio para serem elucidadas e assimiladas. A fotografia pode ser um meio de ajudar neste processo de elucidação.

Jacques-Henri Lartigue, por exemplo, fez do aparelho fotográfico, que ele recebeu quando tinha seis anos de idade¹⁴, um instrumento de reconhecimento e aprendizagem do mundo. Ele começou utilizando-o para fotografar seu próprio corpo, depois seus familiares, até ao processo de descoberta do mundo inteiro. O fotógrafo cego Evgen Bavcar também utiliza-se da fotografia para introjetar em seu “eu” imagens, que não são somente de ordem de representação, mas de ordem afetiva das emoções sentidas, assim como experiências motoras. Para Evgen Bavcar os sentimentos são a subjetividade

STOICHITA, *A short history of shadow*, 1997.

TISSERON, *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, 1996.

NEWHALL, *História de la fotografia desde sus origenes hasta nuestros días*, 1983

do olhar. A fotografia relaciona-se com a sua imaginação, diferente de outros fotógrafos que “tiram fotos” como um recorte do real. A sua relação com a imagem fotografada se dá através do real que está no seu pensamento, na sua imaginação¹⁵.

O conjunto de gestos que acompanham o ato de fotografar – quando o fotógrafo se desloca, se aproxima do objeto a ser fotografado, quando ele aperta o botão, depois transporta o filme para apertar novamente, participa da operação de simbolização sob uma forma sensorial-afetiva-motora, que resulta em uma apropriação simbólica do mundo. Assim como acontece no processo de “aprisionamento” de uma imagem em uma “caixa preta” da câmara fotográfica, para um processo de introjeção e de elucidação através da “revelação”, este trabalho pretende realizar um processo de introjeção de imagens da cidade que nos leve a realizar a assimilação, via um processo de elucidações que resultem no próprio processo de descoberta, e que passa pelo ato criador.

Entre tantos outros fenômenos que ocorrem no espaço da cidade, coisas simples como variações da luz, na maioria das vezes, não são percebidas no cotidiano. Trata-se da perda. Muitas vezes é necessário, por meio do aumento de contraste, se aperceber de uma característica presente no dia a dia. Um exemplo é a comparação entre a luz tropical e a luz das cidades da Europa. Fenômeno semelhante acontece com as variações de luz e de sombra ao longo de um dia. O movimento do sol produz uma rica variedade de sensações em função do irradiação de calor, e também de variações formais percebidas através da visão. Estas variações visuais acontecem tanto pela intensidade de luz de acordo com a hora do dia, como pela ausência da luz direta. E a maior variação representa aquela que a maior parte das pessoas não prestam atenção: o desenho das sombras projetadas.

A percepção ambiental, como interpretação de uma realidade, segundo Vicente del Rio¹⁶, é composta também por um conjunto de realidades subjetivas e por isso um elemento importante deve ser considerado: a questão da atenção. Para Simone Weil, “a atenção deve enfrentar e vencer a angústia da pressa. A atenção mora e demora no tempo, por isso é lenta e pausada como o respirar da ioga. Só na medida em que o olho se detém e permanece junto ao objeto, é que ele pode descobrir os seus múltiplos perfis e, ao longo do mesmo processo, recuperar a sua unidade em um nível mais complexo de percepção”¹⁷.

Consideremos que a pressa impede o transeunte de perceber os efeitos das variações da sombra durante as horas do dia. Assim como a sombra é o negativo, o olho humano registraria as imagens, como acontece no processo fotográfico. Ele está tão acostumado com as formas fotográficas, com essas projeções nos prédios, que já se habituou com essa imagem, e registra as variações de luz como um acontecimento cotidiano. Assim, ele não perceberia o real significado dessas projeções. Só o olhar atento, aquele capaz de destacar este fator do cotidiano, seria capaz de desenvolver um trabalho de percepção. O trabalho do artista é o de resgatar esse olhar, que é diferente

BAVCAR, “Uma câmera escura atrás de uma outra câmera escura: entrevista com Evgen Bavar”, In: SOUZA, TESSLER e SLAVUTZKY, *A invenção da vida: arte e psicanálise*, 2001.

DEL RIO e OLIVEIRA, *Percepção ambiental: a experiência brasileira*, 1996.

WEIL, op. cit. p.84.

do olhar do cotidiano, para mostrar aquilo que vai além de uma aparência da realidade partindo da atenção. Algo que procura ter um conhecimento maior daquilo que nos é mostrado com um simples olhar – algo que compensa a perda, através do resgate de uma realidade anterior. O trabalho do artista é o da fixação destas imagens projetadas, transformando-as de momentâneas e efêmeras a imagens fixas e imutáveis.

A coleção fotográfica como resgate da perda visual

O processo de elaboração das perdas sempre esteve vinculado ao fazer artístico: trata-se de um resgate de situações vividas anteriormente, que são reelaboradas sob uma nova perspectiva, no sentido de preencher lacunas e estabelecer conexões. Este é o mesmo princípio presente nos álbuns fotográficos e nas coleções de fotografias. Este conceito converge na busca incessante de um acúmulo de imagens fotografadas nos percursos urbanos desta pesquisa.

O processo fotográfico está diretamente relacionado com a idéia de perda. A fotografia, segundo François Soulages, é “a articulação da perda e do resto: perda do objeto a fotografar, do momento que envolve o ato fotográfico e do processo da obtenção generalizada irreversível do negativo, do tempo e do ser e estar passados; resto constituído por este número infinito de fotos que se pode fazer a partir de um negativo, em resumo, por estas imagens rebeldes enigmáticas”¹⁸.

O processo das perdas visuais acontece em três etapas: a primeira no que se refere à falta de atenção do sujeito ao se deslocar pela cidade. O aparelho fotográfico surge então para resgatar estas perdas. Aí, então, passa-se à segunda etapa das perdas visuais, que está relacionada também com as fases do processo fotográfico, desde o ato fotográfico propriamente dito, passando pelo trabalho de laboratório até a finalização da cópia da imagem. A terceira etapa seria o resgate da perda através da coleção de imagens, ou das inúmeras cópias produzidas a partir de um negativo que, seguindo o conceito de Soulages, representa o “resto”. Caracteriza-se então a articulação entre a perda e o resto. Perdas infinitas, restos infinitos.

A busca visual se transforma numa obsessão, numa acumulação de imagens que é a mesma presente naquele que tem o desejo de inventário, de colecionar. Qualquer objeto submetido à fotografia pode vir a ser uma coleção apresentando características diversas. Conforme Philippe Le Roux¹⁹, podem ser tanto as fotografias de um elemento arquitetônico em série presente em um edifício, onde cada imagem remete a um elemento ou a um exemplar, quanto fotografias de uma cidade, que tem como objetivo a representação contínua do espaço. Mesmo possuindo caráter panorâmico, a fotografia não deixa de ser um corte, um congelamento de uma fração de segundo, que se constitui num mosaico de fragmentos. Estes fragmentos acabam, assim, por constituir uma coleção.

SOULAGES, *Ibid.*, p. 305.

LE ROUX, “Les vies parallèles des photographes”. In: *La recherche photographique*, 1991.

Philippe Le Roux diz que “uma coleção de foto, entretanto, não é uma acumulação qualquer, sem inventário, sem documentação ... a coleção difere da propriedade, pois, dentro de uma coleção, há sempre um olhar particular que faz a escolha. Não existe coleção sem escolha, e sobretudo não existe coleção de fotografia sem um olhar. Este olhar pode depender de um gosto arbitrário ou de um projeto definido do particular ou de uma orientação”²⁰. Walter Benjamin²¹ vai na mesma direção da idéia de Bergson, segundo a qual a percepção seria uma função do tempo – idéia que também influenciou os futuristas. Benjamin afirma que este novo ritmo que se torna cada vez mais rápido não terá mais nada de permanente para nós, tudo que aparecerá diante dos nossos olhos nos tocará. Para Benjamin, este é o processo do colecionador diante da sua coleção, quando um objeto novo inserido na coleção produzirá nas outras peças uma modificação, provocando um processo de mudança constante.

A fotografia, desde o seu início, segundo André Rouillé²², aproxima-se da ilusão de realizar a utopia enciclopédica do século XVIII ao proceder um inventário exaustivo do mundo visível, reduzi-lo em sua totalidade ao formato de um álbum consultável nas casas das pessoas. Reputado como algo exato e fácil de se manusear, a fotografia foi acolhida como um meio para seguir e organizar a grande extensão do horizonte do olhar: responder à vertigem resultante da súbita consciência de sua amplitude. Para atender à vontade de transpor as novas dimensões do mundo visível, a fotografia passou a embalsamar todos os campos da visão. André Rouillé ainda observa que à medida que a fotografia foi se aperfeiçoando, ela foi entrando no domínio prático, para servir diretamente à atividade dos engenheiros, arquitetos, médicos, arqueólogos, etc. As imagens passaram, então, do domínio da curiosidade ao da utilidade ou da informação, de acordo com Susan Sontag. Elas não eram mais contempladas, mas sim consultadas. “A fotografia é valorizada porque nos fornece informações. Dá-nos conta do que existe – e forma um inventário”²³. Muitas das fotos de Atget, por exemplo, eram compradas e utilizadas por pintores, ilustradores e decoradores e eram mesmo feitas em série ou coleções para atender às suas necessidades.

Conforme o ritmo e a necessidade das atividades produtivas, a fotografia começou a representar um processo de sedimentação lenta e infinita de imagens acumuladas. A fotografia começou a entrar no reino da coleção, não de um momento para outro, mas por etapas. Quando, na véspera de sua morte, Atget tentou vender inúmeras fotos suas ao estado francês, por exemplo, ele insistia sobre o seu interesse documentarista e sobre o seu conteúdo: “eu tenho tudo sobre o *quartier* Saint-Séverin, inclusive as demolições”. É então que ele usa o termo coleção de imagens. Logo que foram adquiridas pelo museu, ou seja, retiradas do campo da sua produção e da economia de seus usos práticos, é que estas imagens passaram a formar uma coleção documentária. Alguns anos mais tarde, depois que a coleção despertou a atenção dos colecionadores e que sua qualidade estética ultrapassou as suas funções meramente documentárias, é que este conjunto passou à seção artística dos museus e do mercado de arte.

Ibid. p.28.

BENJAMIN, “Le collectionneur”, In: *Paris, capitale du XIX siècle*, 1989.

ROUILLÉ, “Vertige du nombre”. In: *La recherche photographique*, 1991.

SONTAG, *Ensaio sobre fotografia*, 1981, p.21-22.

Partindo das fotografias de Paris de Atget, pode-se se classificar também a coleção como o desejo de conservar aquilo que irá desaparecer. A partir do século XIX, a fotografia passa a compensar o trabalho de desaparecimento da velha Paris, como um testemunho do passado. “E não é sem razão que, à diferença de seus predecessores, suas fotos não se contentam apenas em consertar as marcas daquilo que corre o risco de desaparecer logo, não é somente a sempre possível extinção referencial do modelo que faz que elas trabalhem na imaginação das pessoas dentro da economia da perda, mas fundamentalmente elas inscrevem a própria perda naquilo que não corre o risco jamais de desaparecer. Aqui a perda torna-se o próprio gesto fotográfico”²⁴.

Desta mesma forma podemos classificar um conjunto de fotografias da cidade contemporânea. As transformações ao longo do século XX não se caracterizaram por serem equivalentes às ocorridas em Paris no tempo de Haussmann e Atget. As transformações de maior impacto no que se refere às relações entre sujeito e espaço se caracterizam por uma modificação do olhar. As perdas visuais podem ser decorrentes dos deslocamentos rápidos, da pressa, da falta de atenção, conseqüências da agitação contemporânea. O fotógrafo, ao tornar-se um *flâneur* visual, pode se tornar alguém obsessivo em tentar registrar aquilo que passa despercebido no dia a dia. A velocidade e a falta de atenção do espectador para o espaço urbano produz uma descontinuidade na percepção espacial. Esta descontinuidade tem como característica a dispersão e a fragmentação. A fotografia, com o seu caráter de coleção, transforma-se em uma das maneiras de resgatar este olhar fragmentado no espaço e, ao mesmo tempo, de representar através das características da própria linguagem da fotografia o espaço da cidade.

O negativo de uma positividade pura

O negativo fotográfico é sempre associado à sombra porque, assim como ela, ele pode ser considerado não como ausência de algo, mas como a própria fonte do conhecimento. Para Anne Moeglin-Delcroix²⁵, o divino devora os signos mas, graças à sombra e através dos traços da passagem de Deus, ele descende aos homens. Assim, é nas sombras que tudo passa e que o divino pode se manifestar aos homens.

Na mitologia clássica há uma história que exemplifica bem isto: a história de Jonas e a baleia. Ao enfrentar uma tempestade e ao achar-se longe de Deus, o profeta Jonas é engolido pela baleia. No ventre escuro do animal, ou seja, na negatividade mais profunda, é que Jonas consegue chegar à luz Divina, que é a metáfora do conhecimento. Assim, a iluminação ou o conhecimento, como acontece na câmara obscura, só se define a partir da escuridão total — o negativo de uma positividade pura. A luz pura produz a sombra total no negativo e vice-versa. É através da negatividade que se alcança a luz ou o conhecimento. O fenômeno fotográfico pode ser explicado também por este princípio. Chega-se à luz através das sombras.

 BUSINE, Eugène *Atget ou la mélancolie en photographie*, 1994.

 MOEGLIN-DELCROIX, *L'ombre*, 1976.

Uma longa tradição nos inscreve o visível sob um signo negativo, no império das sombras e dos reflexos. Deste não-lugar onde as imagens nos enganam e nos escapam, nosso pensamento passa a se interrogar sobre os enigmas da imagem e surge então o espaço de reflexão, um lugar de interrogação sobre a atividade da criação e da construção.

As sombras nos levam à claridade, que torna possível a visão do dia. As zonas obscuras despertam para uma visão mais precisa das coisas, e uma interrogação logo surge. A imagem torna-se então um lugar de reflexão. Assim, partindo das sombras do viaduto da avenida Borges de Medeiros, eu começaria este tema pensando no conselho que Leonardo Da Vinci deu ao pintor aprendiz: “Tu farás tua sombra mais escura perto de seu sujeito; e, ao fim, ela se converterá em luz, de tal maneira que ela parecerá infinita”²⁶.

A imagem das pequenas lojas nas laterais do viaduto não pode deixar de me lembrar também a imagem de um espelho que, em múltiplas vitrines, atende ao desejo de reproduzir um mundo, oferecendo a visão concentrada de todas as suas dimensões. Espelho que é uma metáfora da criação e que surge a partir das sombras para chegar à claridade e à inteligência das coisas. Foi a partir destas sombras e destes reflexos que comecei a perceber o viaduto.

No labirinto formado pelas ruas da cidade, onde está incluída a avenida Borges de Medeiros, nota-se um fenômeno análogo ao fotográfico: a projeção de imagens em negativo sobre um determinado plano focal. O olhar desatento e apressado dos transeuntes não percebe estas variações de projeção de sombras durante as horas do dia. As imagens formadas por projeção são imagens latentes que não são percebidas em toda a sua riqueza e formas. Mesmo em uma série de fotografias tomadas isoladamente se encontra uma certa dificuldade na apreensão desses valores formais. Partindo então de uma coleção de fotografias, recorri a um processo de tradução do fotográfico para poder melhor demonstrar posteriormente, através do desenho panorâmico, este fenômeno da câmara obscura sobre o plano configurado pela seqüência de fachadas.

O tema específico da sombra será adotado aqui como um exercício relativo à questão do olhar e das perdas visuais no processo de projeção e de deslocamento, considerando as relações indiretas geradas pelo fator velocidade e falta de atenção. Na sombra da cidade se instala o esclarecimento das relações no contexto urbano. Assim como o olhar é um dos elementos que configuram o espaço da cidade, tornando-se um fator importante no processo de construção deste espaço, a sombra também é um elemento importante no processo de projeção e de construção da imagem e de entendimento espacial das formas arquitetônicas, seja no espaço real, seja na representação.

Os objetos são definidos, ou apresentam uma maior e mais imediata compreensão, na medida em que existam os contrastes entre luz e sombra sobre os diferentes planos que configuram o objeto. A sombra dá profundidade ao espaço. Apenas a luz ou apenas a sua ausência não é elemento suficiente para que haja uma compreensão total da forma. São as variações de tonalidades sobre os diferentes planos que acabam por constituir as

²⁶ DA VINCI, *Les carnets de Leonardo da Vinci*, 1942, p. 206.

formas tridimensionais. Aqui a sombra representa um lugar de reflexão tanto para a imagem quanto para a visão. A sombra também representa o ponto de partida para o conhecimento. Dos dois tipos de sombra, a sombra própria e a sombra projetada, neste caso particular, minha atenção estará centrada no segundo tipo, pois esta característica irá proporcionar processo de sobreposição de informação. Sobre o objeto iluminado se projeta a sombra de outro objeto que poderá estar oculto – em negativo.

A sombra foi constatada como um elemento sempre presente no percurso realizado na avenida Borges de Medeiros entre as ruas José Montauri e Demétrio Ribeiro. Por ser uma via de sentido norte-sul, ela tem como característica uma projeção notadamente acentuada de sombras sobre as fachadas. A projeção da sombra, que varia conforme a hora do dia e a estação do ano, decorrente também da relação entre a altura dos edifícios e a largura da avenida, no entanto, nem sempre é percebida pelo olhar desatento do sujeito que percorre o espaço. O fenômeno da projeção das sombras acaba nos oferecendo uma possibilidade ilimitada de interpretações, como ocorre com o negativo fotográfico, especificidade da fotografia.

A fotografia como projeção de uma realidade

Para revelar as nuances das variações de luz e sombra e os efeitos do sombreamento no meio urbano, busquei uma experiência pessoal com o espaço urbano em todas as etapas de desenvolvimento deste trabalho, desde a observação no local, passando pelo processo fotográfico até a reflexão do resultado final na expressão gráfica e na própria articulação de perda e resto presente no processo fotográfico. Todo o processo de percepção da sombra, através das projeções, resultando a sobreposição de duas faces da avenida num único plano, está diretamente relacionado com esta articulação própria do processo fotográfico e com o resgate de uma perda de algum nível de percepção.

O desenho panorâmico foi realizado a partir de uma experiência que se utilizou de mais de uma linguagem para chegar a um resultado que melhor expressasse estas questões. Seguindo uma constatação de Christopher Phillips, que afirma que “no espaço urbano onde as máquinas e os procedimentos mecânicos impõem cada vez mais o seu ritmo, onde uma mobilidade e uma velocidade desconcertantes romperam com as referências tradicionais, a extensão do sentido de vista que oferece o aparelho fotográfico é aceito como uma adaptação necessária e útil”, foi que as fotografias adquiriram o status de elementos referenciais para a elaboração do trabalho.

A primeira etapa do exercício resultou em certo número de fotografias que não significaram uma pura repetição do ato fotográfico num percurso situado ao longo da Borges de Medeiros. As fotografias acabaram representando uma coleção pela variação apresentada em cada fotograma diferenciando-se da série. A diferença entre série e coleção consiste, segundo André Gunthert²⁷, exatamente na capacidade de reunião dos

 GUNTHERT, “L’objet sans qualité”, In: *La recherche photographique*, 1991.

exemplos mais variados possíveis existentes em um mesmo “tipo”. As fotografias deste percurso também são caracterizadas por pontos de vista variáveis, mas o que se repete e o que caracteriza a coleção é o desenho da sombra.

Na representação da Borges fica caracterizado a reunião de vários pontos de vista como fragmentos de um todo reunidos no plano do desenho. O desenho da sombra é uma constante. Entretanto, nunca tudo é apresentado da mesma forma. Existe sempre uma variação decorrente do deslocamento do observador, assim como a variação da fachada e da própria sombra. Se fossem feitos vários registros sobre a mesma fachada em horários diferentes, teríamos uma coleção oriunda da variação da sombra sobre um mesmo plano. O desenho que varia de acordo com o movimento do tempo seria a variável de um mesmo tipo. No caso deste desenho panorâmico, o tempo da variação de horário é o mesmo do tempo de deslocamento do observador. Cada movimento do observador gera um elemento, que representa um ponto de vista captado primeiramente pela câmara fotográfica e que passará a integrar a coleção. As fachadas se apresentam sucessivamente de acordo com o deslocamento do observador, tanto no sentido horizontal quanto vertical, mantendo uma imagem seqüencial, apesar de distorcida em relação a uma representação “real”.

O processo fotográfico foi utilizado inicialmente através de uma montagem fotográfica cujo propósito era de uma etapa final do trabalho visual. Porém, o resultado obtido não correspondeu à expectativa inicial, que era o de evidenciar o desenho das sombras projetadas. As fotografias revelaram um fenômeno “real” – a demarcação do espaço onde a altura dos edifícios é elevada –, nos últimos andares há uma incidência maior de luz. Já no nível do observador o que predomina é o escuro, a sombra. A câmara fotográfica capta a luz intensa do céu provocando uma área de muita luz nos fotogramas, que mesmo a mais radical das manipulações em laboratório não resolveria na busca de apresentar um resultado uniforme. E as áreas de sombra caracterizam-se pelo escuro, ou seja, a arquitetura passa despercebida em ambos os limites máximos, ou de muita luz ou de muita sombra.

No caso da Borges, se o contraste entre luz e sombra fosse evidente, marcando o desenho da sombra projetada, mesmo que não mostrasse os detalhes dos elementos arquitetônicos, o objetivo do trabalho estaria alcançado. Porém, os “problemas” das fotos acabaram revelando o que acontece com a percepção do transeunte do cotidiano – ele, ao penetrar neste canal que se caracteriza pela sombra onde ele próprio está inserido, percebe o espaço apenas pela sensação de sombreamento, deixando de perceber as variações de projeções dos edifícios sobre os próprios edifícios. Neste ponto há uma identidade com o pensamento de Lévi-Strauss²⁸, que considera a fotografia uma arte menor. Para ele, a fotografia é um mero registro da realidade. Ela conseguiria, segundo ele, paralisar um momento, mas não seria mais do que uma prova existencial incapaz de revelar a real imagem de um lugar, que é aquela capaz de evocar o tempo

28 LEVI-STRAUSS, *Saudades do Brasil*, 1988.



Viaduto Otávio Rocha, montagem fotográfica, 2001.

vivido, que não existe mais. O mesmo também foi percebido por Le Corbusier, quando descartava a câmara fotográfica, substituindo-a pelos croquis. Somente a arte seria capaz de revelar muito mais do que a própria imagem gravada na película sensível.

Porém, a fotografia como imagem intermediária revela muitos outros significados ao apreender o objeto fotografado. Resgatar a imagem da cidade neste contexto onde a velocidade dos deslocamentos impera poderá tornar-se possível a partir do momento em que uma nova linguagem seja capaz de articular toda a multiplicidade de pontos de vista. Esta nova maneira de perceber as coisas terá um reflexo na produção de imagens. As imagens com as quais trabalhamos tiveram como origem não só os efeitos da revolução industrial sobre o dia a dia urbano, mas também os efeitos visuais alterados pelo uso de aparelhos ópticos, começando pela câmara obscura, passando pela fotografia e cinema e chegando nos dias de hoje ao computador e os espaços virtuais. Virilio²⁹ nos fala hoje da “industrialização da visão”, onde o processo de percepção passa a ser automatizado. Desta forma deixa a percepção do sujeito vivo e animado passar para o objeto, o inanimado, a “máquina da visão”.

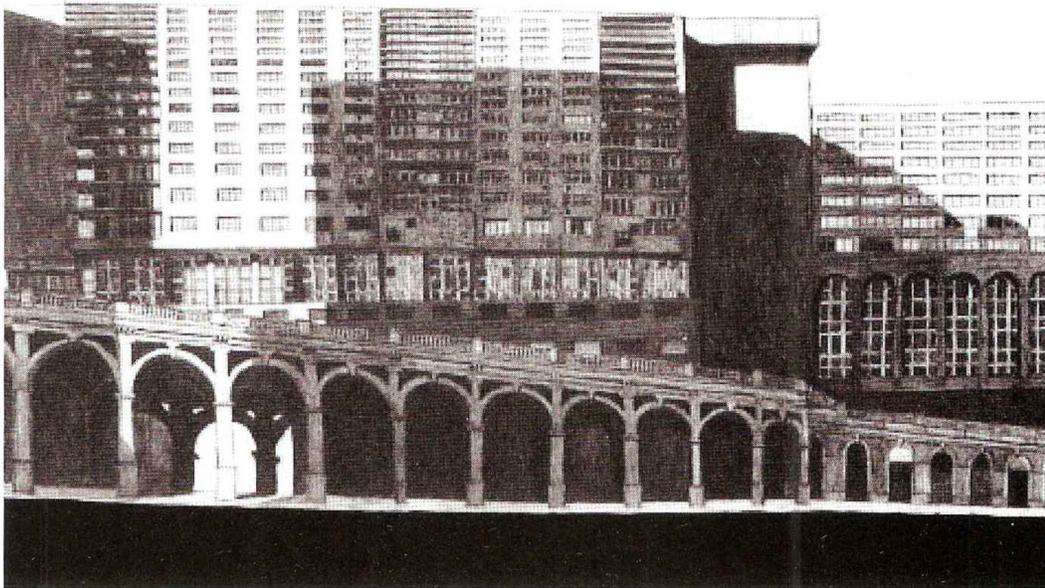
Jean Baudrillard³⁰ nos diz que a fotografia, ao arrancar o objeto de seu contexto, faz com que a velocidade seja trocada pela imobilidade e pelo silêncio da imagem. “Em plena cidade, em plena turbulência, em pleno estresse visual, ela refaz o vazio, recria o deserto, o equivalente do deserto – o equivalente ... de uma imobilização fenomenológica das aparências”. Se a característica da imagem é justamente tirar o movimento, a profundidade, segundo Baudrillard, devolver a ela essas dimensões representa ir contra a sua própria natureza. Busco, então, um lapso no senso freudiano, um ato falho que permite inscrever no inconsciente a aparente subjetividade da realidade. E para tanto,

29

VIRILIO, *La máquina de visión*, 1989.

30

BAUDRILLARD, *A arte da desapareição*, 1997.



Borges de Medeiros, desenho panorâmico, 755x68 cm, 2001. detalhe

utilizo-me de uma característica própria do fotográfico: a possibilidade infinita de manipulação do negativo. Projetando os negativos em uma superfície não-sensível, que é o papel do desenho, a mão toma o lugar do processo fotossensível radicalizando a etapa de intervenção do negativo.

Tradução do processo fotográfico: O desenho

O desenho foi, então, escolhido por esta capacidade de manipulação direta, ou seja, a expressão da mão do artista, capaz não somente de transformar a realidade como também revelá-la através da representação, nunca deixando de negar a presença da fotograficidade no processo.

O resultado desta articulação de projeção e manipulação, o desenho panorâmico apresenta, num primeiro momento, uma característica de representação em vista pela continuidade das fachadas, mas na verdade representa um somatório de pontos de vista a partir do deslocamento do observador, gerando uma imagem panorâmica. Um panorama pode ter por objetivo a representação clássica das formas no espaço, ao tentar reproduzir o mundo de acordo com a nossa visão através da perspectiva. Desta forma, a articulação entre o desenho e a fotografia pode transformar as uniões entre cada imagem, dando continuidade ao panorama. Assim, seria representado o ponto de vista daquilo que o observador vê fazendo um giro de até 360°. Paradoxalmente, ele permanece fixo em um ponto. Existe um movimento do olhar, mas não um deslocamento

do corpo no espaço. Trata-se do mesmo princípio da projeção das imagens, onde o espectador vê tudo permanentemente imóvel.

O desenho panorâmico das fachadas em seqüência da Borges de Medeiros representa mais do que uma ampliação do olhar, ele se caracteriza principalmente por uma representação que faz referência o tempo todo à própria condição do sujeito em movimento. Ele reflete diretamente sobre a relatividade do deslocamento do sujeito. Desta forma a desenho apresenta várias perspectivas, com vários pontos de fuga, demonstrando este deslocamento. No entanto ele transmite uma estranha sensação ao ignorar as convergentes verticais.

O desenho passa então a se caracterizar como mais do que um somatório de pontos de vista. Ele é como uma coleção de pontos de vista colocados lado a lado, projetados em uma superfície contínua. Ele é caracterizado pela variedade que exclui a repetição do objeto, com uma aparente continuidade. Mas a continuidade é ilusória. A característica panorâmica é uma dissimulação da coleção, conforme Philippe le Roux³¹, ao se referir às paisagens obtidas pela colagem de fotos tomadas uma após a outra. Na verdade, a imagem panorâmica constitui uma coleção "maquiada", por tentar dissimular a seqüência de pontos de vista como se fosse um ponto de vista único. Uma coleção de projeções isoladas, que compõem um todo.

Cada fragmento que compõe o desenho representa a projeção de um negativo, e que "traduzido" passa a funcionar como uma parte de um objeto que foi retirado do seu contexto para compor uma coleção. De acordo com Walter Benjamin³², é a nova configuração que provoca um olhar diferente, e que faz ver melhor assim, transformando a imagem de uma forma mais precisa do que quando inserida no seu contexto original. Para o colecionador, o mundo é apresentado e organizado em cada um dos objetos de sua coleção. A idéia de dar um novo significado ou de ressaltar uma idéia a partir do deslocamento do objeto do seu meio é a mesma existente nas colagens surrealistas. As colagens surrealistas também poderiam ser vistas como integrantes de uma coleção, pois elas também têm como uma das suas características a reunião de vários objetos projetados para configurar uma única coisa.

Este desenho, portanto, tem a função de mostrar aquilo que vai além de um simples olhar do transeunte. Ele evidencia o mesmo fenômeno que aconteceria nas fotografias de Atget de Paris. Este "olhar atento" traduz as sutilezas das variações de luz que ocorrem neste percurso realizado na Borges de Medeiros, para revelar um maior conhecimento deste espaço através da projeção do olhar do artista. Se a fotografia tem como característica a desapareição da imagem, uma desapareição que deixa vestígios, conforme Baudrillard, faço um paralelo com a percepção do sujeito que, diante da arquitetura e motivado pela falta de atenção e velocidade de deslocamento, realiza um processo de percepção análogo ao fotográfico. Assim, a simultaneidade gerada pela sobreposição de acontecimentos físicos ou de linguagens promove a velocidade, pois é gerado um veículo que é capaz de conduzi-la. Ao mesmo tempo, esta simultaneidade gera

LE ROUX, op. cit.

BENJAMIN, op. cit.

um distanciamento entre os olhares e o meio urbano. A primeira fase da fotografia, caracterizada como a obtenção de uma imagem imutável, em vez de revelar os elementos da paisagem passa a confundir tais elementos. Por conseguinte, através da manipulação do negativo no desenho, acontece um processo de elucidação da paisagem. A demonstração passa pelo ato de desvendar, que tem como meio o desenho. Articula-se então a fotograficidade: a perda (imagem imutável) com o resto (a interpretação do negativo).

No processo fotográfico o percurso pela Borges nos proporciona “ir e vir, subir e baixar”. A multiplicidade de opções geradas pela velocidade e avanço tecnológico é uma das características do período atual em que vivemos. Porém, ao mesmo tempo nos lembra que o transeunte não está atento a todas as possibilidades de perspectivas que o espaço oferece, levanta a questão da articulação das projeções de sombra com a arquitetura, deixando o transeunte limitado a uma visão de consumo ou de preocupação com o deslocamento rápido e fácil. Isto torna a avenida Borges de Medeiros um lugar transitório, lugar de passagem ou “o não-lugar do deslocamento”³³. Segundo Brissac Peixoto³⁴, a aceleração dos deslocamentos provoca um empobrecimento dos lugares formado por vazios, pois a cidade se caracteriza por uma trama de vetores, de deslocamentos. Desta forma a avenida deixa de ter valor como lugar no sentido dado por Tuan: “lugar é qualquer objeto (estável) que capta nossa atenção”³⁵. Para o autor citado, ao olharmos para uma cena panorâmica, os olhos se fixam em pontos de interesse, pois é impossível captarmos tudo o que existe ao redor. Desta forma, existem lugares que são criados a partir de pontos de interesse. Este conceito permite um paralelo com o processo fotográfico: uma certa ilusão de encontros marca a filosofia da fotografia. Por que as pessoas fotografam tanto, e por que simplesmente guardam estes filmes sem serem revelados, no interior das gavetas ou na geladeira? Trata-se do ato fotográfico incompleto, pois prescinde da assimilação. Mas a assimilação não acontece somente quando o negativo é revelado. A verdadeira assimilação passa pelo processo de interpretação do negativo, quando se exercita as infinitas possibilidades de interpretação do negativo. Poderíamos dizer que o transeunte, paralelamente, só assimila a cidade quando percorre com seu olhar as infinitas possibilidades de perspectiva que o espaço lhe oferece.

Uma das características da vida contemporânea são os deslocamentos, cada vez mais acelerados. A partir do conceito de Tuan pode-se dizer que um dos pontos de interesse da Borges de Medeiros é o viaduto Otávio Rocha. Mas a pressa e a falta de atenção do transeunte não permitem a sua contemplação a partir de um ponto fixo e sim a partir dos deslocamentos. Através do movimento de deslocamento, com a percepção da infinita sucessão dos arcos rompidos pelos contrastes de luz e sombra, este elemento poderá ser assimilado e passará a integrar o imaginário dos seus habitantes.

A sombra, tão variável e móvel quanto o espaço ao se fixar sobre a imagem, transforma-se em um objeto capaz de restaurar a assimilação de uma experiência visual perdida. Serge Tisseron³⁶ diz que a fotografia e, neste caso específico, também o desenho, constitui-se em

O conceito de não-lugar é definido por Marc Augé ao diferenciá-lo de lugar: “o lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reincreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação ... o não-lugar é representado pelos espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodovias, estações de metrô, e pelos meios de transporte.” AUGÉ, *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, 1994, p. 74.

PEIXOTO, *Paisagens urbanas*, 1996.

TUAN, *Espaço e lugar*, 1983, p. 179.

TISSERON, op. cit.

uma representação imaginada de um lugar ou de um acontecimento totalmente separado das participações efetivas e motrizes quando acompanham a percepção no espaço físico. Por isso a imagem nos parece estranha. O lugar não é reconhecido da mesma forma que o vemos quando estamos inseridos no próprio espaço físico. Esta estranheza gerada pelo desenho, ao mostrar aquilo que não vemos enquanto nos deslocamos pela avenida Borges de Medeiros, é também uma forma de assimilação do mundo através do negativo, da ordem inversa. Pois o que existe, não vemos: o movimento da sombra. Só conseguimos perceber melhor estes fenômenos urbanos que nos acompanham diariamente quando eles passam a ser submetidos a outras formas de assimilação, que incluem a fotografia e o desenho.

BIBLIOGRAFIA

- Arquitexto. *Porto Alegre: PROPAR, UFRGS, 2001, n. 1.*
- BAUDRILLARD, Jean. A arte da desapareição. *Rio de Janeiro: UFRG / N-Imagem, 1997. Trad. Anamaria Skinner.*
- BOSI, Alfredo. "Fenomenologia do olhar". In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.*
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. *Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.*
- BENJAMIN, Walter. Paris, capitale du XIX siècle. *Paris: Cerf, 1989.*
- BUISINE, Alain. Eugène Atget ou la mélancolie en photographie. *Nîmes: Jacqueline Chambom, 1994.*
- DA VINCI, Leonardo. Les carnets de Leonardo da Vinci. *Paris: Gallimard, 1942, VII.*
- DEL RIO, Vicente E OLIVEIRA, Livia. Percepção ambiental: a experiência brasileira. *São Paulo: Studio Nobel, 1996.*
- LEVI-STRAUSS, Claude. Saudades do Brasil. *São Paulo: Companhia das Letras, 1994.*
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. *São Paulo: Martins Fontes, 1999.*
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Textos escolhidos. *São Paulo: Abril Cultural, 1984.*
- NEWHALL, Beaumont. Historia de la fotografía. *Barcelona: Gustavo Gili, 1983.*
- NOVAES, Adauto (org.). *O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.*
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. *São Paulo: FAPESP, São Paulo: Marca D'Água, 1996.*
- SOULAGES, François. Esthétique de la photographie: la perte e la reste. *Paris: Nathan, 1998.*
- La recherche photographique. *Paris: Maison Européenne de la Photographie, 1991, n. 10.*
- La recherche photographique. *Paris: Maison Européenne de la Photographie, 1994, n. 14.*
- SONTAG, Susan. Ensaio sobre fotografia. *Rio de Janeiro: Arbor, 1981.*
- SOUZA, Edison, TESSLER e SLAVUTZKY. A invenção da vida: arte e psicanálise. *Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.*
- STOICHITA, Victor. A short history of shadow. *Londres: Reaktion Books, 1997.*
- TISSERON, Serge. Le mystère de la chambre claire. *Paris: Archimbaud, 1996.*
- TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar. *São Paulo: DIFEL, 1983.*
- VIRILIO, Paul. O espaço crítico. *Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.*
- VIRILIO, Paul. La maquina de vision. *Madrid: Galilée, 1989.*



DANIELA CIDADE Graduada em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes — UFRGS, mestre em Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura UFRGS e Doutoranda em Teoria, História e Crítica da Arquitetura — PROPAR — UFRGS. Professora e pesquisadora nos cursos de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Caxias do Sul e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.