

Fotografia contemporânea no corpo da cidade

Ana Rita Vidica Fernandes, Universidade Federal de Goiás (UFG), Brasil

Resumo: Esta comunicação apresenta reflexões sobre a utilização da fotografia artística em projetos de intervenção urbana, a partir do exemplo das obras “Imagens Posteriores” (2000-2013) de Patricia Gouvêa, “Polaroides (in)visíveis” (2005-2010) de Tom Lisboa e “Giganto” (2008-2014) de Raquel Brust. Pretende-se, então, discutir as relações entre fotografia e cidade, fotografia e recepção/produção, fotografia e tempo e, assim, refletir sobre a cidade como um espaço de intervenção, apropriação e reinvenção.

Palavras chave: fotografia, cidade, intervenção urbana

Abstract: This paper presents reflections on the use of photography in artistic projects of urban intervention, from the example of the works “Imagens Posteriores” (2000-2013) of Patricia Gouvêa, “Polaroides (in)visíveis” (2005-2010) of Tom Lisboa e “Giganto” (2008-2014) of Raquel Brust. It is intended, then discuss the relationship between photography and city photography and reception / production, photography and time and thus reflect on the city as a space of intervention, appropriation and reinvention.

Keywords: Photography, City, Urban Intervention

Existem naturezas puramente contemplativas e totalmente impróprias para a ação, que, no entanto, sob uma impulsão misteriosa e desconhecida, agem às vezes com uma rapidez de que elas próprias se julgariam incapazes. O mau vidraceiro – Baudelaire, 2007 (1869/obra póstuma – O spleen de Paris), p. 55.

Essa ideia de uma natureza puramente contemplativa fez parte do discurso proferido pelo físico François Arago, em 19 de agosto de 1839, relativo à invenção da fotografia¹. Contudo, a própria história da fotografia nos apresenta, a partir de uma “impulsão misteriosa”, a ação das imagens fotográficas, dadas pelo percorrer do olhar e caminhar do fotógrafo, em fins do século XIX. Desse modo, as fotografias deixariam de ser meros signos para executar o papel de atores sociais, produzindo efeitos, possibilitando a criação de trajetórias, de fabulações.

As fotografias passariam a existir para agir além de comunicar sentidos. Este agir, percorrer e fabular toma uma outra forma, no último quarto de século, com as fotografias usadas nas intervenções urbanas, como as obras de Patrícia Gouvêa (2000-2013), Tom Lisboa (2005-2010) e Raquel Brust (2008-2014)².

Patrícia Gouvêa constrói as suas “Imagens Posteriores” (Figura 1) a partir de registros feitos de carro, ônibus e barco por lugares que passou e agora vistos e revistos nas paredes de muros das cidades do Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília. Dessa forma, o instantâneo das imagens fixas ganha duração, não só no ato fotográfico, mas no olhar de quem passa por elas.

¹ Conhecemos essa nomenclatura “fotografia” hoje, mas a apresentação de Arago nomeou de Daguerreotopia, em virtude do seu inventor, Daguerre (Benjamin, 1994, p. 93).

² A seleção destas três obras, para a pesquisa, se deu justamente por essa possibilidade de pensar uma “nova fotografia” brasileira, cuja denominação foi dada por Eder Chiodeto, na exposição “Geração 00 – a nova fotografia brasileira, realizada em 2011.



Figura 1: Projeto “Imagens Posteriores” de Patrícia Gouvêa (2000/2013) - Intervenções urbanas realizadas no Rio de Janeiro-RJ, Fortaleza-CE e Brasília-DF



Fonte: <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>, 2012.

Na obra “Polaroides (In)visíveis”³ (Figura 2), Tom Lisboa fez 40 polaroides em papel sulfite amarelo (nas dimensões 14x11,5cm), contendo a descrição de enquadramentos quase ocultos do espaço urbano⁴, sendo, portanto, uma fotografia imaginada, feita sem câmera e sem imagem icônica. Estas polaroides foram adesivadas com fita crepe, em dezoito pontos de ônibus das praças Santos Andrade, Carlos Gomes e Zacarias, do centro da cidade de Curitiba-PR, possibilitando que fossem retiradas pelas pessoas.

Figura 2: Obra “Polaroides In(visíveis)” de Tom Lisboa (2005/2010) – Intervenção em Curitiba-PR, Brasília-DF, Campinas.SP, Florianópolis-SC, Paraty-RJ e Porto Alegre-RS



Fonte: <http://www.sintomnizado.com.br/tomlisboa.htm>, 2005.

E, Raquel Brust, com o Projeto Giganto (Figura 3), faz instalações com fotografias hiperdimensionadas, utilizando a arquitetura das cidades pelas quais já passou. Estas imagens são retratos de personagens que circulam pelo local, transformando “pessoas comuns em gigantes”

³ Esta obra foi premiada com o Prêmio Porto Seguro de Fotografia, em 2005. E, após esta primeira intervenção foram realizadas outras nas cidades de Brasília-DF, Campinas.SP, Florianópolis-SC, Paraty-RJ e Porto Alegre-RS. É importante ressaltar que a cada novo lugar, as polaroides são refeitas a fim de manter o diálogo com o espaço.

⁴ O texto da polaroide da figura 2 é: “Já reparou na árvore que existe em cima de um prédio rosa que está atrás de você, à esquerda?”

como expõe a artista, possibilitando fabulações sobre estas pessoas e um olhar subjetivo sobre a cidade, incitando “em quem olha (a obra) o maior investimento possível de ordem poética e de ordem pessoal” (Soulages, 2010, p. 201).

Figura 3: Projeto “Giganto” de Raquel Brust (2008/2014) - Intervenções urbanas realizadas em São Paulo-SP, Tiradentes-MG, Paraty-RJ e Bertioiga-SP



Fonte: www.projetogiganto.com, 2010.

As três obras se tornam acessíveis devido ao processo de reprodução técnica, exaltando o valor de exposição, como expôs Benjamin, ao refletir sobre a perda da aura, substituindo uma existência única por uma serial. Além disso, a reprodução se torna o próprio fundamento das intervenções, tanto em um sentido técnico (próprio da fotografia e das artes gráficas) quanto na visualidade. Ou seja, na repetição das paisagens borradas de Patrícia Gouvêa, no formato repetido das “Polaroides in(visíveis)” e nos rostos agigantados de Raquel Brust.

Esta repetição parte de um processo de “arrancar as coisas” do contexto (dos lugares visitados pela artista, do extrapolar um enquadramento icônico de uma polaroide e das pessoas anônimas que habitam o lugar da intervenção) gerando, então, uma nova ordem de significação que se dá em meio aos carros, fachadas, calçadas, ou seja, dentro da própria cidade. Com isso, a experiência de se relacionar com as imagens é também a experiência do homem na cidade que para Benjamin, é uma experiência de choque.

E esse “choque” percebido como um “acontecimento”, na acepção exposta por Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2007, p. 70-71), como “uma prática que se altera, que sai da rotina, que se diferencia da ordem, que emerge, irrompe diferencialmente num horizonte de continuidade e repetição”. A própria fotografia, como ressalta Benjamin (1995, p. 122) traz também uma experiência de choque, a partir do seu “click”:

Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar, etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo.

E, as pessoas, ao verem paisagens borradas, uma polaroide sem imagem icônica e rostos desconhecidos em formato gigante não poderiam suscitar uma quebra da monotonia do cotidiano? Um susto? Um choque? Nesse sentido, as obras não se encerram na produção, mas são expandidas e problematizadas nos processos de colocação das fotografias no espaço e na recepção do público, que se torna aberta, uma vez que não diz respeito somente ao conteúdo da obra ou das aproximações com os receptores, mas a ambos. Desta maneira, o receptor se torna a figura central da cultura em detrimento do culto ao autor (Bourriaud, 2009, p. 99), a partir do ponto de vista de uma obra colaborativa.

Diante disso, é possível pensar em uma fotografia construída e contaminada⁵ pela visualidade já existente no espaço urbano (publicidade, fachadas, letreiros, etc.) e também “pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores” e, assim, “concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional” (Chiarelli, 2002, p. 115). Desse modo, a cidade é um misto de concreto (ruas, calçadas, etc.) e fluidez (os múltiplos olhares).

Assim, a cidade se apreende pelo olhar, do artista e daquele que transita pelas ruas. Com isso, as intervenções urbanas “implicam não apenas uma nova forma de fazer, mas também uma nova forma de mostrar e, conseqüentemente, de ver a arte” (Freire, 1997, p. 65).

E as três obras citadas mostram isso. Suas fotografias não mais ocupam uma galeria ou uma instituição artística, mas estão nos muros, exigindo um olhar lateral e para cima, não somente frontal, quebrando o movimento do trânsito dos carros e dos pedestres; nos pontos de ônibus, modificando a espera do transporte coletivo e olhar do entorno e nas calçadas. Os espaços da cidade se tornam, também, espaços de exposições, além de serem passagem para pedestres e carros, suscitando pensá-los como espaços heterotópicos⁶, ou seja, espaços que se sobrepõem criando várias camadas de significação. De acordo com Foucault (2006), esses lugares vistos como “heterotopias” (Foucault, 2006), são:

(...) espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-lugares, espécies de utopias realizadas nas quais todos os outros lugares reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade.

A partir deste conceito, no âmbito geral o autor denomina como heterotopologia, que parte de uma contestação do espaço que vivemos, simultaneamente mítico e real, ele percebe princípios que regem estes espaços heterotópicos.

Dentre os cinco princípios propostos pelo autor, destaco três deles que se relacionam com esta obra. As heterotopias: conseguem sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários espaços que por si só seriam incompatíveis; estão associadas a pequenos momentos do tempo (heterocronias), na sua vertente fugaz, transitória, passageira; pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis. Dessa forma, os muros, onde são colocadas as obras “Imagens Posteriores” ou o Projeto “Gigante”, ou os pontos de ônibus da obra “Polaroides (in)visíveis” são lugares de passagem que trajeto do trabalho até a casa, lugares de encontro entre dois amigos e com obra de intervenção, uma galeria.

Este conceito “heterotopias” se encaixa ao referidos locais onde as obras foram colocadas, que são transformados em espaços de exposição, de maneira transitória. Abre-se, então, a possibilidade de intensificar a percepção dos espaços urbanos, trazer à tona significados ocultos ou esquecidos, apontar novas possibilidades e usos, redimensionar sua organização estrutural, sugerir novas e inusitadas configurações.

A cidade, ao se converter em uma galeria apresenta um jogo de visibilidade e invisibilidade, uma vez que as obras de Patricia Gouvêa, Tom Lisboa e Raquel Brust podem ou não ser percebidas. Contudo, o não perceptível é também uma resposta à obra, à cidade e uma apreensão sobre o tipo de relação que se estabelece com as duas.

Isso porque suscita uma reflexão sobre o estar de cada um nas ruas e o invisível que nos cerca. Este invisível, para Brissac (2004, p. 17), “não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver.”

⁵ Termo utilizado por Tadeu Chiarelli no texto “A fotografia contaminada”, presente no livro “Arte internacional brasileira”.

⁶ Conceito criado por Michel Foucault e proferido por ele na Conferência “De Outros Espaços” no Cercle d’Études Architecturales, em 14 de Março de 1967 (publicado igualmente em *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, de 1984). Tradução lida no endereço eletrônico: <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/outros.prn.pdf>, acesso em agosto de 2012.

Esse pensamento se aproxima ao de Tom Lisboa, que o materializa com suas polaroides in(visíveis) ao escrever enquadramentos existentes no entorno das praças que passam despercebidos pela maioria das pessoas, gerando então, outras imagens, não necessariamente reais, se não houver a curiosidade de se buscar os enquadramentos propostos, mas imaginadas. Estas imagens imaginadas fazem ressurgir o olhar e a própria paisagem da cidade, uma vez que se ultrapassa a descrição de Tom, sendo possível vê-la, senti-la a partir de seus indícios, transformando as ruas de Curitiba em luz, cor, sons e memória.

Essa transformação em luz, cor, sons e memória passa também pelas obras das outras artistas. Em “Imagens Posteriores”, pelos riscos cromáticos e rastros do tempo e memória por onde Patrícia Gouvêa passou. Em “Giganto” pelos relatos dos retratados e contrapondo de suas imagens impressas em preto-e-branco e dos registros dos mesmos, feitos em cor, olhando para suas próprias imagens.

E esta experiência, dada nestas intervenções urbanas, por uma nova relação com a cidade, se torna também objeto de reflexão e transformação e, por isso, exige um tipo de recepção que não se adapta a uma contemplação descomprometida, no que tange a uma possibilidade de intervenção nas obras em questão. Desse modo, o sentido das obras de arte nasce, em consequência, de uma colaboração, de uma negociação entre o artista e as pessoas que vem observá-la.

A arte passa a ser uma manifestação da interpretação do mundo resultante da colaboração do artista com o observador, sendo, portanto, um produto coletivo. Logo, “os significados da arte urbana tem relação com a apropriação pela coletividade” (Pallamin, 2000, p. 19). E, como coloca Benjamin (2007, p. 468):

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês, muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são uma escrivanhinha; bancas de jornal, suas bibliotecas, caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar.

A própria fotografia artística nas intervenções urbanas pode ser reinventada pelo coletivo, ao mesmo tempo que reinventa a cidade, uma vez que se converte em uma galeria a céu aberto, os pedestres em visitantes deste local, originando reações diversas e a criação de fabulações.

Estas invenções se dão pelas memórias suscitadas através das imagens borradas, em “Imagens Posteriores”; com a formação de imagens criadas mentalmente ou mesmo a busca delas nas ruas com as “Polaroides in(visíveis)” e, em “Giganto” com a imaginação da história daquelas pessoas anônimas. Essas obras se tornam, portanto, traços das cidades brasileiras onde foram expostas, uma vez que são capazes de evocar sentidos e vivências.

Dessa forma, as fotografias das três obras citadas, inseridas na cidade, propiciariam a transfiguração da paisagem urbana, uma nova apropriação da cidade e outras significações por aquelas pessoas que passam pelos locais e se lançam na aventura de flunar, se convertendo em um *flâneur*⁷ que, segundo Benjamin, “é abandonado na multidão” (1994, p. 51) que, de modo embriagado, vagueia pela cidade com seu passo lento e atento.

Esse passo lento possibilita que se trave uma conversa reflexiva sobre os rastros das paisagens nas “Imagens Posteriores” ou que se busque lugares ainda não vistos nas “Polaroides (in)visíveis” ou mesmo que se passe a imaginar histórias de desconhecidos em “Giganto”.

E, esse andar que se mistura com o olhar, se cruza também com os múltiplos tempos potencializados e deflagrados nas obras. Ao olhar as imagens borradas impressas nos muros, caminhamos também ao passado de já tê-las visto ao andar de carro, ônibus e trem ou a um futuro, uma vez que poderão ser enquadradas das janelas destes meios de transporte. Ou mesmo, nas polaroides, cujos textos remetem a algo visto por alguém que escreveu o texto (o artista) e incita a

⁷ Conforme aceção utilizada por Walter Benjamin no texto “Flâneur”, no livro “Passagens” (vide bibliografia).

percorrer as imagens, em seguida, seja por meio da imaginação ou do andar ao redor. E, por fim, os rostos anônimos nos remetem a imaginar as trajetórias deles e ainda o que farão.

É possível dizer que existe então um cruzamento de temporalidades que se dá no ato de olhar e também no fazer do artista que mapeia a cidade trazendo à tona imagens já vistas e sentidas que vão e voltam, a partir de suas experiências da rua. Assim, os artistas em questão se assemelham à figura do trapeiro de Baudelaire, que recolhia no lixo o que a sociedade jogou fora. E assim procede o poeta, conforme Benjamin (1995, p.78-79) e também Patrícia Gouvêa, que busca as imagens de seus registros de viagens, ou Tom Lisboa, por meio das imagens invisíveis do entorno e Raquel Brust através dos personagens anônimos.

Assim, o que normalmente seria desprezado pela sociedade, os três artistas tomam como parte da sua construção poética que é feita a partir de fragmentos, vestígios deixados, lançando-os novamente no corpo da própria cidade que podem ser, inclusive, transformados por quem passa pelas obras, rasgando as imagens impressas nos muros ou arrancando as polaroides.

Nesse processo, produção e recepção se cruzam e uma nova constelação imagética se forma, possibilitando outras montagens por quem passa pelas obras e se lança nas ruas pelo olhar e o andar, criando, então uma nova dinamicidade das ruas, da própria fotografia e do tempo.

Desse modo, pretende-se estudar como a inserção destas obras, mesmo que de forma transitória, influenciariam no ver, ouvir e sentir as veias pulsantes da cidade e de outros modos de concepção do fazer fotográfico. E, em consequência analisar como fotografia artística e cidade se entrecruzariam nas intervenções urbanas de Patrícia Gouvêa, Tom Lisboa e Raquel Brust permitindo diálogos e reflexões sobre o espaço urbano e o estar de cada um no mundo. Assim, verificar a contaminação da fotografia artística pelos seus usos, apropriações e hibridizações entre pessoas e objetos da cidade, através dos seus fluxos, configurações e reconfigurações propostos pela mudança da paisagem urbana.

REFERÊNCIAS

- Albuquerque Jr., D. (2007). *História: a arte de inventar o passado*. São Paulo: EDUSC.
- Baudelaire, C. (2007). O mau vidraceiro. In *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa* (trad. Dorothee de Bruchard). São Paulo : Hedra.
- Benjamin, W. (2012). A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção* (trad. M. Lisboa e V. Ribeiro). Rio de Janeiro : Contrponto.
- (1994). *A pequena história da fotografia*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (trad. S. P. Rouanet). São Paulo : Brasiliense.
- (1994). *Charles Baudelaire e um lírico no auge do capitalismo* (trad. J. Martins Barbosa, H. Alves Baptista). São Paulo : Brasiliense.
- (2007). *Passagens*. Belo Horizonte : Editora UFMG.
- Bourriaud, N. (2009). *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fonte.
- Chiarelli, T. (2002). A fotografia contaminada. In: *Arte internacional Brasileira* (pp. 115-120). São Paulo : Lemos Editorial.
- Foucault, M. (2012). De outros espaços. <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/outros.prn.pdf>, acesso em agosto de 2012.
- Freire, C. (1997). *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: SESC/Annablume/FAPESP.
- Gouvêa, P. (2012). *Imagens Posteriores*. Rio de Janeiro : Réptil.
- Pallamin, V. (2000). *Arte Urbana*. São Paulo: FAPESP.
- Peixoto, N. B. (2004). *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC.
- Soulages, F. (2010). *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora SENAC.

SOBRE A AUTORA

Ana Rita Vidica Fernandes: Doutoranda em História na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, Mestre em em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais-UFG (2007, Bacharel em Comunicação Social Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás (2003). Experiência na área de Comunicação, com ênfase em Fotografia e Análise de Imagem, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, publicidade, arte, fotoclube e intervenção urbana. Como fotógrafa ganhou o prêmio I Concurso Internacional sobre Periodismo e Genero, participou de exposições coletivas regionais, nacionais e internacionais e uma exposição individual, intitulada "Obra Marginal", contemplada pela Bolsa de Apoio à produção artística no Brasil, da FUNARTE . Atualmente é professora do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda da Universidade Federal de Goiás (UFG) e coordena o Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem vinculado à UFG. Publicações; do livro "Clube da Objetiva (1970-1989): um fotoclube no central do Brasil, na Revista Boletim 3, do Grupo de Estudos Arte&Fotografia ECA-USP, Revista Coleção Desenrêdos do Programa de pós-graduação da FAV-UFG, Coleção SciElo, Anais do Museu Paulista e outros.