

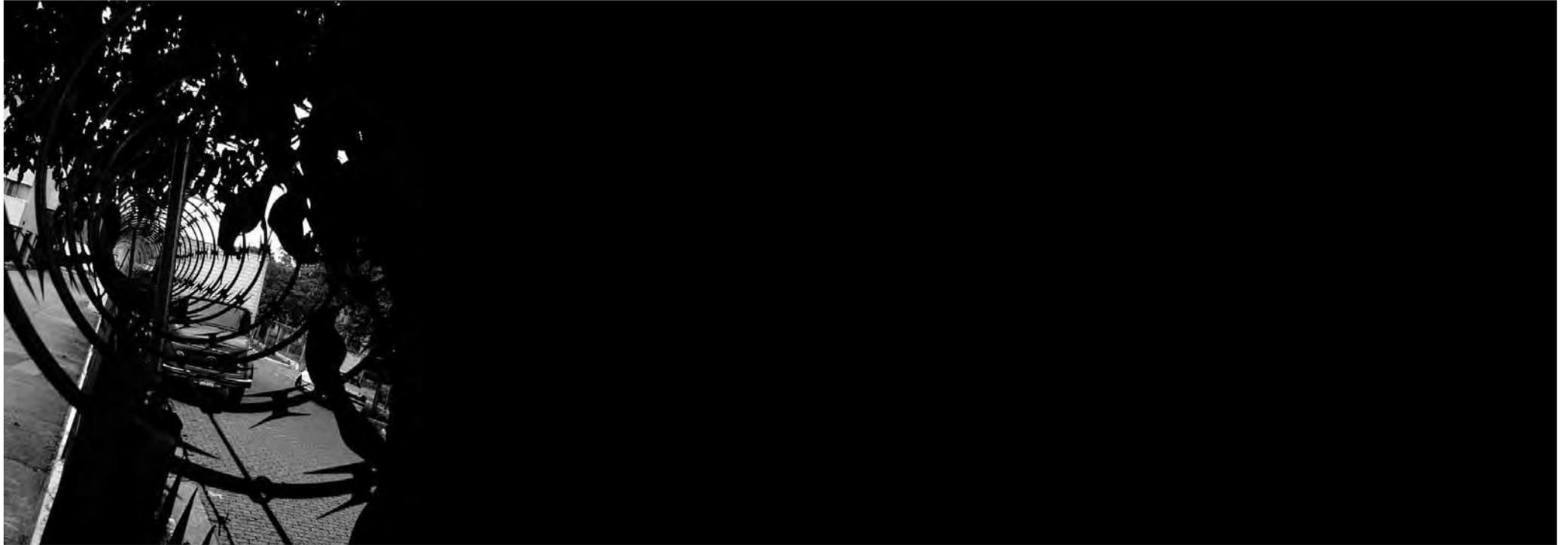


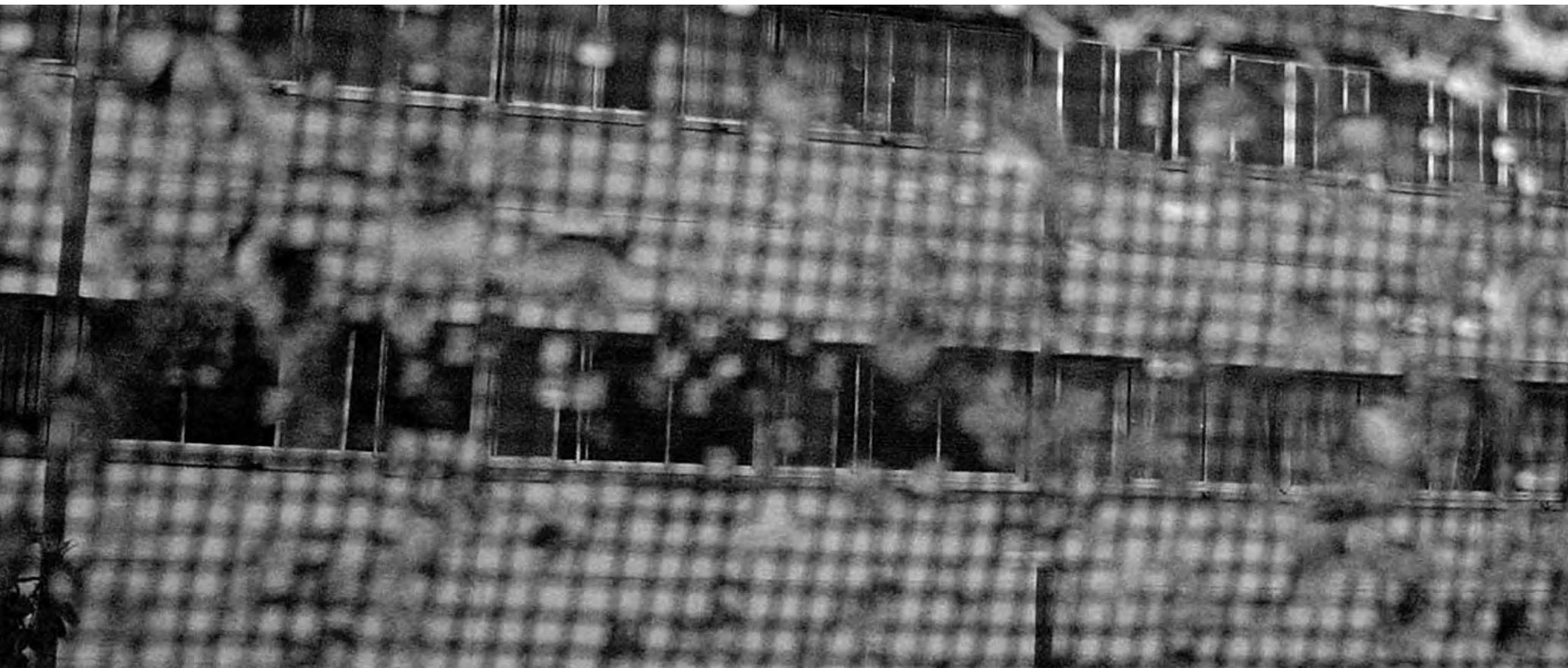
O CINZA E A CARNE - Imagens do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado IA UNESP - 2012

GINA DINUCCI  
Instituto de Artes - UNESP  
São Paulo  
2012

# O CINZA E A CARNE

IMAGENS DO CONJUNTO HABITACIONAL ZEZINHO MAGALHÃES PRADO



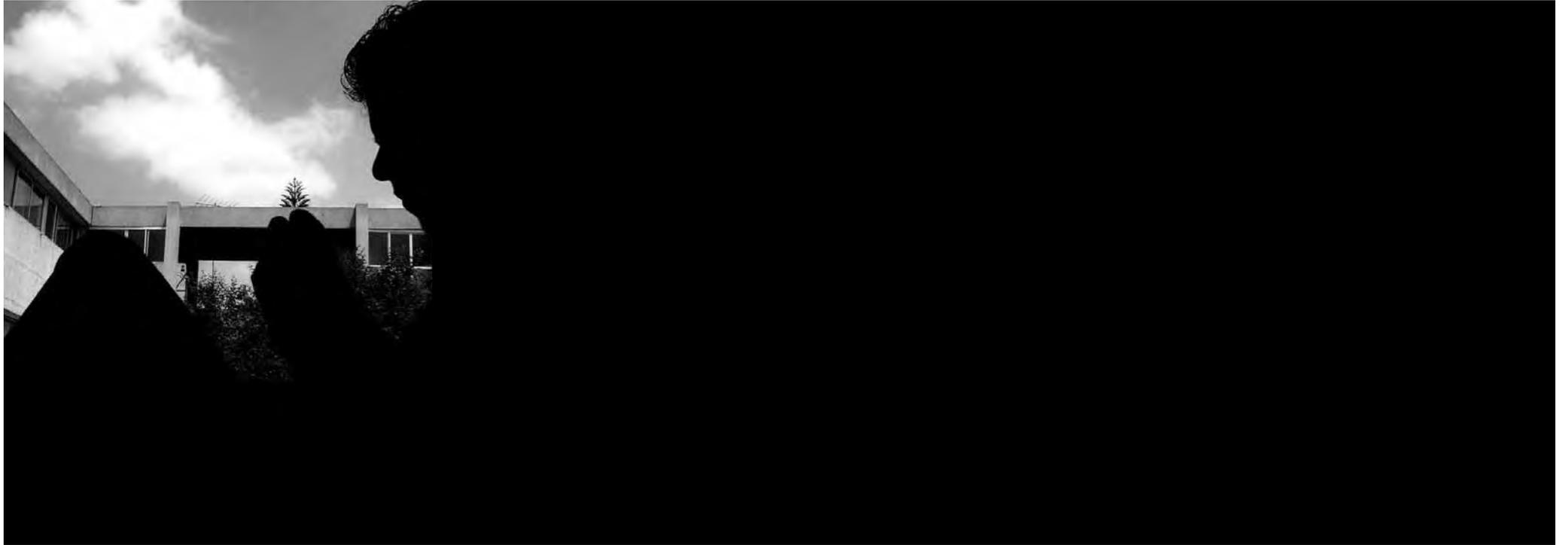




















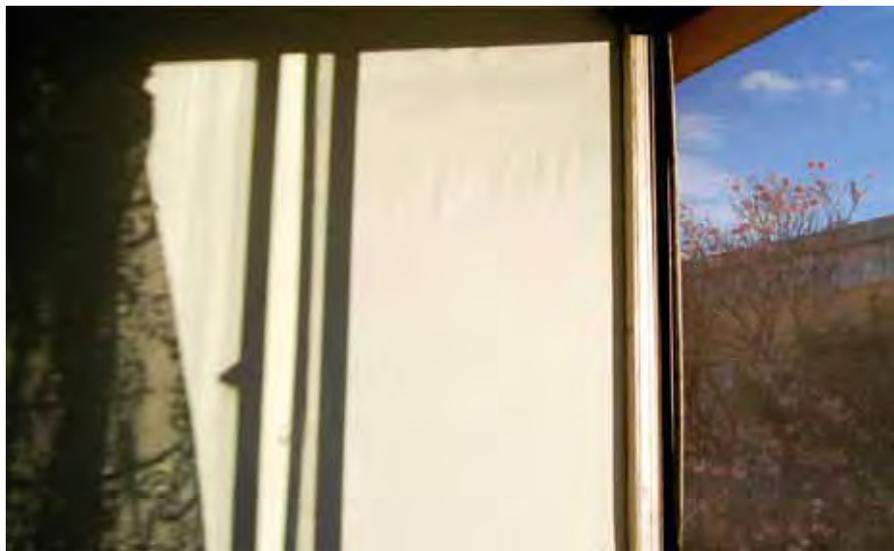


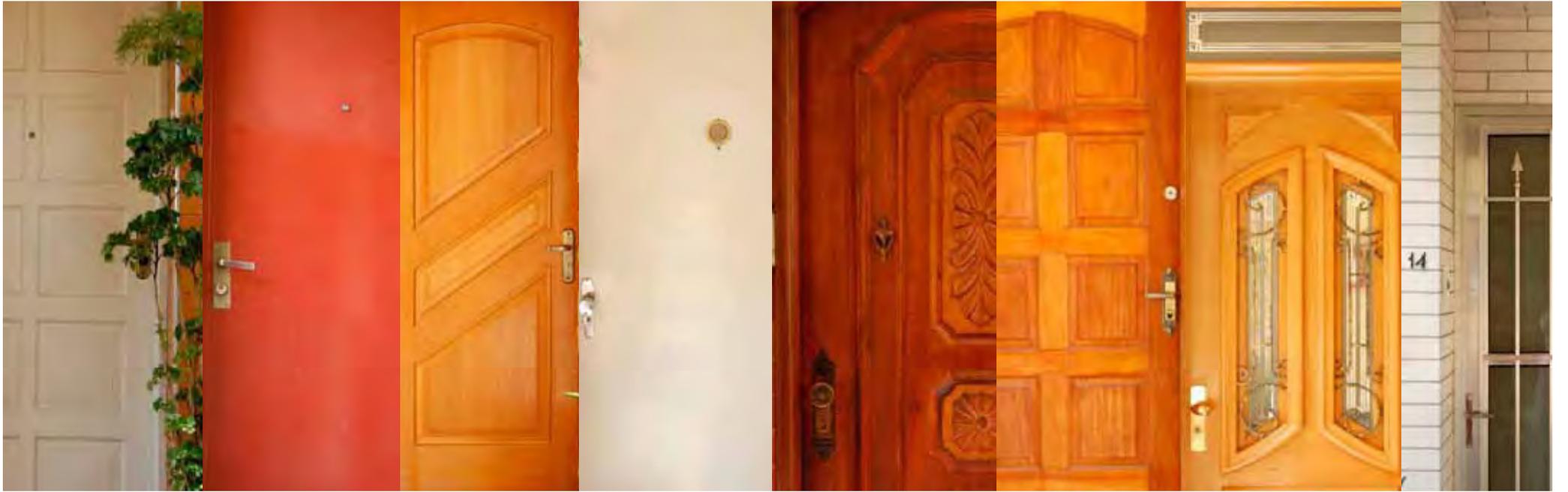












GINA DINUCCI

## **O CINZA E A CARNE:**

**Imagens do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado**

São Paulo  
Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP  
2012

GINA DINUCCI

## **O CINZA E A CARNE:**

**Imagens do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado**

Dissertação submetida ao Instituto de Artes da UNESP como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, para a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Visuais. Linha de pesquisa: Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte.

Orientação: Prof. Dr. Omar Khouri.

São Paulo  
Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP  
2012

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da  
UNESP  
(Fabiana Colares CRB 8/7779)

D587c Dinucci, Gina, 1973-  
O cinza e a carne: imagens do conjunto habitacional Zezinho  
Magalhães Prado / Gina Dinucci. - São Paulo, 2012.  
172 f. ; il.

Orientador: Profº Drº Omar Khouri  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista,  
Instituto de Artes, 2011.

1. Fotografia. 2. Fotografia documentária. 3. Arquitetura moderna. I.  
Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado. II. Khouri, Omar. III.  
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título

CDD – 707

**Termo de aprovação**

-----  
Prof. Dr. Omar Khouri  
Instituto de Artes - UNESP

-----  
Prof. Dr. José Paiani Spaniol  
Instituto de Artes - UNESP

-----  
Profa. Dra. Neiva Pitta Kadotta  
FACOM - FAAP

**Suplentes**

Prof. Dr. Milton Sogabe  
Instituto de Artes - UNESP  
Profa. Dra. Loris Graldi Rampazzo  
Universidade São Judas Tadeu

À luz, que tornou possível o meu encontro com a imagem.

### **Agradecimentos**

Ao IA - UNESP por me acolher e me fazer crescer.

À CAPES, pelo apoio com a Bolsa de Estudos.

Ao meu orientador Omar Khouri, que tanto me instruiu e inspirou com sua sabedoria e sensibilidade.

Aos professores Milton Sogabe e José Spaniol, por participarem da banca de qualificação e pelas aulas e dicas valiosas.

À professora Neiva Pitta Kadotta, por participar desta banca.

À minha família, Bia, Vado, Kiko e Márcio, pelo amor, apoio, paciência, e talento compartilhados.

À Natali Padovani, Alexandre Vilas Boas, Erick Orloski, Camila Lia, André Amaral, Isabel Lagedo, Fabiano Ramos Torres, Juliana Bernardo, Julia Rocha, Paula Aversa, Tatiana Lunardelli, Fernanda Perroni, Inês Correa, Larissa Galep, Fabio Bei, Antonio Busnardo, Rejane Coutinho, que de alguma forma me incentivaram nesse processo.

A todos os moradores e trabalhadores do Parque Cecap, por me permitirem reinventar suas histórias.

A Sinval Garcia (*in memoriam*), por me ensinar a olhar o mundo com poesia.

**A EXU, LAROIÊ!**

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo a apresentação, investigação e leitura da série de fotografias intitulada *O Cinza e a Carne*, bem como o diálogo entre as referidas imagens e reflexões sobre as capacidades documentais e artísticas da linguagem fotográfica. Para fundamentar tal abordagem, buscou-se aliar um instrumental teórico referente a discursos e conceitos que acompanham a trajetória da fotografia, ao relato da Autora sobre o processo de criação e produção das imagens. A dissertação está, portanto, dividida em três partes: a primeira, com a exposição das fotografias, em um formato de livro de imagens; a segunda, com todo referencial teórico sobre a linguagem fotográfica e a terceira, com o relato das experiências de morar no Parque Cecap e fotografá-lo, além da leitura das imagens.

### Palavras-chave:

Parque Cecap | Fotografia contemporânea | Fotografia-documento | Arquitetura Moderna | Conjunto Zezinho Magalhães Prado.

## RESUMEN

Esta pesquisa tiene como objetivo la presentación, investigación y lectura de la serie de fotografías titulada *El Gris y la Carne*, bien como el diálogo entre éstas imágenes y reflexiones sobre las capacidades documentales y artísticas del lenguaje fotográfico. Para fundamentar tal abordaje, se ha buscado combinar un instrumental teórico referente a discursos y conceptos que acompañan la trayectoria de la fotografía, a el relato de la Autora acerca del proceso de creación y producción de las imágenes. La disertación está, así, dividida en tres partes: la primera, con la exposición de las fotografías, en un formato de libro de imágenes; la segunda, con todo referencial teórico sobre el lenguaje fotográfico y la tercera, con el relato de las experiencias de vivir en el Parque Cecap y fotografiarlo, además de la lectura de de las imágenes.

### Palabras-clave:

Parque Cecap | Fotografía contemporánea | Fotografía-documento | Arquitectura Moderna | Conjunto Zezinho Magalhães Prado.

Relação de Imagens - O CINZA E A CARNE



1  
2005, Cond. RJ



8 - 9  
2005 - 2006, Cond. PR e banco



17  
2011, Cond. RJ



25  
2008, Cond. MG



2  
2006, Cond. RJ



10  
2007, Cond. RJ



18 - 19  
2005 - 2006, gaiola no Cond. PR e menino Cond. RJ



26 - 27  
2007 - 2008, Cond. RJ



3 - 4  
2005-2006, Cond. RJ



11 - 12  
2005 - 2007, Cond. RJ



20  
2005, garagem Cond. RJ



28 - 29  
2011 - 2010, Cond. RJ



5  
2005, Cond. RJ



13 - 14  
2007 - 2006, Cond. RJ



21 - 22  
2008 - 2008, praça em frente Cond. RS



30  
2010 ,portas do Cond. RJ



6 - 7  
2005, Cond. RJ e campo de futebol Cond. MG.



15 - 16  
2005-2007, Cond. RJ



23 - 24  
2009 - 2006, Cond. RJ

## **SUMÁRIO**

### **INTRODUÇÃO**

#### **I - Primeiro Momento**

##### **Da representação do real à realidade fotográfica**

###### **1.1 Conceção mimética, uma origem da fotografia**

Câmera Escura

A permanência da imagem

O impacto na sociedade

###### **1.2 Desconstrução e reconstrução da realidade**

Pictorialismo

Fotogramas e fotomontagens

Nova Objetividade

#### **II - Segundo Momento**

##### **Do documento à arte**

2.1 Documento como intenção

2.2 Arte como resultado

#### **III - Terceiro Momento**

##### **O Cinza e a Carne**

3.1 Informações e reflexões sobre o objeto das imagens

3.2 Uma Paisagem como Biografia

3.3 As imagens e seu processo

3.4 Uma leitura a partir da experimentação

##### **Considerações Finais**

##### **Referências Bibliográficas e Outras**

A minha casa tem linhas retas, que anseiam ser curvas.  
Tem mil janelas, com vistas pra nenhum lugar.  
A terra, que salpicava meus pés, já não existe mais.  
São pedras lisas, onde passeiam os cachorros e os carros em alta velocidade.  
Os murais multicoloridos enfileirados em três andares, hoje são pálidos beges, esperando encardir-se.  
Mas os gritos são os mesmos e até mais intensos.  
Das mães, dos filhos, dos vendedores e seus alto falantes, do portão que corre entre trilhos enferrujados.  
As portas, agora portais de modelos variados, não se repetem.  
Só os sonhos são iguais. Concreto armado para todos.  
Que alegria ser efêmero, reformar, transformar-se como uma lagarta. Cobrir de pó de gesso os corredores e pegar emprestado o sossego dos vizinhos, para nunca mais devolver!  
Minha casa é cidadela labiríntica. E possui grades.  
Que guardam, protegem, mas também barram as corridas entre um mundo e outro.  
Pilares acolhem, jardins expulsam.  
A brisa não habita minha casa. A luz sim, ela invade, como também os olhares alheios.  
A brisa deve estar do outro lado da rodovia, onde provavelmente existe um mar.  
Muitas escadas levam os corpos para suas casas. Enrijecem pernas infantis e senis, apoiam carrinhos de feira, movimentam móveis baratos, recebem sapatos da moda.  
A minha casa tem árvores que sempre crescem, onde habitam milhares de pássaros.  
Que, por acidente ou vontade, entram pela janela de Dona Encarnação diariamente.  
Que por acidente ou vontade já não se lembra de mais ninguém.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Transcrição do áudio que acompanha quatro fotografias compondo a instalação de minha autoria intitulada "Uma Paisagem como Biografia", 2010. Obra citada no terceiro momento desta dissertação. Disponível em [www.ginadinucci.com.br](http://www.ginadinucci.com.br)

# INTRODUÇÃO

---

Tudo começa com uma inquietação que me acompanha por grande parte da vida. Desde os quatro anos de idade, eu resido no município de Guarulhos, em um dos ícones da arquitetura social no Brasil, realizado na época do governo militar. Durante os mais de trinta anos vividos no Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado, mais conhecido como Parque Cecap, pude detectar um ambiente contraditório e instigante. A longa convivência com esse lugar me fez nutrir uma espécie de tensão, que a todo momento transitou entre o sentimento mais agradável e um profundo descontentamento. Ao mesmo tempo em que me sentia imensamente feliz com minha casa, pois era espaço que abarcava generosamente minha infância, minha família e meus amigos, nunca me isentei de perceber as dificuldades e as desinteligências causadas por habitar em ambiente tão complexo.

A arquitetura moderna, que me proporciona desde a infância a convivência com inúmeras escadas de cimento, jardins floridos e perspectivas infinitas, instigaria meu olhar para sempre. O espaço externo e coletivo da casa me atraía profundamente. No princípio, era somente um contato tátil, sensorial, mas a convivência árdua e, ao mesmo tempo, satisfatória com este lugar, me fez perceber a sua importância,

sobretudo por suas características construtivas e a singularidade que observava nas relações entre moradores e arquitetura.

A arte sempre marcou uma presença muito forte em minha vida. As primeiras referências que me vêm à cabeça são o cinema, que quando criança frequentava todos os finais de semana, as revistas de moda italiana de minha avó e as imagens de pinturas contidas nas grandes enciclopédias que minha mãe guardava dentro do armário. Porém, durante algum tempo o universo artístico apenas me rondava, maturava e apesar de me tocar levemente, já me indicava um rumo, uma visão poética e crítica de mundo.

Em 1997 me casei e fui trabalhar no outro lado do mundo, no Japão. Lá morei em cidades interioranas e pacatas, onde a natureza me era mais próxima e raramente via prédios de apartamentos. No meu retorno, depois de cinco anos, influenciada talvez pela saudade e pelas vivências em ambiente tão oposto, consegui olhar para minha moradia de uma maneira diferente. Mas foi somente durante um curso de fotografia em 2005, ministrado pelo artista-fotógrafo Sinval Garcia, que consegui fixar-me em fazer uma leitura poética de minhas experiências como moradora do Parque Cecap. Provocada pelas instigantes aulas, esse novo olhar, o olhar fotográfico, focou em compreender a partir das imagens, as relações estabelecidas entre os habitantes dos apartamentos e o seu projeto arquitetônico e conceitual. Desta experiência nasce o meu primeiro trabalho com consistência formal e conceitual, que sinalizaria caminhos para o que produzo hoje. A linguagem fotográfica, que não era, na época, de uso recorrente

para mim, a partir desse momento torna-se praticamente uma obsessão. Todos os vãos, sombras, olhares e entulhos foram fotografados. A conscientização sobre a singularidade do Parque Cecap acentua-se, então, a partir da produção das fotografias e a melhor maneira que encontrei de investigar o tema foi usufruindo da capacidade poética que essa linguagem me pôde oferecer. Desta maneira, o seu potencial para tornar-se expressão artística me levou a explorar o Parque Cecap com a mesma paixão sensorial da infância, experimentando.

De início, senti necessidade de fazer imagens documentais do lugar e de seus moradores, mas com o andamento do processo de produção, essa intenção foi se diluindo, apesar de saber que as fotografias provavelmente serão chamadas de documentos um dia. Não era minha vontade tampouco exaltar as características de grandiosidade e imponência arquitetônicas empregadas em seu projeto. Mas confesso que inicialmente houve a intenção de denunciar uma realidade social, antropológica e política. Porém, a preocupação de criar imagens com um teor poético foi ideia predominante. Durante aproximadamente quatro anos foi produzida a série intitulada *O Cinza e a Carne*, trabalho este que já foi abordado em 2007, em uma iniciação científica na graduação, cursada na Universidade Guarulhos. Apesar de ser conhecimento extremamente relevante para a presente pesquisa, a abordagem utilizada na iniciação científica não me pareceu suficiente. As principais questões do trabalho, que incluíam o levantamento histórico sobre as origens dos conjuntos habitacionais em São Paulo, aliada a uma leitura inclinada a uma visão social das imagens, não me satisfaziam.

Inúmeras novas reflexões sobre as fotografias me rondavam insistentemente desde o início da pesquisa. As mais importantes diziam respeito à linha tênue que se dissolve entre fotografia documento e fotografia artística, mas também levantavam a importância das próprias fotografias apresentadas por mim. Será possível narrar minhas experiências em imagens sem me tornar vítima do anseio pelo real? Há a necessidade de colocar em lugares opostos a fotografia-documento e a fotografia-arte? Qual a relação das imagens com meu processo artístico hoje?

Foi ingressando no Mestrado, no Instituto de Artes UNESP e, principalmente, cursando as disciplinas e pesquisando uma nova bibliografia que pude entender então que para falar sobre as fotografias não bastava analisar o objeto fotografado, no caso, o Parque Cecap e seus moradores. O alicerce da pesquisa poderia se encontrar na investigação sobre as especificidades da linguagem fotográfica. Porém, não se trata de justificar o projeto a todo custo, mas de buscar embasamento em algo que já era vivenciado na prática, mas pouco compreendido. Sendo assim, a intenção da pesquisa não foi a de esmiuçar toda a história da fotografia, mas de sondar seus principais discursos e tentar estabelecer um diálogo com minha produção. Seria uma maneira de identificar em meu trabalho vestígios do percurso da fotografia, além de buscar compreender o motivo pelo qual essa linguagem foi escolhida para expressar minhas experiências.

Para tornar possíveis tais abordagens, a pesquisa que aqui apresento foi desenvolvida a partir de três frentes de trabalho:

- 1- Imagética: que apresenta em formato de livro de imagens a série de fotografias *O Cinza e a Carne*.
- 2- Teórica e histórica: que aborda alguns importantes momentos históricos e conceituais da fotografia.
- 3- Empírica: que narra a experiência de fotografar e morar no Parque Cecap e faz a leitura das imagens que compõem a série.

Para fundamentar a pesquisa foram utilizados autores com diferentes linhas de pensamento que, no entanto, em alguns momentos perpassam em ideias. Dentre os mais citados estão: Phillipe Dubois, que traz a fotografia como traço de seu referente, visão influenciada pela lógica do índice de Peirce; André Rouillé, que trata as questões imateriais da fotografia; François Soulages, que analisa os processos de construção da imagem fotográfica; além de inúmeros outros teóricos, que ora serão confrontados, ora admitidos sem restrições.

As imagens da série *O Cinza e a Carne* aparecem já na abertura da dissertação e são seguidas por três capítulos, que apresento aqui como momentos.

O **primeiro momento** revive o início da história da fotografia, que a trata como uma construção mimética e cópia da realidade. Segue pela desconstrução e reconstrução da realidade fotográfica ocorrida no movimento pictorialista e nas fotomontagens e fotogramas do começo do século XX. E fecha com a fotografia da

Nova Objetividade, evento que propicia uma convivência pacífica entre o homem e a máquina fotográfica.

O **segundo momento**, investiga duas aplicações da fotografia, que muitas vezes entram em embate, mas que considero partes integrantes de meu trabalho. São elas: a fotografia com *status* de documento e a fotografia com *status* de obra de arte, ambas apoiadas teoricamente por Boris Kossoy, François Soulages e André Rouillé. Estes autores, por diferentes vieses, investigam o documento fotográfico e sua legitimação cultural e artística, percorrendo a sua trajetória.

O **terceiro momento** é um mergulho no *O Cinza e a Carne*. Ele se inicia com uma parte da história e reflexões sobre o objeto fotografado, ou seja, o Parque Cecap e seus moradores. É seguido pelo relato sobre minhas experiências com a fotografia na infância e por reflexões e relatos sobre a produção da série *O Cinza e a Carne*. É finalizado com a leitura das imagens fotográficas. Esta leitura será uma espécie de simbiose entre o ponto de vista de uma moradora, que sofre as adversidades de habitar o local fotografado, de uma artista, permeada por uma série de problemas e conceitos específicos da arte e de uma pesquisadora envolvida por questões teóricas proporcionadas pela pesquisa.

Ainda que, com o andamento do mestrado eu esteja produzindo trabalhos artísticos um tanto diferentes do apresentado aqui, penso que trazer à tona esta série de imagens me proporcionará refletir sobre meu processo atual, além de tornar possível

um estudo mais avançado das teorias a respeito da Arte, especificamente da linguagem fotográfica, que se encontra presente em quase todos os meus trabalhos. Desde que ingressei na Academia, minha produção artística vem avançando vertiginosamente, deixando cada vez mais espaço para dúvidas, as quais pretendo levantar para jamais saná-las, pois são questões que impulsionam um movimento necessário para a criação.

**Da representação do real  
à realidade fotográfica**

## **I PRIMEIRO MOMENTO**

---

## 1. Fotografia e o efeito de realidade<sup>1</sup>

*(...) é que a fotografia faz sonhar, trabalha nosso devaneio e nosso inconsciente, habita nossa imaginação e nosso imaginário e é, no continuum do visível, um buraco negro brilhante que nos faz passar para um outro espaço e um outro tempo, e que ora nos confronta com a alteridade – mas que alteridade? – ora nos traz de volta a nosso eu – mas que eu?*

François Soulages<sup>2</sup>

Dois irmãos, soldados camponeses de um lugar imaginário, retornam para casa depois de uma guerra em um país vizinho. Exibindo para sua mãe e irmã suas conquistas, eles revelam os tesouros do mundo abrindo uma valise contendo inúmeros cartões-postais separados rigorosamente por temas, que representam todos os lugares pelos quais passaram cometendo as piores atrocidades de guerra. Michelangelo e Ulysses acreditam que as imagens do Coliseu, das pirâmides, de animais exóticos, das mais belas mulheres e tantas outras, são títulos de propriedade que garantem que todos os assuntos contidos nas fotografias sejam seus assim que a guerra termine.

<sup>1</sup> O efeito de realidade designa, pois, o efeito produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia em uma imagem representativa (...) será mais ou menos completo, mas ou menos garantido, conforme a imagem respeite convenções de natureza plenamente histórica ("codificadas", diz Outard). Apud AUMONT, Jaques. *A Imagem*, São Paulo: Papirus Editora, 2007, p. 111).

<sup>2</sup> SOULAGES, François. *Estética da Fotografia – Perda e Permanência*. São Paulo: Editora Senac, 2010, p. 13.

Diante disso, as imagens parecem ser para os irmãos mais reais do que a própria realidade.

Nunca me esqueci desta cena do filme *Les Carabiniers*, de 1963 e para minha surpresa, depois de anos que havia assistido, descobri que Susan Sontag inicia seu livro *Sobre Fotografia* citando exatamente a mesma cena. Para ela o diretor parodia nitidamente a magia equívoca da imagem fotográfica e a denuncia como o mais misterioso de todos os objetos que compõem e adensam o ambiente que identificamos como moderno (SONTAG, 2004, p.14).

Neste filme de Jean Luc Godard, a partir dessa alegoria o diretor propõe, em linhas gerais, uma reflexão sobre os poderes excepcionais que as imagens no século XX possuem, principalmente as imagens fotográficas. No caso das personagens, a distinção entre imagens e as coisas reais são afetadas pela eficácia da fotografia, com relação à representação da realidade. Nesta cena, a mais emblemática do filme, aos olhos de Arlindo Machado, que também a cita em seu livro *A Ilusão Especular* (1984), a posse das imagens atribue um domínio sobre a coisa fotografada. A impressão é de que as fotografias trazidas pelos soldados para casa, são tratadas com tanto cuidado que, por vezes, se confundem com o próprio objeto de desejo, pois *fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento e, portanto, ao poder* (SONTAG, 2008, p.14).

Para entendermos a origem desta concepção sobre a imagem fotográfica, a da representante inquestionável da realidade factual, teremos que retornar ao ponto inicial de sua criação. É necessário percorrermos sua historiografia, mesmo que brevemente, para compreendermos o quanto esta linguagem influenciou e impulsionou uma sociedade ávida por ampliar seu conhecimento de mundo.

O sonho do homem de reproduzir o real, a *vontade de coleccionar simulacros ou espelhos do mundo para lhes atribuir um poder revelatório* (MACHADO, 1984, p.7), dominar aquilo que lhe é mais surpreendente, começa a tomar corpo a partir da perspectiva central e unicular do Renascimento, avança rapidamente com utilização das câmeras escuras e tem seu ponto culminante e mais problemático nas fotografias dos séculos XIX e XX.

As tecnologias, que possibilitavam a ampliação do olhar, apesar de já serem aplicadas há algum tempo, através das lupas, das *vedute* italianas, da *camera lucida* e muitos outros dispositivos, têm o efeito de realidade admitido apenas quando se conseguiu produzir uma imagem fotográfica de fato.

Não cabe aqui analisar todas as formas de realismo convencionadas na história da representação, mas abordar o *efeito realidade* que acompanha a história da fotografia e que a faz ser a primeira representante *automática*<sup>3</sup> do mundo visível. A

<sup>3</sup> automática quer dizer: livre das condições particulares e das estilizações pessoais de cada usuário. Ver Machado (1984, p.7).

fotografia ainda hoje pode ser entendida em alguns casos como prova, um ver para crer. E é nesse sentido que iremos iniciar nossa reflexão, a partir desta impressão errônea, mas compreensível, de que a imagem fotográfica é um espelho do real.

#### *Câmara Escura*

Desde a antiguidade, o pensamento fotográfico avança a partir de algumas variantes da câmara escura como, por exemplo, a lanterna mágica<sup>4</sup>, que precede sua invenção. Aristóteles já estudava seu princípio óptico quando, observando a imagem do sol em um eclipse parcial, percebeu que raios solares que passavam por pequenos orifícios entre as folhas formavam a imagem nítida de uma meia lua refletida no solo. E concluiu, a partir desta observação, que quanto menor o orifício, mais nítida era a imagem. É provável que este fenômeno já tivesse sido percebido muito antes de Aristóteles, principalmente nos interiores das casas de países meridionais, ou muito antes, nos primórdios das cavernas, mas foi ele, mesmo com uma descrição não muito objetiva, quem fundou conceitualmente a câmara escura nos anos 300 a.C (GERNSHEIM, 1967, p.10) e deu o passo mais importante para ela ser retomada constantemente na história e perpetuada como fundamento da fotografia na sociedade

<sup>4</sup> Lanterna mágica – Criada pelo alemão Athanasius Kirchner, na metade do século XVII, baseia-se no processo inverso da câmara escura. É composta por uma caixa cilíndrica iluminada a vela, que projeta as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro. Disponível em: <http://www.webcine.com.br/historia1.htm>. [acesso em 15/04/2012].

moderna. Muitos outros estudiosos a abordaram, como o erudito árabe Alhazen no século XI, cuja descrição rigorosa foi principal fonte de informação nos estudos de Roger Bacon, para aplicação da câmera na observação de eclipses no século XIII. Os eruditos árabes, muito provavelmente resguardaram esse conhecimento durante séculos, talvez por temerem os tempos de forte superstição na Europa. Uma das descrições mais completas da câmera escura foi a do cientista Giovanni Battista della Porta (1535-1615) e também o primeiro a indicar seu uso para auxiliar na produção de desenhos e pinturas.

O pintor-cientista do Renascimento direcionava seu olhar para medir, tocar a natureza e estudá-la da maneira mais profunda. A perspectiva, durante algum tempo cumpriu o papel de organizar de forma simbólica a percepção do mundo real.

No que diz respeito em particular à perspectiva artificialis, ela se tornou possível (até mesmo necessária) pelo aparecimento no Renascimento, de um "espaço sistemático", matematicamente ordenado, infinito, homogêneo, isotrópico; aparecimento ligado ao espírito de exploração que ia levar às "Grandes Descobertas" e também ao progresso da matemática em outros domínios. (AUMONT, 2007, p. 215-216)

Mesmo sendo fictícia, essa perspectiva traduzia e se aproximava da realidade

visada, mas ainda era considerada uma abstração<sup>5</sup>. Esse ambiente de transformação era ideal para a inserção da câmera escura, que nada mais era do que a mecanização do *efeito realidade* tão almejado pelos renascentistas. Esse aparato oferecia a sensação de uma percepção imediata da realidade, não necessitava de cálculos ou habilidades particulares do artista e era praticamente uma forma de apoderar-se do real. Havia a vontade eminente, não só de recriar a realidade, mas de captá-la. Para Leonardo DaVinci (1452-1519), o olho do pintor era detentor da primeira verdade, ou *prima verità* de todas as coisas. *Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo?*<sup>6</sup>. O pintor podia captar o verdadeiro e traduzir seus conhecimentos em pinturas, seu olho fazia a *mediação que conduz a alma ao mundo e o mundo à alma*<sup>7</sup>, ou seja, o mundo como todas as possibilidades de conhecimento unidas à alma do artista. Conforme BOSI (2003, p.75), *não há, em Leonardo, nenhuma desconfiança ou parti pris contra os sentidos, tal como ocorreria a partir de Descartes e, mais drasticamente, com os idealistas*. Mas há forte indício da junção entre mundo dos sentidos e o mundo da razão, fato este que comporta perfeitamente uma máquina que produziria visibilidades.

<sup>5</sup> A imagem tradicional é produzida por gesto que abstrai a profundidade da circunstância, isto é, por gesto que vai do concreto rumo ao abstrato. Ver FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas – Elogio da superficialidade*. São Paulo: Anna Blume, 2009, p. 19.

<sup>6</sup> DAVINCI, Leonardo, apud BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do Olhar in O Olhar*. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA. 2003, p. 31.

<sup>7</sup> Id., 2003 p.75

O artista adere às suas ferramentas e às suas imagens, e é precisamente essa unidade entre corpo-ferramenta e a imagem manual que a fotografia vem quebrar, para selar um novo elo: entre coisas do mundo e as imagens. A antiga unidade homem-imagem dá lugar a uma nova unidade real-imagem. (ROUILLÉ, 2009, p. 34)

No Renascimento, havia um esforço para a aliança entre arte e ciência, na busca pela reprodução do real. E foi certamente pensando nas capacidades do olhar que Leonardo, em seus manuscritos, descreveu minuciosamente a câmera escura, inclusive com desenhos detalhados de seu funcionamento, todavia a sua publicação se deu apenas em 1797.

As câmeras escuras, essas caixas negras inteiramente vedadas, com um mínimo orifício para passagem de luz, seguiam um princípio de projeção e proporcionavam que imagens invertidas fossem refletidas no interior da caixa. Esses aparatos, amplamente difundidos a partir do século XVI, foram utilizados por artistas, os auxiliando na feitura de desenhos e pinturas em que seus modelos eram representados de uma maneira mais “fiel” e “realista”. Possibilitavam ainda, que a realidade fosse de alguma forma manipulada, pois permitia mudanças na dimensão do assunto representado conforme a distância e a iluminação aplicadas. A utilização da câmera escura por pintores era aceitável, uma vez que o trabalho, mesmo sendo mediado por um aparelho objetivo, proporcionava a ação artesanal da mão do artista, ou seja, era apenas instrumento e o que prevalecia era a capacidade subjetiva do artista de representação do mundo. As

câmeras escuras tornaram-se tão populares na época, que logo passaram a ser promovidas como principais auxiliadoras na produção de desenhos e pinturas, mesmo que para leigos.

*Si no sabéis pintar, con este procedimiento podéis dibujar [El contorno de las imágenes] con un lápiz. Entonces no tenéis más que aplicar los colores. Esto se consigue proyectando la imagen sobre una mesa de dibujo con un papel. Y para una persona que sea habilidosa la cosa resulta muy sencilla.* (DELLA PORTA, Giovanni, 1558 apud GERNISHEIM, 1966, p.11)

Pelo fato de apresentarem imagens não muito nítidas, as câmeras escuras, desde a sua invenção, foram cada vez mais aperfeiçoadas com a adição de objetivas, que consistiam em um conjunto de lentes côncavas e convexas. Em 1676 uma câmera escura modelo *reflex* de tamanho reduzido, muito próxima do que conhecemos como câmera fotográfica compacta, foi descrita e ilustrada por Johann Christoph, um professor de matemática em Altdorf.

Apesar de todo o avanço tecnológico, as câmeras escuras apreendiam a realidade por um tempo muito efêmero. Suas imagens escapavam, funcionavam apenas como espelhos e estavam presas ao tempo real. Mesmo que, pensando do ponto de vista óptico, elas já dissolvessem um dos problemas da fotografia, ainda parte do anseio do homem não havia sido conquistado: o da permanência das imagens em superfície rígida, o seu registro e mais adiante, a sua reprodução quase infinita.

### A permanência da imagem

A fotografia, que não foi inventada de repente, passou por um processo longo e gradual na busca por um resultado satisfatório. Para ser mais exata, Johann Heinrich Schulze em 1727, mais de um século antes do anúncio oficial da invenção da fotografia, divulga as propriedades químicas dos sais de prata. Ainda que, nesse momento, ele não tenha conseguido meios de preservar a imagem, sua descoberta foi fundamental para avanços posteriores na fixação das fotografias. Mas foi só com os irmãos Joseph Nicéphore Niepce e Claude Niepce que por acaso, em 1826, se consegue gravar uma imagem em uma placa sensível à luz com o auxílio de uma câmera. Essa descoberta impulsiona a fotografia no caminho para resolver definitivamente o problema da fixação que a afligia há algum tempo. Sucessivas experiências bem sucedidas foram realizadas por Hercules Florence e por William Henry Fox Talbot. Mas foi Louis Daguerre, talvez o mais conhecido colaborador para a invenção da fotografia, quem surpreendeu o mundo quando divulga a daguerreotipia<sup>8</sup> em 1839. Todas essas descobertas ocorrem em diversos suportes e materiais, mas o que há em comum em todos os inventores da fotografia, é o empenho em reter e multiplicar as imagens, mesmo que os processos de gravação e reprodução já estivessem bastante avançados e difundidos no campo da

<sup>8</sup> Um daguerreótipo é uma imagem única realizada sobre uma placa de cobre recoberta de uma fina camada de prata. Sua superfície prateada reluzente mostra, conforme o ângulo do olhar, ora uma imagem negativa, ora uma imagem positiva: é um positivo direto. (Definição retirada do catálogo PARIS ET LE DAGUERREOTYPE, Paris Musees - tradução livre). Disponível em: <http://www.fotoclubef508.com/post.php?id=335> [acesso em 06/04/2012]

gravura há alguns séculos. Possuir o real a fim de guardá-lo, arquivá-lo e difundi-lo, moveu então toda a busca pela registro “definitivo” da imagem.

O homem é ente que, desde que estendeu sua mão contra o mundo, procura preservar as informações herdadas e adquiridas, e ainda criar informações novas. Esta é a sua resposta à “morte térmica” (...). Pois é de tal busca da imortalidade que nasceram, entre outras coisas, os aparelhos produtores de imagens. (FLUSSER, 2008, p.26)

Os meios químicos para retenção das imagens captadas, que já estavam sendo estudados paralelamente à câmera escura, revelam que a fotografia *nasce do cruzamento de duas descobertas distintas no tempo e no espaço* (MACHADO, 1984, p.31). Dois universos que se completam: o óptico (a captação) e químico (sensibilização da luz e fixação da imagem), e esse encontro torna possível o nascimento de uma linguagem, que acompanha toda a passagem de um pensamento renascentista, para um comportamento eminentemente moderno. A fotografia, esse novo código visual, com imensa vantagem sobre sua antecessora câmera escura, torna-se cúmplice irredutível do crescimento das metrópoles e do desenvolvimento industrial acelerado. Sua reputação de imagem objetiva oferece então, a possibilidade do homem do século XIX documentar as profundas transformações em sua sociedade. Sendo produto de uma sociedade que anseia por informação, ela irá desempenhar um papel fundamental e substituir os meios tradicionais na aquisição de conhecimentos. Com o advento da revolução industrial, ela é vista como possibilidade inovadora de relações com o mundo, difusão de informações fundamentais às pesquisas científicas, sociais e antropológicas,

uma auxiliadora de artistas, além de ser reconhecida como portadora inegável da verdade dos fatos.

Desde o início, a sua inserção na sociedade ocidental foi inelutável. Pode-se dizer que na época não se levantou nenhuma dúvida quanto ao seu poder absoluto na captação das aparências, tal qual elas realmente se apresentavam aos olhos. Por outro lado, iniciava-se um esforço para aproximá-la da arte. O pensamento quase místico acerca de sua representação instantânea da realidade, que a acompanha durante o século XIX, diante dos olhos modernos diluiu-se lentamente.

#### *O Impacto na Sociedade*

Apesar de artistas utilizarem a fotografia na produção de suas pinturas, ela foi considerada durante muito tempo como um testemunho da verdade e objeto fruto do automatismo, portanto uma imagem-máquina, que estaria localizada do lado oposto ao da arte. A passagem das ferramentas rudimentares para as máquinas, que praticamente realizam a captação automática da realidade, reforçava essa polarização. A representação da natureza nos modos tradicionais dependia de todo o empenho físico, mental e até espiritual do artista, enquanto que, com a ajuda de câmeras, alguns esforços foram amenizados. Segundo definição de Arlindo Machado, nesse momento, a câmera reivindica para si o poder de duplicar o mundo com a fria neutrabilidade de seus

*procedimentos formais, sem que o operador humano possa jogar aí mais que um mero papel administrativo* (MACHADO, 1984, p.10). O seu caráter de instantaneidade e a legitimidade de suas funções documentais fazem com que a maior força da imagem fotográfica resida na sua proximidade física com a realidade visada. Seu percurso histórico demonstra que havia até o século XX uma resistência quase heroica para a aceitação da fotografia como expressão artística. Para ROUILLÉ (2009, p.32), *enquanto os antimodernos lamentam que, assim, a imagem é privada da habilidade da mão, os modernos veem na mecanização o meio para incrementar a eficácia da representação*. Desta forma, está clara a luta sem tréguas que a fotografia enfrentou, visto que, em nenhum dos lados da briga havia a intenção de legitimá-la como arte.

Contra todo o pensamento romântico, esse primeiro discurso sobre a imagem fotográfica traz um anseio pelo naturalismo e faz da imagem um elemento sem códigos ou símbolos. Essa ideia determinava que, outras técnicas de representação da natureza como a pintura, a gravura e a escultura seriam coadjuvantes da “verdade” e, portanto, com um potencial artístico inerente, uma vez que pensava-se haver um maior grau de subjetividade aplicado. Acreditava-se que um pintor utilizava a criatividade na interpretação dos fatos, enquanto o fotógrafo, graças a sua ação vista como passiva, prevalecia-se apenas de métodos específicos e infalíveis que viabilizavam a autenticidade dos acontecimentos. O próprio Nadar (1820-1910), um dos mais conhecidos e respeitados fotógrafos do século XIX afirma que: *A fotografia é uma descoberta maravilhosa (...) uma ciência que atraiu os maiores intelectos, uma arte que*

*excita as mentes mais astutas – e uma que pode ser praticada por qualquer imbecil*<sup>9</sup>. Pelo fato das câmeras poderem ser manuseadas por pessoas sem nenhuma habilidade artística, a sua oposição com relação à arte se torna acentuada. Sendo assim, a fotografia durante algum tempo cumpriu o único papel de documentar e evidenciar os fatos, atestando a preexistência da coisa fotografada, omitindo e pior, negando o seu potencial artístico. Reforçando um olhar ingênuo, nessa concepção mimética, o fator técnico era exaltado em detrimento a qualquer possibilidade artística contida nas imagens, seja na sua feitura ou no seu resultado. Artistas e críticos a rejeitavam, alegando que ela não possuía um valor estético a altura de outras linguagens artísticas. Desta maneira, a arte continuava a ser a pintura e a fotografia, a indústria.

(...) a fotografia é a arte que, numa superfície plana, com linhas e tons, imita com perfeição e sem qualquer possibilidade de erro a forma do objeto que deve reproduzir. Sem qualquer dúvida a fotografia é um instrumento útil à arte pictural. É manejada muitas vezes com gosto por gente culta e inteligente, mas, afinal, nem se cogita compará-la com a pintura. (Philosophie de l'art, t. I, p. 25 – apud DUBOIS, 2006, p. 29).

Quanto mais a técnica avançava, mais esses dois pólos antagônicos (arte-fotografia) se distanciavam, pois além de reproduzir o real, a fotografia ainda possibilitava a sua multiplicação, retirando totalmente a aura da unicidade, tão característica das belas artes. *Multiplicando as cópias, elas transformam o evento*

<sup>9</sup> apud LISSOVSKY, 2010, p.9.

*produzido apenas uma vez, num fenômeno de massas* (BENJAMIN, 1975, p. 14). Baudelaire (1859), o maior exemplo de aversão à nova descoberta defende que *a fotografia é uma testemunha, uma auxiliar da memória, a responsável pela decadência do gosto francês e a pintura por sua vez, é pura criação*<sup>10</sup>. Esse abalo na tradição das artes provocou em Baudelaire uma espécie de repulsa ao modo como a fotografia exercia o seu poder em uma sociedade insaciável por consumir todos os tipos de novidades. Para ele, a indústria estava produzindo imagens com qualidade duvidosa de banalidades cotidianas, além de estar incitando a obsessão pelo real. A aplicação constante da fotografia no seu tempo o fez escrever um texto irônico sobre o Salão da Academia de Belas Artes de Paris de 1859, em que deixava sua posição contrária bastante evidente com relação à possibilidade da fotografia vir a ser um dia considerada como linguagem artística.

Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela diz a si mesma: "Visto que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos), a arte é a fotografia". A partir desse momento, a sociedade imunda se lança, como um único Narciso, à contemplação de sua imagem trivial sobre o metal. (...) o progresso mal aplicado da fotografia muito contribuiu, como aliás todo o progresso puramente material, para o empobrecimento do Gênio artístico francês, já tão raro (...). Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela logo será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice

<sup>10</sup> Ver também ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. FACOM – n° 17 - 1° semestre de 2007.

da multidão. (BAUDELAIRE, 1859 apud BENJAMIN, p.14).

A sua capacidade de documentar o rápido desenvolvimento da sociedade industrial a legitimou como sua principal ferramenta e aliada. O registro das transformações da sociedade moderna por meio de imagens fotográficas ofereceu mais uma oportunidade de descobertas, que antes só eram experimentadas através da tradição oral, escrita e pictórica e fez com que a civilização tipográfica, proveniente da manuscrita, migrasse definitivamente para a civilização da imagem. Com o tempo, o fotógrafo, visto como uma espécie de herói moderno, causava entusiasmo. Muitos pintores retratistas oficiais abandonaram a pintura e partiram para os retratos fotográficos transferindo para a fotografia poses já utilizadas nas pinturas.

Por outro lado, a visão da fotografia enquanto mimese, representante do impacto causado na intelectualidade da época, assumiu a responsabilidade de libertar a representação pictural de sua obsessão pela semelhança. Nesse momento, a pintura liberta-se das amarras do naturalismo, explorando a subjetividade na representação e a busca por regiões onde se pensava que a fotografia não poderia alcançar. O Impressionismo surge, então, como uma reação à perfeição das imagens fotográficas, subvertendo o ideal de beleza característico da arte acadêmica. Sendo assim, o pintor poderia dedicar-se à criação, sem a necessidade de estabelecer laços tão apertados com a aura da veracidade.

## 1.2 Manipulação e Desconstrução da Verdade

A tradição fotográfica, que com os avanços tecnológicos possibilitava cada vez mais um discurso mimético, sofre em sua trajetória importantes cisões com relação ao registro fiel da realidade. Foram elas: o aparecimento do movimento pictorialista do final do século XIX, os fotogramas e as fotomontagens na década de 1920. O primeiro, como uma tentativa de se aproximar da arte por meios alheios à própria fotografia, o outro que buscava, a partir da especificidade fotográfica, ausentar-se da obrigação com a representação da realidade e o último que pretendia desconstruir completamente o discurso da coerência realista. Em todos os casos foram procedimentos que propuseram de alguma forma manipular, escapar e reconstruir uma realidade imposta pela função documental da fotografia desde a sua invenção. Desta maneira, podemos dizer que tais procedimentos, muitas vezes confrontados e confundidos, contribuíram enormemente para a concepção artística que a linguagem fotográfica possui hoje.

### *Pictorialismo*

Paralelamente a concepção mimética da fotografia, muito antes do movimento pictorialista aparecer na França, e Estados Unidos, alguns fotógrafos já se arriscavam a produzir imagens que ambicionavam escapar aos processos fotográficos tradicionais.

Numa tentativa de afastar a fotografia do “carma” da veracidade e assegurar sua presença no campo artístico, esses fotógrafos passaram a construir composições e trabalhar com temas muito semelhantes aos das pinturas. Um exemplo clássico desta busca foi o fotógrafo inglês O.G.Rejlander, que em 1857 cria uma imagem com mais de trinta negativos sobrepostos, a fim de construir uma grande composição, representando uma alegoria em que o mundo está dividido em dois polos. *The two ways of life* medeia 79 cm x 41 cm e foi apresentada na *Manchester Art Treasures* em pé de igualdade com pinturas e esculturas. Esta obra movimentou críticas favoráveis, inclusive da Rainha Vitória, mas também o repúdio de alguns defensores da fotografia tradicional. Além da encenação, da técnica experimental de montagem, foram os motivos morais que mais suscitaram rejeições. E esses motivos estavam fortemente ligados à questão do efeito realidade contido nas imagens, pois, nesse momento era inconcebível representar uma cena tão polêmica, com personagens nus, em técnica considerada acentuatadamente realista. A obra, apesar de ter sido censurada em exposição na Escócia, onde foi apresentada somente pela metade, nos círculos artísticos trazia a esperança em alguns de seus defensores, de que a fotografia havia alcançado o seu mais alto nível<sup>11</sup>. Iniciava-se então, uma abertura para o nascimento do movimento pictorialista que, no entanto, irá acontecer de fato mais de trinta anos adiante.

<sup>11</sup> A opinião que prevalecia nos círculos artísticos é de que este era o nível mais alto que a fotografia poderia alcançar, naturalmente estimulou a produção de outras composições. (GERNSHEIM, 1967, P. 163, tradução nossa).



**Figura 1** - OSCAR GUSTAV REJLANDER. *Two Ways of Life*, 1857, Impressão original em Albumen. International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, N.Y.

Considerado por alguns como retrocesso e vulgarização do andamento moderno da fotografia e por outros, como a primeira ação de deslocamento da obsessão mimética, o pictorialismo surgido no início dos anos 1890 ambicionava aplicar um caráter subjetivo na fotografia e afastá-la de uma função puramente técnica ou, em um pensamento mais ideológico, ir contra qualquer possibilidade de render-se às imposições da crescente industrialização. O pictorialismo, esse movimento que teve como principal característica

vincular a fotografia às técnicas de pintura, vem acompanhado pela prática do fotoclubismo, que pretendia elevar a categoria de fotógrafos amadores à vanguarda artística, anseio este que fracassou diante de suas limitações. No entanto, entre a prosperidade e o declínio, o movimento pictorialista define uma questão necessária que ecoa por todo o século XX, e que felizmente hoje é inteiramente ultrapassada: a fotografia pode tornar-se arte?

No pictorialismo, o fazer fotográfico e o resultado das imagens afastavam-se totalmente dos modos tradicionais, ele surge como uma arte híbrida, amalgamando procedimentos da pintura às especificidades da técnica fotográfica. Influenciada pela psicologia da percepção<sup>12</sup>, a estética defendida pelos pictorialistas era a da interpretação. Nesse pensamento, os olhos não seriam mais providos de perfeição e, por esse motivo, alguns desajustes técnicos foram incorporados ao ato fotográfico e à pós-produção. Com o auxílio dos processos químicos provenientes das pinturas ou da própria fotografia, os pictorialistas omitiam detalhes, alteravam tons com o auxílio de lápis, pincéis e assumiam definitivamente a aparência pictórica. Um verdadeiro retorno à ação da mão do artista. As imagens, que eram gravadas em chapas de vidro, depois de trabalhadas e retocadas manualmente, eram copiadas em papel e assinadas; o negativo, que muitas vezes era destruído, tornava a finalização imagética única, como

<sup>12</sup> Por volta de 1870, alguns estudiosos alemães começaram a pesquisar a percepção humana, principalmente a visão. Estas pesquisas deram origem à Psicologia da Gestalt ou Psicologia da Boa Forma. <http://www.infoescola.com/psicologia/gestalt/> [acesso em 03/03/2012]

justamente ocorria nas pinturas. Os cenários eram idênticos às composições pictóricas e alguns efeitos como, por exemplo, o *flou* (desfocado) era utilizado para proporcionar uma aparência mais suave à fotografia. Mas, pode-se dizer que, apesar de se parecerem com pinturas, as imagens pictorialistas não foram influenciadas por seus contemporâneos pintores impressionistas. Ao contrário, os pictorialistas nesse momento parecem querer esquecer o presente impregnado pelas ideias de modernidade. Sendo assim, eles retomam a aparência das pinturas oficiais dos Salões de tradição neoclássica, respeitando todas as convenções já ultrapassadas pelo Impressionismo. Por outro lado, a pintura impressionista é largamente influenciada pela fotografia, porém não pela fotografia pictorialista. Os artistas impressionistas estavam interessados em ampliar e modificar as capacidades do olhar, representando o presente dinâmico do homem na sociedade.

A partir de sua presença, a pintura passaria a incorporar valores fotográficos, de modo positivo ou negativo, mas já em referência a um tipo de visualidade que a fotografia inaugurou, ou melhor, a um tipo de olhar que a fotografia idealmente encarnou. (FATORELLI, 2005, p. 82).

Um dos maiores exemplos de pintores que se utilizavam da fotografia no século XIX foi Edgar Degas (1834-1917). Por não gostar de pintar ao ar livre, ele incorpora a visualidade fotográfica em suas pinturas, utilizando as fotografias como estudos para suas telas. Em muitas delas são perceptíveis a origem do instantâneo fotográfico, como

no caso da *Place de La Concorde* de 1875, em que as figuras estão cortadas pela metade, caso típico de um enquadramento fotográfico.

Contra qualquer tentativa de reproduzir o mundo real, o pictorialismo buscava inserir as imagens em um contexto mais subjetivo, o "efeito realidade" é desta forma, deslocado para dar lugar à abstração. Segundo ROUILLÉ (2009), trata-se de um evento antirrealista e antimoderno. Uma entrada na história da modernidade, porém, rejeitando-a - um encontro perdido. O pictorialismo, para conseguir chegar ao patamar de belas-artes negligencia as capacidades e conquistas da própria linguagem fotográfica.

Todas as proposições pictorialistas convergem em direção a um só objetivo: fazer da fotografia uma arte de interpretação, separá-la de uma história propriamente mimética e fazê-la reencontrar o naturalismo. Uma história cujo tema seja apenas um pretexto para a expressão de sentimentos, expressão que tem sua condição *sine qua non* em uma interpretação de motivos totalmente liberados da tirania das aparências. (POIVERT, 2008, p.14-15)

Imagina-se que o pictorialismo surge de fato na França, em 1892, quando Alfred Maskell apresenta para o público específico do *Photo Club de Paris* o efeito *fou*. Desta forma, os defensores da fotografia-arte enxergaram na técnica do efeito desfocado, uma possibilidade de legitimar um movimento engajado em deslocar a fotografia para o lugar das belas artes. O pictorialismo retrata a *Belle Époque* e apesar de ser considerado um movimento frustado, espalha-se pela Europa Ocidental e Estados Unidos e instaura uma

espécie de padronização da imagem até a metade dos anos 1930. Mas, fora da Europa, o pictorialismo assume uma função diferente. Alfred Stiglitz (1864-1946), considerado um dos pais do movimento nos Estados Unidos, deixa-se arrebatar pelos conceitos e visualidades pictorialistas, mas logo se rende à fotografia direta, os *straight photography*, que novamente irão valorizar a ação ativa do fotógrafo no ato fotográfico.

Para DUBOIS (2006, p.34) o *pictorialismo não faz outra coisa, finalmente, além de demonstrar pela negativa, a onipotência da verossimilhança nas concepções da fotografia do século XIX*. Retomando o que nos diz POIVERT (2008, p.16), as fotografias pictorialistas, consideradas um retrocesso do ponto de vista moderno, constituem um problema anacrônico, pois é a busca do passado no presente. Esse anacronismo é uma espécie de "fazer época", porque retoma a estética da imobilidade fundada na pintura, e despreza a já consagrada instantaneidade da fotografia. No entanto, uma visão interessante sobre a prática pictorialista é a indicada por André Rouillé:

Apoiando-se precisamente na mistura conflituosa das duas (*pintura e fotografia*), o pictorialismo é um misto, pressupondo-se que situe as imagens entre fotografia e pintura, sem nunca confundir uma com a outra. Desse modo, os procedimentos pictorialistas muitas vezes conduziram as imagens o mais perto possível das artes gráficas, mas sem nunca romper totalmente com a fotografia; é assim, ao inverso, que os fotógrafos-artistas pictorialistas opuseram uma recusa categórica à noção, então em voga, da cópia *straight*, de fotografia pura. (ROUILLÉ, 2009, p. 256)

Pode-se dizer que, levando em consideração as imagens produzidas hoje, essa vontade de unir procedimentos e ferramentas da arte com a técnica fotográfica, abriu caminhos para a aplicação da fotografia nas práticas artísticas contemporâneas. O trânsito entre linguagens, neste caso, foi um processo que trouxe inquietações tanto para a técnica, quanto para a arte. O movimento pictorialista, mesmo que com um discurso considerado por muitos como antiquado, reinventou uma realidade e afrouxou as amarras com a obrigação da veracidade. Nesse contexto, os dois conceitos antagônicos – fotografia-indústria e fotografia-arte – criaram uma rivalidade necessária que estremeceu as fronteiras de ambos os lados e que por fim irá dissipar-se no século XX, com a fotografia da Nova Objetividade e findar-se algum tempo adiante.

#### *Fotograma e Fotomontagem*

Após a primeira guerra, prevalecia nos meios artísticos uma movimentação frenética. Alguns valores anteriormente defendidos, foram substituídos pelo anseio de quebrar regras estabelecidas e denunciar o caos da realidade. Muitos artistas, ambicionando utilizar a fotografia como meio de expressão e forma de experimentação, passam a incluí-las em suas produções. Inúmeros procedimentos como fotograma, negatização de cópias, solarização, fotomontagens, filmes infra-vermelhos e até o raio-x, foram incorporados às suas produções. Embora, todas essas técnicas praticadas simultaneamente tenham sido extremamente importantes para um deslocamento da

fotografia com caráter testemunhal, para a fotografia como ideia de originalidade, serão enfatizadas neste capítulo, somente as práticas da fotomontagem e do fotograma. A escolha dessas duas práticas se dá pelo fato delas já nascerem com um forte discurso de “artisticidade” e atuarem na convergência entre arte e ciência, na busca por uma linguagem moderna.

No final dos 1910, os dadaístas alemães John Heartfield, Georg Groz, Hannah Höch e Raoul Hausman, negando os procedimentos e materiais tradicionais da arte e encontrando um meio de criticar a nova realidade tecnológica, aderem à prática da fotomontagem. Esta técnica é incorporada por três importantes movimentos de vanguarda: o dadaísmo, o surrealismo e o construtivismo russo. Retomando a técnica das montagens fotográficas do final do século XIX, esses artistas certamente foram influenciados pelas colagens nas pinturas de Picasso e Braque, e pelas práticas de montagem e edição no cinema, música e rádio. As fotomontagens são um verdadeiro amálgama de procedimentos e materiais, que transformam as fotografias em algo manipulável, pois proporciona ao artista recortar, colar, dobrar, repetir e combinar, ou seja, construir sentidos a partir do acúmulo de muitos outros sentidos. Nesses procedimentos o artista não registra a aparência do mundo, como os fotógrafos em busca das imagens objetivas, mas apropria-se de elementos já registrados.

Os dadaístas buscavam combinar imagens muitas vezes divergentes e banais, utilizando recortes de jornais, revistas, catálogos de lojas, a fim de construir, a partir de metáforas, tramas de significados que prezavam pela poética, provocação e denúncia. É

importante enfatizar que as fotomontagens dadaístas berlinenses buscavam, mesmo que com uma linguagem confusa, debater a realidade observada e atingir as massas, assim como sua aplicação na antiga União Soviética.

As fotomontagens surgem como uma espécie de repúdio à pintura abstrata e o seu desligamento com a realidade, que após a Grande Guerra tornava-se cada vez mais árdua. Para o artista dadaísta Raoul Hausmann (1876-1971), diante dos acontecimentos, aquele era o momento e a fotomontagem era técnica mais conveniente para se expressar alguma indignação. *O homem é uma máquina, a cultura está em farrapos, a educação é presumida, o espírito é brutal, a imbecilidade é a média, e o exército nosso mestre*<sup>13</sup>. Segundo Annateresa Fabris, os dadaístas proclamam a morte da arte tradicional e ao mesmo tempo a realidade do caos do mundo moderno, introduzindo em suas obras, *a experiência do choque*<sup>14</sup>.

Já nas fotomontagens praticadas pelos surrealistas, há uma aderência ao espaço, além da busca por um universo onírico.

Ao invés do embate com a realidade caótica e fragmentária da vida contemporânea, ele voltava-se, à procura da liberdade, para a sua realidade interior [...] as fotomontagens surrealistas parecem sempre se

<sup>13</sup> BEHNE, Adolf. "Dada", *Freiheit, Berlin, 9-7-1920*. In: Olivier Lugon, *La photographie en Allemagne*, apud ROUILLE, 2009, p.215.

<sup>14</sup> FABRIS, Annateresa. *Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética*. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. An. mus. paul. vol.13 no.1 Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo Jan./June 2005. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-47142005000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000100004). [acesso em 20/05/2011].

dirigir, antes de mais ninguém, ao próprio artista, o primeiro e principal observador de sua própria subjetividade destacada (pelo menos teoricamente) de qualquer coerção do consciente. (BEHENE, 1920, p.214 apud ROUILLE, p. 327).

Desse modo, no surrealismo não há a intenção da comunicação com as massas como nas fotomontagens dadaístas e do construtivismo russo. Há sim, a busca pela incomunicabilidade e dessacralização da obra de arte. Tendo em vista que, a aplicação da fotografia no surrealismo não segue o mesmo destino das pinturas, Susan Sontag afirma que:

O surrealismo se situa no coração da atividade fotográfica: na própria criação de um mundo em duplicada, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela percebida pela visão natural. Quanto menos doua, quanto menos obviamente capacitada, quanto mais ingênua – mais confortável havia de ser a foto. (SONTAG, 2004, p.67).

Mas, há na fotomontagem uma tendência crítica, que é inerente ao seu próprio processo de produção. Enquanto para os dadaístas as construções das imagens serviam para *romper com as convenções e hipocrisias do pensamento burguês* (POIVERT, 2008, p.9-18), além de criticar o crescimento industrial, para os soviéticos El Lissitzky e Alexander Rodchenko, elas representavam a chance de praticar uma arte fortemente revolucionária. Neste caso, aplicada com propósitos militantes e políticos, as fotomontagens apresentavam um resultado imagético diferente das dadaístas e

surrealistas. Na antiga União Soviética, elas eram narrativas legíveis e alguns elementos irônicos e absurdos foram substituídos por recursos mais realistas e diretos.

(...) torna-se mais uma vez um artista representativo, mas, sem por isso, virar a casaca. Seu caráter representativo constitui formalmente um novo elemento na obra de arte que, de modo algum, coincide com o papel estético da representação nos quadros dos naturalistas (TARABUKIN, 57-77, 2000 apud FABRIS, 2005).

Em renúncia ao quadro de cavalete e ambicionando dar uma função social à arte, contudo sem aderir ao realismo heroico russo, Rodtchenko inicia uma produção de fotomontagens. Ao ilustrar em 1923 o poema *Sobre isso* de Maiakovski, ele se apropria de fotografias pessoais do poeta e de sua amante para compor as fotomontagens consideradas por muitos, as mais bem sucedidas de sua vida. Mais tarde, para a produção de capas e cartazes, o artista torna-se fotógrafo e inicia uma confecção de fotomontagens com suas próprias imagens. Vê-se, a partir daí, uma parceria do registro objetivo e autoral, com a construção pós-fotográfica, ou seja, a incorporação da matéria fotográfica própria e não mais a sua negação. Com este procedimento, o artista pratica um desvio na técnica da fotomontagem criando uma nova modalidade de composição.

Em suma, as fotomontagens, fossem elas dadaístas, surrealistas ou construtivistas, ofereceram uma forma de desvencilhar a fotografia da representação objetiva da realidade e ao mesmo tempo firmar um acordo sem embates entre a técnica fotográfica e a arte.

Quanto aos fotogramas, sabe-se que o membro do grupo *Dada* de *Zurich*, o pintor Christian Schad, apresenta em 1918 fotografias nas quais foram empregadas técnicas semelhantes as que Talbot utilizara nos seus *Photogenic Drawings*<sup>15</sup> em 1833. Posicionando objetos translúcidos diretamente sobre papel emulsionado, expondo-os à ação direta da luz, essa técnica, mais tarde chamada de fotograma, possibilita que fotografias sejam obtidas sem o auxílio da câmera. Na esteira de Schad surgem as *rayographs* de Man Ray, que datam de 1921 e são seguidas pelas experiências de Noholy-Nagy, em 1922. Por causa dessa sucessão de eventos que muitas vezes se confundem, DUBOIS (2006, p.71) afirma que a invenção do fotograma não pode ser declarada a partir de Schad, aliás, investigar a paternidade da técnica não é imprescindível, frente ao abalo que sua aplicação causou na história da fotografia. Sendo assim, como na fotografia tradicional, os fotogramas possuem muitos inventores ou experimentadores. Ele defende que não se deve analisar os fotogramas por meio da técnica, que na verdade não trouxe muitas novidades, mas deve-se atentar para a *consciência do jogo teórico* que revela os *fundamentos do ato fotográfico* (DUBOIS, 2006, p.71).

<sup>15</sup> Talbot iniciou suas pesquisas fotográficas tentando obter cópias por contato de silhuetas de folhas, plumas, rendas e outros objetos. O papel era mergulhado em nitrato e cloreto de prata e depois de seco fazia seu contato com os objetos, obtendo-se uma silhueta escura. Finalmente, o papel era fixado, de modo imperfeito, com amoníaco, ou com uma solução concentrada de sal. Às vezes, também era usado o iodeto de potássio. Disponível em: [http://www.br.kodak.com/BR/pt/consumer/fotografia\\_digital\\_classica/para\\_uma\\_boa\\_foto/historia\\_fotografia/historia\\_da\\_fotografia05.shtml](http://www.br.kodak.com/BR/pt/consumer/fotografia_digital_classica/para_uma_boa_foto/historia_fotografia/historia_da_fotografia05.shtml). [acesso em 02/03/2012].

O fotograma, apesar de apoderar-se da aparência de objetos reais, nunca buscou um resultado mimético. Ao contrário, estas imagens, muitas vezes chamadas de composições abstratas, surgem como jogos de sombras, luzes e formas. A partir dos fotogramas inicia-se uma *verdadeira mudança epistemológica*, pois os olhares direcionam-se para o processo e não somente para o resultado imagético (DUBOIS, p.67). A realidade nesta prática não está banida da representação fotográfica, mas encontra-se deslocada, uma vez que as silhuetas dos objetos proporcionavam a presença das coisas, sem que elas fossem reconhecidas de fato. Neste caso, ainda que a máquina de captura estivesse dispensada, houve uma aplicação da especificidade fotográfica. Não há truques, mas processos fotográficos assumidamente experimentais, os quais, a ação direta da luz transforma objetos tridimensionais em desenhos luminosos, sem graduações de tonalidades. Desta forma, a fotografia distancia-se definitivamente dos convencionalismos de representação até então conhecidos.

As vanguardas dos anos 20, como não poderia deixar de ser, aderiram largamente a esse procedimento, principalmente nos movimentos dadaísta e surrealista, assim como os artistas abstratos da escola *Bauhaus*. Para o pintor abstrato húngaro e professor da *Bauhaus*, Moholy-Nagy, *os fotogramas exploram com fins criativos o essencial do procedimento fotográfico: a capacidade do suporte de ser fotossensível*<sup>16</sup>. Assim, ele afirma que as potencialidades da fotografia estão aplicadas a favor da arte,

<sup>16</sup> MOHOLY-NAGY, Lázló, *Neuvelles méthodes en photographie* (1928), in *Peinture photographie, film et autres écrits sur la photographie*, apud ROUILLE, 2009, p. 328.

sem ambicionar parecer-se com as pinturas clássicas, como no caso do pictorialismo. Mesmo sendo acusado de ressuscitar um pictorialismo numa versão modernista, ele sai em defesa sem precedentes aos fotogramas. O artista os considera pinturas feitas de luz, uma arte luminosa que poderia emparelhar-se com as pinturas feitas pelos pincéis, porém, ao contrário do pictorialismo, essas pinturas representariam a *própria essência da fotografia* (DUBOIS, p.71). Essas experimentações no campo da fotografia possibilitaram mudanças na prática do ver e do criar, abrindo mais adiante espaço para a comunhão entre a ciência e a mão do artista.

#### *Nova Objetividade*

O movimento *Neue Sachlichkeit*, ou Nova Objetividade retoma, como o próprio nome diz, a função objetiva da fotografia. De origem na pintura, o movimento nasce na república de *Weimar*<sup>17</sup> em repúdio às formas e cores distorcidas e aos “*defeitos ideológicos*” do Expressionismo (BATCHELOR, 1998, p. 299). Mas é na fotografia que a Nova Objetividade encontra a melhor maneira de firmar-se. Longe de qualquer proeza na técnica e em busca de um realismo moderno, ela possui acima de tudo um discurso antipictorialista, propondo uma arte puramente fotográfica. Na Nova Objetividade, o que se percebe é uma espécie de retorno à pureza fotográfica, que já havia sido

<sup>17</sup> A República de Weimar corresponde a um período da história da Alemanha que decorre entre o fim do Segundo Reich alemão (1918) até a ascensão de Hitler ao poder em 1933.

apresentada uma década antes pelo fotógrafo americano Paul Strand. A partir da utilização de *closes*, as fotografias de Strand exploravam as perspectivas, as sombras e as luzes, construindo universos quase abstratos, além de abordar em tom de protesto as duras realidades da vida cotidiana dos subúrbios americanos.

Disse Paul Strand em 1917 que aquele que pretendesse usar a fotografia com honestidade precisava resguardar "verdadeiro respeito por aquilo que via diante de si", o qual seria expresso "através de uma gama quase infinita de valores tonais, situada além da aptidão da mão humana. (SZARKOWSKI, 1999, p.96)

Aliás, se formos investigar as origens da Nova Objetividade poderíamos também citar o francês Eugène Atget, que em 1910 produz longas séries de fotografias onde aplicava exacerbadamente o primeiro plano para representar elementos naturais e detalhes arquitetônicos. Nos dois casos, de Strand e Atget, as imagens anunciam precocemente as mesmas ideias e visualidades da Nova Objetividade e surgem livres de qualquer tipo de manipulação que viessem a "mascarar a realidade".

Em 1922 o fotógrafo Albert Renger-Patzsch, um dos principais expoentes da Nova Objetividade, produz suas primeiras imagens, nas quais a natureza e objetos produzidos pelo homem são fotografados com o máximo de realismo, conseguidos a partir de lentes que proporcionam detalhes imperceptíveis aos olhos humanos. Mais tarde, ele publica um livro com uma série de fotografias intitulado *Die Welt ist schön*, ou,

*O mundo é belo*, onde realiza imagens que acentuam as qualidades técnicas da fotografia sem, no entanto, fazê-las perder a sua vocação para as artes. Essa publicação, que pela primeira vez colocou um livro de fotografias na lista dos mais vendidos, possui cem fotos, *closes* em sua maioria, cujos temas abrangiam *desde uma folha de colômbia até as mãos de um oleiro* (SONTAG, 2008, p.108). Renger-Patzsch foi capaz de retratar a sociedade industrial de uma maneira mais abrangente, pois ao mesmo tempo em que utilizou um plano aproximado para representar os mecanismos de uma grande máquina, fotografou a raiz de uma árvore enfatizando as suas complexidades naturais. A partir destas fotografias, a intenção foi afastar definitivamente a ideia de que a fotografia, como ocorria no pictorialismo, deveria abandonar suas especificidades para tornar-se arte. A Nova Objetividade propõe, então, uma versão da arte fotográfica que se apropria e tem como aliadas a máquina e a ciência. Desta maneira, ela assegura a volta da força mecânica, porém, desta vez com uma inegável aliança com a arte.

A tensão pictorialista entre a máquina e a mão cede lugar, com o modernismo, a uma aliança máquina-coisa harmoniosa, colocada sob a soberania da máquina. A arte fotográfica modernista fundamenta-se na aceitação positiva da aliança entre a máquina e as coisas do mundo próprio da fotografia. (ROUILLE, 2005, p. 263).

No entanto, alguns de seus críticos contemporâneos como, por exemplo, Oskar Shürer (1892-1949), concebem a Nova Objetividade como um evento alheio aos acontecimentos sociais e humanos. A insatisfação de Shürer encaixa-se perfeitamente no que nos diz Vilém Flusser a respeito do fotógrafo ser apenas um funcionário pronto para atender às vontades do programador do aparelho.

O gesto fotográfico é um jogo de permutação com as categorias do aparelho. (...) As possibilidades fotográficas são praticamente inesgotáveis. Tudo o que é fotografável pode ser fotografado. A imaginação do aparelho é praticamente infinita. A imaginação do fotógrafo, por maior que seja, está inscrita nessa enorme imaginação do aparelho. (FLUSSER, 2008, p.18-19).

Para Shürer, aproximar-se demasiadamente do assunto fotografado, como era o caso dos *closes* das fotografias da Nova Objetividade, tornava o resultado abstrato demais para conter elementos críticos. Ele reforçava ainda que, demonstrar apenas a beleza dos mecanismos industriais levava à exaltação das aparências das coisas, não contemplando seus significados mais profundos. O mundo belo de Renger-Patzsch foi amplamente associado a um movimento alienado e cúmplice da indústria. Não obstante, Walter Benjamin, em seu livro *A pequena história da fotografia* de 1931 denuncia a

união entre a Nova Objetividade, a publicidade e a moda<sup>18</sup>. Para ele, a visão objetiva do movimento, não demonstrava ser eficaz em abordar os fenômenos sociais.

A realidade tratada pela Nova Objetividade, porém, não se parece em nada com a concepção mimética e ingênua da fotografia do século XIX. A sua obsessão pela nitidez e pelo registro de cada detalhe do objeto fotografado é associada à especificidade da máquina, mas não exime o fotógrafo de suas responsabilidades. Trata-se de uma realidade assumidamente fotográfica, que jamais poderá ser confundida com a presença real das coisas. As imagens da Nova Objetividade, assim como no movimento pictorialista, apesar de proclamadas como “duvidosas” por alguns críticos, são importantes parâmetros para o que estabelecemos hoje como fotografia contemporânea.

<sup>18</sup> BENJAMIN, Walter. “*Petite histoire de la photographie*”, em *L’homme, le langage et la culture*. Paris: Denoël/Gonthier, 1971, p.76-77. apud ROUILLE, 2005, p. 269.

**Do documento à arte –**

**por uma fotografia contemporânea**

## **Il Segundo Momento**

---

Como vimos, o percurso da fotografia possui oscilações que variam entre busca de sua pureza à sua total contaminação com práticas restritas a outras categorias artísticas. E esse jogo, que se repetiu constantemente e com fortes registros em sua historiografia, parece finalmente ter se resolvido na fotografia contemporânea. Mas há um ponto que para mim ainda hoje possui muitas incógnitas. Quando uma imagem deixa de ser um documento para tornar-se arte? A fotografia-arte pode documentar? E a fotografia-documento, pode ser arte? Para KOSSOY (2001, p.28) *é a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções*. Essa característica de objeto ambíguo, que mistura objetividade e subjetividade, arte e ciência, realidade e ficção, faz da fotografia uma linguagem eternamente inquietante. Hoje, ela não necessita mais se posicionar opostamente a qualquer outro tipo de linguagem ou poética, ao contrário, ela admite, propõe relações com outras formas de expressão e está firmada como objeto híbrido e polissêmico. Este momento da dissertação não pretende alargar ou abrir fissuras entre a fotografia-arte e a fotografia-documento, mas perceber as nuances conceituais e teóricas que as qualificam como tais.

## 2.1 Documento como intenção

Como se sabe, a fotografia vem cumprindo o papel de documentar a história da humanidade, principalmente no período de maior ascensão da sociedade industrial e do crescimento das metrópoles. Mas até que ponto ela obteve sucesso na responsabilidade que lhe foi atribuída? Faz sentido ainda hoje considerá-la capaz de tal função?

A fotografia-documento<sup>19</sup>, apesar de estar presente nos maiores eventos desde meados do século XIX, vem sendo questionada, já a partir dos pictorialistas e mais adiante por práticas experimentais, como as fotomontagens e os fotogramas. Carregando o estigma de documento até meados dos anos 1970, hoje, ela encontra-se destronada e em crise anunciada<sup>20</sup>, pois ao mesmo tempo em que sua capacidade comprobatória é reconhecida, é também considerada a expressão singular de quem a produz. Diante disso, há algum tempo, a fotografia vem demonstrando que sua vocação documental pode ocorrer concomitante à maneira do fotógrafo ver e lidar com o mundo. Na medida em que a atuação ativa do produtor da imagem é reconhecida e valorizada, muda-se a concepção de *fotografia-documento-refém-da-realidade*, para uma fotografia como demonstração das sensações imateriais, das escolhas e de um certo senso de

<sup>19</sup>A fotografia-documento refere-se inteiramente a alguma coisa palpável, material, preexistente, a uma realidade desconhecida, em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência. (ROUILLÉ, 2010, p.62).

<sup>20</sup>(...) em razão de o advento da sociedade informacional ter anulado as condições da crença na fotografia-documento. O documento fotográfico tornou-se incapaz de responder às necessidades dos setores cultural e tecnologicamente mais avançados. Idem p.65.

assinatura do fotógrafo. Mas, apesar dos elementos subjetivos fazerem parte da construção e recepção das imagens, a sua capacidade de documentação continua sendo considerada. Para o psiquiatra francês especialista em estudos da imagem Serge Tisseron, a fotografia é uma forma de realidade mista, ou híbrida, pois está ao mesmo tempo ao lado da realidade objetiva e da subjetiva do criador ou do espectador. Para ele, esse fato a faz migrar definitivamente para o lugar das incertezas (TISSERON, 2007, p.18). Sob tal perspectiva, pode-se entender que a fotografia-documento encontra-se em uma superfície delicada, que se transborda ao tentarmos definir ao certo a sua função. Quanto mais nos aprofundamos nos estudos de suas capacidades, mais ela nos coloca em problemas, pois sua natureza a faz constatar e interrogar ao mesmo tempo.

Desde a Guerra da Criméia (1853-1856), do seu uso como identidade judiciária pela polícia de Paris em 1871, passando por acontecimentos importantes ou banais que avançaram por todo século XX, a fotografia-documento desempenhou um papel fundamental em nos apresentar o mundo, a partir de uma representação “visível e objetiva do real capturado”. Mas será possível que um fotógrafo de alguma forma consiga apreender esse real e atingir o objeto a ser fotografado?

Para SOULAGES (2010, p.29), o fotógrafo não restitui o objeto-realidade nem o objeto-essência, ele está diante de um objeto-problema, de um objeto-pretexto. Por mais que a fotografia hoje esteja inserida definitivamente no universo da arte, e que já tenhamos supostamente superado a questão da realidade que ela contém, ainda nos

deparamos com conceber alguns tipos de imagens como provas de acontecimentos, mesmo sabendo que elas podem ser duplamente enganosas<sup>21</sup>. *Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto* (SONTAG, 2006, p.16). Dentre as imagens que mais suscitam essa característica, segundo François Soulages (2010, p.22-24), estão as fotografias de publicidade, de reportagem (jornalísticas), domésticas e eróticas. Para ele, trata-se de um preconceito que persiste, mesmo nos dias atuais, pois há ainda uma crença de que as imagens tenham o poder de restituir o objeto visado. Não se trata de ver a fotografia como um espelho da realidade, da mesma forma como ingenuamente acontecia no século XX, mas de perceber que em alguns momentos não se poderá duvidar de que ela é a prova efetiva de um acontecimento, dado o seu caráter indexal. A fotografia de reportagem, por exemplo, possui a função de nos colocar presentes na cena fotografada, como se pudéssemos provar junto a ela a existência do ocorrido. A fotografia contida em passaportes e outros documentos são imagens gêmeas das pessoas que elas representam. Se fotos estão presentes em documentos, então elas podem documentar? É comum que acreditemos nos conteúdos fotográficos sem hesitar, ao mesmo tempo em que estamos cientes de que, com os vários fatores subjetivos e tecnologias múltiplas, tudo pode ser possível no campo das imagens.

<sup>21</sup>. Engana-se, de um lado, antes da tomada da imagem por uma encenação, e, de outro lado, após a tomada da imagem, no momento da revelação e da cópia. (SOULAGES, 2010 p.25).

Nunca me esqueço de uma fotografia de Marcel Gautherot em que, em meio a uma procissão no Estado de Minas Gerais, provavelmente na década de 1940 ou 1950, surgia uma figura masculina, longilínea, vestida de branco e enxugando as lágrimas de seu rosto com um lenço alvo. Mas que lágrimas? A referida imagem encontrava-se exposta ao lado de fotografias que representavam esculturas do artista barroco Aleijadinho. Lembro-me de que, ao observá-la pela primeira vez, ela me sugeriu automaticamente que a personagem estava tomada pela tristeza e emoção, por acompanhar o evento religioso. Mas, sempre me perguntei se o homem não estava apenas enxugando o suor. Ele poderia nem estar participando da referida procissão, poderia ser um vendedor de doces, um transeunte em busca de sombra esperando a fila interminável de pessoas passar. Mas toda a atmosfera da imagem me levava a crer na intensa relação do homem com o acontecimento e principalmente com a religião. Essa imagem poderia ser considerada um documento? *Toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em determinado lugar e época* (KOSSOY, 2001, p.36). Com essas palavras, o autor deixa claro que o fotógrafo, por possuir um filtro cultural, acabará refletindo suas atitudes e crenças em suas imagens. Ele enxerga na fotografia uma potencialidade para tornar-se documento, desde que estudos específicos a considerem como objetos dotados de expressão e que sejam feitas análises distantes dos *cânones tradicionais da comunicação escrita*. A imagem da procissão, para Kossoy, provavelmente seria considerada um documento que elucidaria aquele momento histórico, porém, um documento assumidamente subjetivo.

As fontes fotográficas são uma possibilidade de investigação e descoberta que promete frutos na medida em que se tentar sistematizar suas informações, estabelecer metodologias adequadas de pesquisa e análise para a decifração de seus conteúdos e, por consequência, da realidade que os originou. (KOSSOY, 2001, p.32)

Kossoy insiste no registro fragmentário da realidade originária da fotografia, porém, considera que essa realidade encontra-se isolada no passado e representa uma interrupção do tempo. A fotografia seria, então, um objeto-imagem de um fragmento do real. Nela haveria uma segunda realidade, a realidade do documento. Essa realidade estaria atrelada à realidade do objeto (referente) da imagem, do fotógrafo, da tecnologia, do espaço geográfico, do tempo e das adversidades. Ele considera que fotografias mais expressivas, ou com deformações intencionais dos assuntos não possuem a capacidade de documentar o resíduo da realidade, mas sim a atividade criativa de seu autor e, conseqüentemente, as capacidades tecnológicas de sua época. Pensando nesse aspecto, então só as fotografias ditas “puras” podem documentar?

Na visão da Teoria Semiótica de Charles S. Peirce, da qual a maioria dos teóricos de fotografia é adepta, a imagem fotográfica é uma representação de outra representação, ela é um traço da realidade, ou seja, um índice<sup>22</sup> da referencialização e distingui-se do desenho e da pintura, que estão mais relacionados ao ícone. Nesse contexto, o *signo* (a fotografia) *não se confunde com o objeto* (referente), *visto que este*

<sup>22</sup> Representação por conexão física do signo com seu referente.

é algo que está fora do signo, mas só pode ser apreendido através de signos (PLAZA, 2008, p.20). A fotografia capta o existente tal como se apresenta no momento, segundo as condições e intenções do fotógrafo e de seu ambiente. De acordo com essa concepção, a imagem não poderia ser considerada um documento *stricto sensu*, mas uma imagem com valores documentais, visto que ela é apenas uma prova da instabilidade do objeto e de sua passagem, não de sua permanência. Neste sentido, provaria a existência de seu referente, mas assumiria ser apenas um rastro dele, pois entre nós e o mundo (real) há uma espessa cortina de signos.

As fotografias, e em particular as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que, sob certos aspectos, elas se parecem exatamente com os objetos que representam. Porém, essa semelhança deve-se na realidade ao fato de que essas fotografias foram produzidas em tais circunstâncias que eram fisicamente forçadas a corresponder detalhe por detalhe à natureza. Desse ponto de vista, portanto, pertencem à nossa segunda classe de signos: os signos por conexão física (índice). (PEIRCE apud DUBOIS, 1994, p.49).

Em tal discurso, o do traço de um real, a imagem encontra-se totalmente colada em seu referente. Roland Barthes em seu livro *A Câmara Clara* aproxima-se muito da lógica do índice de Pierce. Ele afirma que *a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmagô do mundo em movimento* (BARTHES, 1984, p.15). Para ele, *a fotografia é contingência*

*pura e só pode ser isso (é sempre alguma coisa que é representada)*, sempre um “isso foi” (BARTHES, 1984, p. 115), ou um certificado de presença do objeto no passado. Para Barthes, a fotografia sempre se refere a um tempo pretérito<sup>23</sup>. Em suma, percebe-se nos casos citados uma excessiva valorização do referente, ou do objeto tal como ele é, ou foi. Já, o teórico André Rouillé em seu livro *Fotografia Entre Documento e Arte Contemporânea* (2005) irá combater duramente tanto a concepção de traço de realidade defendida pela Semiótica pierciana, quanto o “isso foi” de Roland Barthes. Para ele, as duas teorias defendem uma espécie de culto à representação e reduzem a fotografia simplesmente a registro mecânico, mesmo que esse registro assuma ser apenas um traço de seu objeto. O autor entende que relacionar as imagens à existência prévia das coisas, excluindo seus contextos e singularidades, as isola no seu princípio técnico e na sua vocação para apreender passivamente as coisas do mundo.

Insistir no “isso foi”, em “referentes (que) aderem”, em marca, impressão, vestígio ou registro, no recorte de tempo e de espaço, na transparência da imagem e no dispositivo abstrato em detrimento das imagens singulares, tudo isso define uma postura teórica com duas vertentes: numa delas, a imagem tem como tarefa representar um mundo preexistente; na outra, a fotografia (máquina abstrata) é uma espécie de fim da representação, devido ao contato direto que estabelece com o mundo, neste caso reduzido à sua dimensão material. (ROUILLÉ, 2009, p. 136).

<sup>23</sup> (...) Esse objeto que está fora do signo, mas que o determina e, portanto, o signo o representa é o objeto dinâmico e está em algum lugar do passado, pois já determinou o signo. In: KHOURI, Omar. O SIGNO NA SEMIÓTICA PEIRCEANA. Disponível em: [www.nomuque.net](http://www.nomuque.net). [acesso em 21/02/2011].

Para ROUILLÉ (2009, p.67), a imagem fotográfica apesar de estar ligada ao seu referente por contiguidade física, obedece à lógica da verossimilhança, não da verdade. Pensar na fotografia-documento como autenticação de seu referente (no nível das substâncias), é reduzi-la à sua função elementar de registro. Ele assume o encontro entre a coisa fotografada e a fotografia, no entanto, acredita que nesse encontro aconteçam inúmeros fatores materiais e imateriais que afetarão a imagem. Diante deste fato, as fotografias, sejam elas documentos ou não, nunca poderão representar algo, mas reinventar sua referência e a realidade factual. Com isso, a fotografia assemelha-se ao seu referente, mas seu registro não é a marca e sim, a transformação e criação desse contato. O caminho que liga a imagem ao seu referente é sinuoso e não um corte direto da realidade. A fotografia requer um embate entre a coisa fotografada e o fotógrafo, a começar por seu ponto de vista, enquadramento, humor, crenças ideológicas, repertório imagético e conceitual e milhares de outros fatores. Considerando então que a fotografia é um ponto de vista, as distanciamos totalmente da concepção de ponto fixo, doutrina realística que acompanha direta ou indiretamente a sua história.

Voltando, então, à fotografia de Gautherot, citada no início do texto, pode-se dizer que ela possui a intenção de documentar e até se presta a isto, se levarmos em consideração toda a produção do fotógrafo, sua época, sua linguagem e a forma como estava exposta naquele momento. Porém, essa capacidade documental (como prova de acontecimento) poderá ser considerada frágil e quebradiça. Durante muito tempo,

imagens com tal intenção puderam ilustrar, informar, provar e arquivar saberes, mas, do ponto de vista de Rouillé, essas imagens nunca *demonstraram*, apenas *exprimiram* os fatos. Sob tal perspectiva, a imagem do homem na procissão, além do seu contato real com o acontecimento, seria dotada de valores incorporais, subterrâneos e silenciosos, que a levariam para um mundo infinito de outras imagens. Ainda que ela mantenha certa impressão de autenticidade, foi construída a partir de um jogo entre matéria, memória e invenção. A fotografia de Gautherot seria assim como qualquer outra, apenas a prova da diluição das relações entre fatos e criações. Pode-se dizer, como nos coloca Rouillé, que ela seria uma fotografia-expressão<sup>24</sup>, pois apesar de cumprir com a finalidade documental, ela a faz pela via da *subjetividade do fotógrafo, das relações sociais ou subjetivas com os modelos e as coisas, e a escrita fotográfica*<sup>25</sup>.

Toda fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou sob o ângulo da obra de arte. Não se trata de duas espécies de foto. É o olhar de quem a considera que decide. (LEMAGNY apud SOULAGES, 2010, p. 159.)

<sup>24</sup> A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro. (ROUILLÉ, 2009, p. 161)

<sup>25</sup> idem p. 162

A partir desse ponto de vista, as imagens não seriam autônomas com relação aos seus valores documentais ou artísticos, mas sim, dependentes das expectativas do sujeito que irá vê-las. Além da força da fotografia e de sua recepção, podemos dizer que o espaço, o tempo e a maneira como eventualmente serão expostas também irão localizá-la em um campo, ou em outro. Portanto, a intenção do fotógrafo ou artista não basta - a legitimação pela arte, ou pelo documento se dá por um conjunto de fatores particulares a cada imagem. SOULAGES (2010, p.159) afirma ainda que *a maior parte das fotos pertence primeiramente à esfera do "sem-arte"*, ou seja, estão no nível da documentação. No entanto, constantemente são deslocadas dessa função para ocupar o lugar de obras de arte. Veremos, a seguir, práticas que irão reforçar o declínio da representação e afastar definitivamente algumas fotografias de uma função puramente documental, para consagrá-las como obras de arte, independentemente do direcionamento que o fotógrafo intencionou dar em sua produção.

## 2.2 Arte como resultado

*Uma foto não é um acidente – é um conceito*  
(Ansel Adams apud Sontag, p.132)

Depois de conhecermos todo o processo de desenvolvimento da linguagem fotográfica, não faz sentido algum, ainda nos limitarmos a determinar se ela é uma arte ou um documento. A Arte Contemporânea mantém com a fotografia uma relação de cumplicidade e até mesmo de dependência. Essa relação, na maioria das vezes bem sucedida, já vem sendo travada a partir das fotomontagens e fotogramas, mas é acentuada em meados dos anos 60 e 70, com a Arte Conceitual, a Arte Ambiental (*Land art*, *Earth Art*, Arte-Paisagem), Arte Corporal (*Body Art*) e a Arte de Evento (*Performance e Happening*). Dessa maneira, pode-se dizer que tais práticas artísticas têm a fotografia como sua melhor e mais fiel aliada. Com origens nesta abordagem, a fotografia na Arte Contemporânea assume, então, não só um papel de destaque, mas de agente propulsor na criação de obras.

Embora tenha sido explorada constantemente na *Pop Art*, no Hiper-Realismo, no Novo Realismo e na Nova Figuração, foi na Arte Conceitual que a fotografia desempenhou um papel essencial. Utilizada como recurso central, ela proporcionou aos artistas realizarem e apresentarem suas obras, assim como de alguma forma preservá-

las. Porém, as imagens da Arte Conceitual<sup>26</sup> afastavam-se totalmente das já consagradas fotografias-arte. A proposta conceitual era de que as imagens não possuísem grau de expressão visível, nenhuma primazia técnica e estivessem mais ligadas ao amadorismo e à fotografia doméstica e de massa. Os maiores interesses da Arte Conceitual com relação à fotografia era aproximá-la de um sistema de documentação, localizá-la *além da experiência perceptiva direta* (ROUILLÉ, 2009, p.312) e fazer dela um meio de documentar o caráter processual dos artistas e de suas obras/não-obras. Segundo o artista americano Sol LeWitt, que publica em 1967 os textos *Parágrafos sobre arte conceitual e Sentenças sobre arte conceitual*, as ideias não necessitam ser complexas, ao contrário, nas propostas conceituais a maioria das boas ideias era “ridiculamente simples”. Indo de encontro a essa posição, a fotografia também deveria ser o mais objetiva e simples possível. A rejeição ao objeto de arte era ponto fundamental, pois a importância da obra não seria mais ligada a sua materialidade, e sim ao seu conceito.

(...) A seus olhos, a fotografia é puro documento, não merecendo nenhuma atenção técnica e formal particular, e seu papel serve apenas de contraponto visual aos textos, esquemas, mapas ou coisas que eles justapõem para constituir as “propostas”. (A “proposta” conceitual substitui a “obra” tradicional, como a justaposição quer abolir a composição pictórica). (ROUILLÉ, 2009. p.314)

<sup>26</sup> (...) Essa concepção de arte recusa qualquer sensibilidade afetiva e qualquer esteticismo; o que conta é apenas o conceito apresentado o mais objetivamente possível; a obra deve ser unívoca; ela não está tanto no objeto quanto no que ele significa. Apud Soulages, p. 321.

Com essa prática, vemos a fotografia ser retomada novamente na condição de linguagem objetiva e o produtor da imagem como um agente passivo frente à inevitável realidade. Porém, a Arte Conceitual coloca a fotografia em uma função paradoxal interessante: ao mesmo tempo em que a conduz para ocupar um lugar de destaque nas galerias e publicações de arte, rejeita-a como obra.

Na segunda metade dos anos 1960, apesar de extremamente produtiva no campo das *performances*, a aplicação da fotografia ainda era vista com olhos restritivos por seus artistas. A maior preocupação dos artistas *performers* era de que a imagem fotográfica viesse a substituir a ação performática. A partir dessa lógica, as fotografias-objeto – registros das *performances* – eram consideradas pelos artistas como subprodutos, um simples meio de arquivagem, ou apenas registros de processos. Desta forma, está instalado então, o ápice da contradição dessa prática.

(...) com a fotografia, o instante do acontecimento – do happening ou da performance – é transformado em tempo da obra, e mesmo em eternidade da arte, a precariedade em perenidade, o vivido em representação, a morte da arte em transformação em arte. (SOULAGES, 2010, p.322)

A intenção de transformar arte (ação performática) em não-arte (registro desta ação) promove um extremo questionamento sobre a verdadeira função da fotografia. Mas com o tempo, a proposta puramente documental não conseguiu seguir adiante. Aos poucos, os artistas passaram a controlar intencionalmente os registros, integrando a

tomada fotográfica às suas ações e fazendo com que as fotografias fossem assim, assumidas como obras. Esses artistas chegavam a direcionar a *performance* em função das captações fotográficas. Um bom exemplo dessa prática é da italiana e expoente da *Body Art*, Gina Pane (1939-1990), que chega a afirmar que a fotografia é seu pincel, pois a sua ação corporal acontece de pleno acordo com o trabalho de sua fotógrafa. Os resultados desta parceria podem facilmente ser verificados nos *closes* e nos enquadramentos previstos e planejados por Pane. As imagens da artista talhando o lóbulo de uma orelha, ou fazendo pequenos furos com espinhos de uma rosa em seu braço possuem um contexto altamente expressivo e plástico, e afastam-se totalmente do que as “regras da arte conceitual” do início dos anos de 1960 previam com relação à fotografia.

De simples instrumento, a fotografia tornou-se o lugar da criação, lugar a ser questionado – encontrando esse questionamento o dos grandes criadores da fotografia: esta pode assim ser tomada como objeto de sua própria busca. De meio, ela pode então se tornar um fim. (SOULAGES, 2010, p.320)

A *Land Art*, que a princípio também nega a materialidade e questiona os circuitos tradicionais da arte, mantém com a fotografia uma relação ainda mais interessante. Utilizando a paisagem como suporte das intervenções, os artistas produzem obras extremamente efêmeras e muitas vezes inacessíveis e invisíveis aos olhos humanos, pois algumas intervenções somente são visualizadas de alturas muito elevadas, ou de difíceis pontos específicos. Possuindo grandes dimensões, ou sendo tão singelas, que

se tornam imperceptíveis, a maioria das obras só pode ser observada a partir de fotografias ou de filmes muito bem executados e com técnicas avançadas, pois, de outra maneira, não seria possível obter as imagens. Desta forma, a linguagem fotográfica é incorporada à obra, a partir de suas especificidades e não só como um instrumento de registro de uma ação. Os trabalhos de paisagem são concebidos de acordo com as especificidades da fotografia, que são consideradas a etapa final da produção da obra.

Apesar do radicalismo e da resistência inicial à materialidade por parte destas práticas artísticas citadas, as galerias nunca deixaram de valorizar as fotografias e os filmes de *performances* como legítimos objetos de arte, dada a necessidade de mostrar e vender um produto. Sendo assim, por mais ausente de beleza, de crítica ou de técnica que a imagem pudesse parecer, ela ocupava inevitavelmente o lugar da arte, independente da intenção do artista.

A fotografia, que no início da Arte Conceitual foi aplicada apenas como registro, com o decorrer do tempo, escapa naturalmente de sua prisão. Embora ela tenha sido utilizada muitas vezes apenas como uma memória da ação, ou da obra, a exaltação de suas qualidades miméticas perde espaço para os questionamentos destas mesmas qualidades. Sendo assim, o artista não mais nega o mimetismo, mas o incorpora como uma *manifestação, um elemento que só se remete a ele mesmo* (ROUILLÉ, 2009, p.342). A partir desse momento, a fotografia-documento torna-se arte, mas ao mesmo tempo não se exime de seus valores documentais.

A aliança arte-fotografia se caracteriza por três grandes linhas: de um lado, põe fim ao ostracismo que durante muito tempo repeliu a fotografia para fora do campo da arte; de outro, vem assegurar a permanência da arte-objeto em um campo artístico ameaçado pela desmaterialização; e por fim, enceta um forte movimento de secularização da arte. (ROUILLE, p.337-338)

A Arte Contemporânea, herdeira direta dessas reflexões traz a fotografia como um dos principais problemas a serem pensados pelos artistas. *Atualmente, a aspiração de muitos fotógrafos consiste em identificar a "arte" como território preferencial de suas imagens* (COTTON, 2010, p.7). Sendo objeto central no cenário da arte atual, podemos dizer que Arte Contemporânea é, portanto, uma Arte conceitualmente fotográfica.

E é na esteira desse pensamento sobre fotografia que é pensada a série *O Cinza e a Carne*. As imagens, provenientes do meu cotidiano se apresentam como pequenos relatos de uma experiência de vida. Liberta do peso de somente documentar, ela transita entre a história, o conto e a poesia. Ou seja, interpreta, sintetiza e cria os acontecimentos. Mesmo que a documentação pareça ser o seu conceito fundante, houve um deslocamento processual, que a localizou inevitavelmente no território da arte. Mais adiante serão abordadas reflexões sobre esses processos.

## **III Terceiro Momento**

---

**O cinza e a Carne**

Este momento da dissertação trata especificamente da série de fotografias *O Cinza e a Carne*. Procuo aqui, apontar os processos que acompanham a sua produção desde sua origem, a importância histórica de seu tema, além da leitura de algumas fotografias da série.

Para contextualizar o tema das imagens, busquei um resumo da história do Parque Cecap e algumas reflexões sobre as relações estabelecidas entre os moradores e seu projeto arquitetônico desde a sua formulação, até os dias atuais. Algumas informações, principalmente as mais técnicas, foram embasadas pela dissertação da estudante de arquitetura da Faculdade de São Carlos, Fabiana Cerávolo<sup>27</sup>. Em sua pesquisa, a estudante apresenta importantes entrevistas, inclusive com arquitetos e engenheiros que trabalharam no projeto. Uma grande parte deste momento da dissertação foi fundamentada também por minha Iniciação Científica produzida na graduação no ano de 2008, que teve como principal objetivo investigar as origens dos conjuntos habitacionais em São Paulo e fazer uma abordagem histórica sobre o Parque Cecap.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> CERÁVOLO, Fabiana. *A Pré-Fabricação em Concreto Armado Aplicada a Conjuntos Habitacionais no Brasil: o caso do "Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado"*. São Paulo, 2007. Dissertação apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos.

<sup>28</sup> DINUCCI, Gina. *Registro Fotográfico de um Núcleo Urbano: relações sociais e imagéticas no conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado – Cecap*. São Paulo, 2008. Iniciação científica apresentada à Universidade Guarulhos.

### 3.1 Informações e reflexões sobre o Parque Cecap

É por isso que é preciso refletir inicialmente (primeiro momento) sobre o status do objeto fotografado, pois ele desempenha um papel decisivo nos atos e ações fotográficos e nas doutrinas e crenças relativas à fotografia: o que vem a ser esse objeto? (SOULAGES, 2010, p. 15).

Para atender a demanda por habitações populares em um país que, na década de 1960 se industrializava e se urbanizava vertiginosamente, foram desenvolvidas propostas que desencadearam em novas estratégias para o problema da habitação. Dentro de um novo sistema nacional de habitação, implantado em 1964 pelo governo, o BNH<sup>29</sup> (Banco Nacional de Habitação), passa a financiar programas de habitação para a classe média. Já, a CECAP (Caixa Estadual de Casas para o Povo), órgão com certa autonomia financeira, criado pelo então prefeito de São Paulo Ademar de Barros, apresenta como principal objetivo oferecer moradias a trabalhadores sindicalizados e de baixa renda. Para financiar a construção do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado, os dois órgãos (BNH e CECAP) unem-se e constroem um dos maiores representantes da arquitetura social no país.

<sup>29</sup> O BNH foi um grande órgão criado, em 1964, pelo regime militar com o objetivo de dinamizar a economia e garantir o apoio político da massa desabrigada. Foi o único órgão responsável por uma política nacional da habitação. Estima-se que o BNH foi responsável, até o período da sua extinção (1986) por 25% das unidades habitacionais construídas no país. MEDEIROS, Sara. R. F. *BNH: Outras Perspectivas. Tese de Doutorado da UFRN*. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br> [consultado em 15/02/2011]

### *A casa para todos*

Em 1967, o projeto do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado, ou Parque Cecap, é encomendado ao renomado arquiteto Vilanova Artigas. Planejado para uma população de 55 mil habitantes em 130 hectares de área com infra-estrutura urbana, o projeto intencionava funcionar como modelo de política estadual e contribuir, a partir do campo específico da arquitetura, com o desenvolvimento nacional.



**Figura 2** – Vista da maquete com implantação das freguesias do conjunto. Imagem retirada do livro Paulo Mendes da Rocha, p. 184.



**Figura 3** – Vista aérea do Parque Cecap (áreas em amarelo). [acesso em 13/04/2011] Disponível em: <http://maps.google.com/> - [busca por Guarulhos – Parque Cecap]

Em debate e apresentação do projeto na FAUUSP, em 1972, um dos arquitetos responsáveis pela obra justifica o motivo pelo qual a CECAP encomenda o conjunto de apartamentos:

(...) Ora, sendo a CECAP um órgão destinado a vender casas para trabalhadores sindicalizados, nada mais justo que se voltasse os interesses da CECAP para o atendimento do problema na região metropolitana de São Paulo. A CECAP então se propôs a elaborar um projeto para o aproveitamento de área no município de Guarulhos, próxima ao aeroporto de Cumbica que pudesse capitalizar toda a experiência obtida no nosso

trabalho anterior, contando ainda com arquitetos de fora do serviço público e apresentar uma solução que pudesse realmente estar de acordo com as necessidades dos trabalhadores da região metropolitana de São Paulo, e que pudesse expressar aquilo que fosse possível obter de melhor em matéria de projeto e de planejamento. Como o problema da habitação na região da grande São Paulo é realmente um problema muito sério, não teria sentido nenhum a sua abordagem a não ser a partir desta escala, embora o que este projeto esteja prevendo - a construção de quase 11.000 unidades residenciais - ainda seja muito pouco em relação à real e objetiva demanda da região. (GAMA, 1973)<sup>30</sup>

Esse conjunto, estrategicamente localizado entre o eixo Rio/SP no município de Guarulhos, projetado por três expoentes da arquitetura paulista - João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), Fábio Penteadó (1928) e Paulo Mendes da Rocha (1928), recupera as experiências de habitações populares no país entre as décadas de 1930 e 1950<sup>31</sup>. O Parque Cecap<sup>32</sup> nasce em um momento de falso crescimento acelerado do país, o dito "milagre brasileiro"<sup>33</sup> e é encomendado a Artigas em plena institucionalização da ditadura militar (AI-5). Esse fato, o torna desde o início um projeto extremamente contraditório, visto que um Estado ditador esteja financiando um projeto social

<sup>30</sup> GAMA, Ruy. Debate FAU – *Revista Desenho*, número 4, 1972. – transcrição disponível no blog <http://fauinverso.blogspot.com/> [acesso em 24/10/2010].

<sup>31</sup> *Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado - Parque Cecap*, 21/11/2005 [on-line]. <http://www.itaucultural.org.br>. Busca por Parque Cecap. [acesso em 12/02/2011].

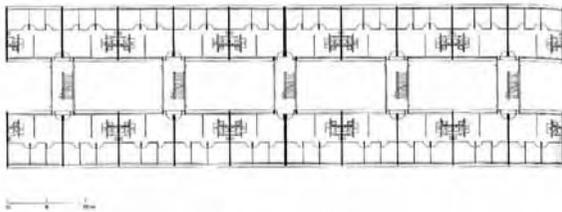
<sup>32</sup> Por arquitetos o conjunto é chamado de "a" CECAp, mas nós moradores nos referimos a ele como "o" Cecap.

<sup>33</sup> Excepcional crescimento econômico ocorrido durante a ditadura militar, ou anos de chumbo, especialmente entre 1969 e 1973, no governo Médici, que paradoxalmente acarretou no aumento da concentração de renda e da pobreza.

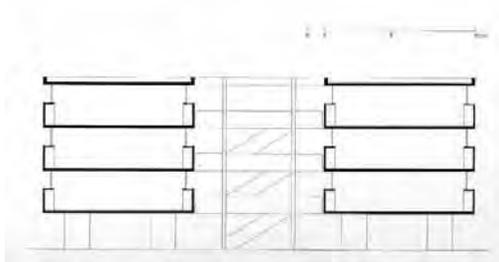
idealizado por arquitetos assumidamente contrários ao regime vigente e com fortes influências socialistas.

O *status* de condomínio, que não é fato pensado no projeto original, aparece em substituição à nomenclatura "freguesia", uma espécie de nacionalização da noção de superquadra usada por Lúcio Costa em Brasília. Longe dos números planejados pelos arquitetos, a estrutura física do Cecap conta hoje com dez condomínios e uma população, conforme censo de 2000, de aproximadamente 15.226 habitantes<sup>34</sup>. Cada condomínio possui o nome de um estado brasileiro, sendo eles: São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Bahia, Alagoas e Sergipe. Todos os condomínios possuem oito blocos com cinco escadas, cada uma com doze apartamentos, totalizando 4.680 em todo o conjunto. Cada apartamento possui de 64 m<sup>2</sup>, três dormitórios, sala, cozinha, banheiro e área de serviço.

<sup>34</sup> Dados coletados a partir da dissertação de Fabiana Cecrávolo, p. 60

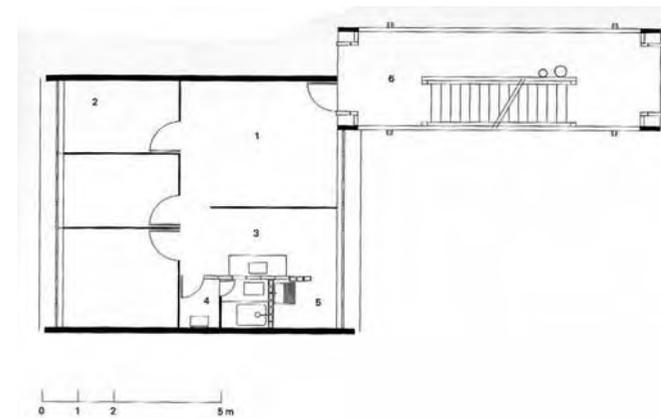


**Figura 4** – Planta do pavimento padrão do bloco de apartamentos tipo 1, construído através do sistema de túnel deslizante com formas metálicas transferíveis e armários pré-moldados. Imagem retirada do livro Paulo Mendes da Rocha, p. 186.



**Figura 5** – Corte transversal do bloco tipo 1. Imagem retirada do livro Paulo Mendes da Rocha, p. 186.

A intenção da CECAP era atender aos trabalhadores sindicalizados, visto que as indústrias na região que agregavam essa força de trabalho, estavam em plena expansão. Não se tratava de apenas construir moradias, o projeto previa uma cidade com grande número de equipamentos, que também atendessem aos bairros vizinhos e proporcionassem encontros e trocas no convívio entre a comunidade.



**Figura 6** – Planta padrão das unidades de habitação do bloco tipo 1: 1. sala; 2. dormitório; 3. Cozinha; 4. Sanitário; 5. Serviços; 6. Acesso. Imagem retirada do livro Paulo Mendes da Rocha, p. 187.

Os arquitetos responsáveis pelo projeto do conjunto Zezinho Magalhães Prado, absorveram toda a preocupação com serviços voltados ao comércio, escola e ao lazer nas proximidades que, aliás, naquela época não eram oferecidos, inclusive em apartamentos de alto padrão na área central de São Paulo.

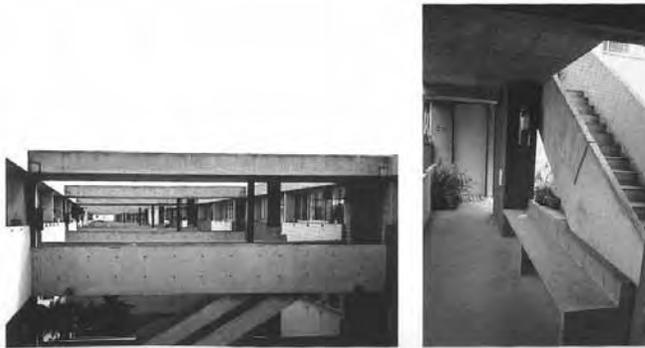
(...) O objetivo foi, através das novas possibilidades dadas pela pré-fabricação, atingir um nível de excelência que demonstrasse que a qualidade de uma habitação não deveria corresponder ao padrão econômico de uma determinada classe social, mas aos conhecimentos técnicos do seu momento histórico, que permitissem uma construção racionalizada, honesta e acessível a todos. (ROCHA, apud ARTIGAS, 2000 p.174)

Trata-se de uma das mais importantes experiências de habitações populares realizadas durante o governo militar, destacando-se frente aos conjuntos do BNH construídos na mesma época. O projeto é tido como inovador e ícone da arquitetura moderna no Brasil e tinha por principal objetivo equacionar espaços, torná-los atraentes, além de oferecer moradias confortáveis a custos muito baixos. Dessa maneira, seria promovido o acesso mais democrático à moradia para famílias com até três filhos e renda de 3 a 5 salários mínimos.

Desta forma, resulta um conjunto de soluções apoiadas nos 150 metros - a criança andaria próximo de 150m até a escola, assim como o adulto, do terminal do ônibus até a sua habitação e da habitação às compras do cotidiano. Estes 150 metros resultam num centro de abertura da freguesia para um espaço de comércio e outras utilizações, cada uma delas por sua vez, se comunica com um grande espaço aberto que é a área para onde sempre convergem todos os movimentos. A tendência deste plano é concentrar nesta grande área central, aberta, um grande movimento da convivência de toda uma população de entorno, que se poderia admitir perto de 100.000 a 200.000 pessoas, muito mais do que os próprios 60.000 do conjunto. Desta forma, nestas grandes áreas centrais, onde se localiza o comércio principal, se formará uma convivência, dando assim aos moradores uma vida não isolada, evitando que este conjunto se torne uma cidade-dormitório, com profundas dificuldades de solução do problema de bem estar deste grupo. (PENTEADO, 1972.)<sup>35</sup>

A pré-fabricação enquanto princípio, formulada de forma quase utópica por arquitetos modernos na Europa, foi fundamentalmente utilizada no projeto do Parque Cecap, porém, muito pouco aplicada na prática, pois ainda não havia tecnologia suficiente para empregá-la de fato. O Cecap se diferencia das produções populares da época principalmente por possuir uma planta que previa modificações através das paredes internas independentes.

<sup>35</sup> PENTEADO, Fabio. Trecho do debate e apresentação do projeto na FAUUSP, em 1972. Disponível em: <http://fauinverso.blogspot.com.br/>. [acesso em 05/12/2010].



**Figura 7-8** – Vista do bloco tipo 1; detalhe da escada do bloco tipo 1 e acesso à unidade. Imagem retirada do livro Paulo Mendes da Rocha, p. 187.

Esse aspecto, proposto por Le Corbusier e utilizado em seus *unités d'habitation*<sup>36</sup>, cujo desenho seria completamente funcional, tornou-se um dos mais importantes pontos de referência no planejamento do Parque Cecap. Outra característica importante é a construção de blocos com altura limitada e o uso de pilotis, que ofereceram ao projeto uma maior viabilidade econômica. As fachadas originais possuíam uma seleção de

<sup>36</sup> As *unités d'habitation* são grandes edifícios modulares projetados por Le Corbusier após a II Guerra. São construções em concreto armado aparente sobre pilotis que possuem planta livre da estrutura, terraço-jardim (contendo creche, solário e piscinas na cobertura), fachada livre, e é essencialmente horizontalizada.

cores diversas, como um jogo cromático que dava um caráter de mural e escapavam, ainda que sutilmente, da padronização imposta pela arquitetura. O uso das janelas horizontais contínuas, que percorrem todos os apartamentos, encontrava-se na contramão do modelo das construções do BNH e possuíam em seu discurso, os princípios corbusianos e wrightianos de iluminar os espaços.



**Figura 9** – Vista frontal dos Condomínios MG, ES e BA na década de 1970. Disponível em: <http://arqpb.blogspot.com.br> [acesso em 20/03/2012]

A lógica do emprego racional dos materiais e a eliminação da decoração “supérflua”, traziam a ideia de uma arquitetura lógica, na qual eram proporcionadas soluções perfeitas para o morar.



**Figura 10** – Vista da rua interna entre blocos de apartamentos. Imagem retirada do livro Paulo Mendes da Rocha, p. 186.

Os automóveis, que hoje ocupam quase por completo a área destinada a ser livre, é um indício de que o planejamento não é isento do erro. Ao contrário, possui sérios enganos, inclusive com relação a previsíveis práticas futuras de seus moradores. Fábio Penteadado pergunta: *quem iria imaginar que o operário lá ia ter automóvel?* E continua (...) *posso dizer que ninguém pensou em automóvel na época, imagina o cara ganhava*

*um salário mínimo na época.*<sup>37</sup> A resposta certamente estaria muito próxima, se os seus arquitetos quisessem realmente obtê-la, visto que as indústrias automobilísticas estavam em plena expansão e que o acesso ao carro se tornava uma realidade também para a classe menos abastada.

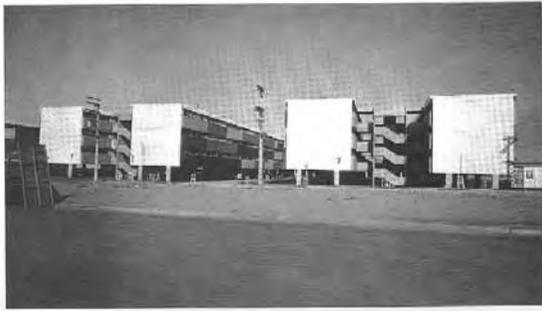
Hoje (em) qualquer lugar você compra um carro pagando R\$ 80,00 por mês, porque existe essa indústria mal fadada que é a indústria do automóvel, porque o cara deixa de comer, de ter melhor vida, para ter um automóvel, é uma máquina de consumismo. (PENTEADO, 2007)<sup>38</sup>

Nesse comentário do arquiteto está claro que não existe ainda hoje, uma conscientização com relação ao fato do Parque Cecap estar localizado em uma área isolada dos grandes centros e das dificuldades de locomoção existentes no local. Há uma relevância no que nos diz Penteadado sobre os automóveis terem se tornado para os trabalhadores assalariados um dos principais sonhos de consumo. Mas, pensando na realidade do morador do Parque Cecap (da qual eu faço parte), como sobreviver

<sup>37</sup> Trecho da entrevista cedida pelo arquiteto Fábio Penteadado à Fabiana Cerávolo realizada em 2007 no escritório do arquiteto. Apud CERÁVOLO, Fabiana, 2007.

<sup>38</sup> Idem.

afastados da cidade e com dificuldades de locomoção devido ao transporte público de péssima qualidade?



**Figura 11** – Vista da lateral externa dos blocos de apartamento. Imagem retirada do livro Paulo Mendes da Rocha, p.186.

Apesar de alguns enganos, podemos dizer que, no projeto Parque Cecap foram empregados materiais de qualidade e disponibilizadas aos trabalhadores habitações que correspondiam a um alto grau de desenvolvimento técnico da época.

Com o decorrer das obras, alguns problemas de ordem política e financeira foram surgindo e os arquitetos não conseguiram manter o controle total sobre o

empreendimento. A proposta não foi implantada na sua totalidade e várias reformulações que alteraram substancialmente o projeto inicial foram feitas.

Calculamos uma pirâmide de idades, vimos quantas crianças de dez anos teriam, quantas de 17 e colocamos no conjunto todos os equipamentos sociais necessários para justificar cada apartamento. Tenho a impressão de que foi o único projeto no Brasil feito nessas condições. Mas acabou acontecendo o que sempre acontece em geral: construíram-se e venderam-se os apartamentos e todos os nossos projetos de equipamentos não foram feitos porque não estavam mercadologicamente justificados. (ARTIGAS, 1983, p.82)

Sendo assim, os projetos que passaram por várias licitações antes da sua aprovação, sofreram modificações e foram adaptados a novos estudos, que acabaram descaracterizando a primeira intenção dos arquitetos. Desta forma, o Cecap possui hoje menos de 50% do projeto original concluído. Observa-se a partir desse dado que, umas das maiores perdas no Parque Cecap se deu na ausência da implantação de equipamentos previstos que justificavam o projeto, mas também na falta de pesquisas que identificassem as futuras práticas de seus moradores.

### *A casa única*

A massificação da construção, as linhas retas, o concreto nu e os intermináveis blocos de apartamentos passam a causar, nos anos 80, uma monotonia aparente. Uma espécie de cicatriz traz à tona os desejos reprimidos de modificar a moradia padronizada. Os moradores, antes satisfeitos com seu ambiente, passam a querer modificar a sua moradia violentamente, pois a convivência com o espaço tornou-se um tanto previsível. As reformas nos apartamentos e nos condomínios iniciaram-se nesse momento. A busca por formas arredondadas, e curvas orgânicas, foram práticas desesperadas para mudar o ambiente e subverter a forma estabelecida por seus arquitetos. A comunidade, que no início passeava livremente entre os condomínios, a partir do fechamento com grades e cercas, passa a isolar-se e identificar-se com o espaço definido. Entre os habitantes do lugar parece haver um ressentimento pela forma imposta, causando uma espécie de nostalgia do isolamento da moradia particular, de onde a maioria é proveniente. E o que diz Argan, sobre Walter Gropius dar uma função ideológica à tecnologia industrial na arquitetura alemã dos anos 1920 e 1930 aplica-se também neste caso, porém, com a demonstração de uma reação por parte dos moradores.

(...) Sua ideologia da técnica traduziu-se na construção imaginária de um espaço ideológico, isto é, de um espaço dotado de uma funcionalidade, ou uma dinâmica interna próprias, e capaz de transformar a sociedade que a

habitasse, mas, ao mesmo tempo, de eximir essa sociedade do dever de transformar-se. (ARGAN, 2005, p.212).

Cada condomínio, a partir do isolamento, adquire uma característica própria. Um bom exemplo está nas portarias, onde a adição de estruturas arredondadas e ornamentadas dificilmente se ajusta às linhas retas da arquitetura vigente. Alguns condomínios chegam a construir fontes luminosas e incluir estátuas de anões em seus jardins. Existe também uma espécie de disputa quanto à beleza e tecnologia de segurança, sendo assim, é comum que alguns condomínios estejam mais valorizados para a venda e mais "bem vistos" a partir do cuidado com seus jardins e suas portarias. Essa forma de lidar com a moradia esquivava-se completamente da coletividade e cria grupos e subgrupos isolados, com práticas próprias e sem nenhuma relação entre si.

Com elevados níveis de inflação e de recessão nos anos 80, muitas fábricas foram fechadas. A década, conhecida como década perdida, momento em que ocorre o aprofundamento da desigualdade social, além de um aumento acentuado da violência urbana, impede alguns moradores de pagar as suas prestações. Nessas condições, muitas famílias migram para áreas mais baratas, buscando muitas vezes a casa térrea com quintal, porém, em bairros ainda mais distantes e de difícil acesso.

Os operários das fábricas afastam-se e outro perfil de moradores passa a figurar no Conjunto. A vinda do Aeroporto Internacional de São Paulo/Guarulhos em meados de 1980 também contribuiu para uma mudança do caráter social no local.

Hoje, o Parque Cecap é conhecido entre os bairros vizinhos como diferenciado economicamente, o que causa entre os seus moradores a sensação de serem representantes de uma certa elite. Os apartamentos escapam completamente de sua simplicidade original e vão de encontro ao exagero *kitsch*. Muitas vezes, são observados entre os corredores, decorações com pisos e pinturas exóticas que contrastam com a arquitetura nua de seu projeto. As portas, antes lisas e monocromáticas, foram substituídas por modelos mais ornamentados e completamente diferentes entre si. Neste caso, percebe-se que o progresso linear, antes visto como valor incorporado, passa a ser secundário aos interesses da atual geração de moradores. Os novos habitantes, possuem como característica principal, a busca pela diferenciação e pelo refúgio da individualidade.

O coletivo, pregado anteriormente como meio de sobrevivência necessária a esse grupo, transforma-se em desejo por uma moradia customizada, aquela que, além de ser moderna, também possua a aparência que identifique seu morador. A competição pela diferenciação social mostra-se latente quando observamos as garagens no térreo. Em um horizonte de automóveis, carros enferrujados brigam com o último modelo lançado por uma indústria japonesa (ver imagem 20). A customização, a competição e ainda, a imposição do gosto, também encontra-se nos corredores modificados e nas portas dos apartamentos, nas quais modelos originais de madeira compensada lisa, contrastam com imponentes portas de madeira maciça *art nouveau* (ver imagem 30). Desta forma, o morador nega seu ambiente, disfarçando e ornamentando sua estrutura simples, o que

valoriza significativamente a sua moradia. A presença dessas modificações não define apenas um modo de subverter a racionalidade construtiva, mas uma maneira de repensar regras e códigos de uso para uma tentativa de inserção em um novo campo de poder. Seria esse um meio de responder ao projeto, que previu aos seus habitantes práticas precisas e harmônicas, sem imaginar qual seria o impacto de uma arquitetura moderna inserida na contemporaneidade?

A constatação de que os moradores mantêm uma relação com a arquitetura de hostilidade, mas também de convivência e até de exaltação, nos leva a entender que esse movimento é mais do que um sintoma da interferência de práticas contemporâneas, é também uma maneira de destruir a imposição de uma forma “arquitetada” de viver. As intervenções em um projeto arquitetônico tão rígido demonstram a forma com que seus moradores se relacionam com o lugar e possibilitam que, a partir de certos elementos visíveis, possa-se ter uma dimensão de suas práticas. Em toda a sua história o conjunto vem sendo fotografado como monumento arquitetônico moderno e símbolo da arquitetura social dos anos 70 e essa maneira de representá-lo exalta apenas o seu projeto e ignora a complexa presença humana e suas adaptações.

### 3.2 Uma paisagem como biografia

As crianças fotografam uma direção, sem se preocupar com o enquadramento, (...) As foto-imagens que resultam dessa prática são carregadas de uma emoção e de uma intensidade fabulosas: é poesia. Não se trata absolutamente de fotografia descritiva, mas da fotografia de um momento, não de um instante. Há uma noção de duração, de ação, a gente adivinha, a gente se questiona; acontece algo ao lado do acontecimento, e o acontecimento está aí. (PATAU, Marc. *Journal* 1981, p.2-8 apud SOULAGES, François, 2010, p.172).

Minha história com a fotografia, a princípio, pode não parecer muito longa, apesar de ter conhecimento que as imagens fotográficas estão presentes em quase todos os momentos de minha vida.

Assim como muitas crianças, sempre gostei de ver e manipular fotografias, principalmente as que minha mãe escondia dentro de uma caixa em seu quarto. Era comum que assim que ela saísse de casa, eu entrasse lá e revirasse todas as imagens, além de muitas vezes chegar a interferir em suas legendas com desenhos e garatujas. Aquele universo de figuras fazia com que eu me transportasse para outros tempos, inventasse histórias e me imaginasse presente em eventos em que muitas vezes nem havia nascido. Esse costume persistiu por toda a infância e hoje é tema recorrente em meus trabalhos artísticos. Em umas das vezes em que vasculhei a referida caixa, acabei encontrando uma série de imagens, que me desestabilizou de imediato. Ao

observá-las, percebi o quanto a minha inquietação com relação a essa linguagem e ao Parque Cecap faziam parte de minha história. Em meio a fotografias de família, descobri quatro imagens em que o objeto de registro era ao mesmo tempo o céu e o Parque Cecap. Aquelas imagens já emboloradas e envelhecidas me intrigaram e aos poucos pude relembrar o momento em que elas foram produzidas.



**Figura 12** - Imagens que compõem a instalação *Uma Paisagem Como Biografia* cujo áudio se encontra transcrito no início desta dissertação - Rua interna entre os condomínios Rio de Janeiro e Minas Gerais. Gina Dinucci, 1978. Disponível em: [www.ginadinucci.com.br](http://www.ginadinucci.com.br)

Em meados de 1978, quando tinha cinco anos de idade, uma coloração inusitada nas nuvens chamava a atenção de todas as crianças que brincavam embaixo dos blocos. Percebendo a importância daquele acontecimento, lembrei-me de que minha mãe guardava uma pequena câmera e que, eventualmente, em uma emergência, poderia utilizá-la. Aquele momento me fez sentir detentora de um certo poder, afinal somente eu, com meu aparelho, poderia perpetuar aquele instante, aquele céu-cor-de-rosa. O resultado foi uma série de quatro imagens, que por inúmeros motivos, não consegui representar o céu, assim como nós havíamos presenciado, além de possuir um enquadramento um pouco fora dos padrões harmônicos de uma fotografia tradicional de paisagem. Uma questão sempre me intrigou: Qual a importância destas imagens para merecerem estar guardadas junto a fotografias tão emotivas de nossos familiares? Nunca soube da resposta. Talvez elas fossem tão insignificantes que ninguém as tenha percebido antes, ou ainda, as características desgastadas e envelhecidas de seu suporte as tenham tornado mais interessantes ao olhar, por isso foram mantidas ali.

As fotos, quando ficam escrofulosas, embaçadas, manchadas, rachadas, empalidecidas, ainda têm um bom aspecto; muitas vezes, um aspecto até melhor. (Nisso, como em outros pontos, a arte com que a fotografia mais se parece é a arquitetura, cujas obras estão sujeitas à mesma inexorável ascensão por efeito da passagem do tempo; muitos prédios, e não só o Parthenon, provavelmente têm um aspecto melhor como ruínas. (SONTAG, 2008, p.94)

As imagens certamente são desprovidas de uma intenção artística, mas quando as vi, por influência de sua história, de sua aparência ou de sua proximidade com a série de imagens que estava produzindo na época, lhes atribuí automaticamente significados poéticos. Essas imagens questionavam o que vinha pensando e produzindo até então. Houve uma espécie de choque temporal, ao perceber que aquelas fotografias tão antigas eram um elemento propulsor e inquietador de meu futuro com a arte. A partir dessa constatação, me apropriei das fotografias, resignificando-as para criar uma instalação. Hoje, elas possuem o título de *Uma Paisagem Como Biografia* e são exibidas em maiores dimensões, em conjunto com um áudio, no qual há um relato poético sobre o Parque Cecap<sup>39</sup>.

Estas imagens, mesmo que no momento em que as criei eu não fizesse a mínima ideia de sua relevância, hoje as concebo como imagens fecundas e o início de um *corpus* fotográfico sobre o Parque Cecap, além de uma grande influência para outros trabalhos que dialogam com a memória de lugares, pessoas e objetos. Essas imagens me parecem o principal motivo da escolha mais adiante pela linguagem fotográfica para expressar minhas experiências no Parque Cecap. A partir do processo de produção com a câmera, pude me relacionar com o lugar de uma maneira muito específica. Para Santaella *os meios técnicos de produção da arte não são meros aparatos estranhos à criação, mas determinantes dos procedimentos de que se vale o processo criador e das formas artísticas que eles possibilitam* (SANTAELLA, 1982, p. 103). Nesse sentido, é

<sup>39</sup> A transcrição do áudio encontra-se no início desta dissertação, junto às imagens da série "O Cinza e a Carne".

possível afirmar que, sem a fotografia, *O Cinza e a Carne* simplesmente não existiria. Ela é seu próprio corpo, a obra *faz-se e pensa-se* como fotografia.

### 3.3 As imagens e seu processo

É por isso que é preciso refletir inicialmente (primeiro momento) sobre o status do objeto fotografado, pois ele desempenha um papel decisivo nos atos e ações fotográficos e nas doutrinas e crenças relativas à fotografia: o que vem a ser esse objeto? (SOULAGES, 2010, p.201).

Fotografar o Parque Cecap no início era praticamente um exercício, um reconhecimento da câmera e de suas potencialidades. Conforme o processo foi tomando corpo, percebi que o aparelho me proporcionava um olhar mais atento para detalhes, os quais sem o seu uso talvez jamais os tivesse percebido. O ato fotográfico me fez reencontrar o Parque Cecap e compreender o quanto a convivência com esse lugar construiu em mim uma maneira de ver o mundo. *O lugar onde eu nasci, nasceu-me.*<sup>40</sup> Não nasci no Parque Cecap, nem tampouco no município de Guarulhos, mas minhas experiências nesse lugar, que me acompanham desde a infância, certamente influenciaram minhas escolhas e me fizeram considerar o conjunto como uma paisagem materna.

---

<sup>40</sup> Trecho do poema EUPOEMA, de 1951 de Décio Pignatari, PIGNATARI, Décio. Poesia Pois É Poesia 1950/2000. Cotia-SP: Ateliê 2004, p.53. apud KHOURI, Omar. Décio Pignatari: um fazedor octogenário para muitos e muitos séculos. FACOM - n° 17 - 1º semestre de 2007.

As fotografias oficiais do Parque Cecap (algumas delas apresentadas no segundo momento desta dissertação) e de outros conjuntos habitacionais modernos, parecem praticar o “culto ao projeto original”, fazendo com que sejam muito parecidas com os desenhos dos arquitetos, com pouco ou nenhum espaço para revelar a presença do morador assumindo, assim, uma espécie de supremacia do profissional de arquitetura. Neste caso, quando se fala em prédios, mostram-se projetos puros, sem a interferência humana, porque ela justamente poderá contradizer a sua utilidade. A cidade, dizia o filósofo italiano Marsílio Ficino (1433-1499), *não é feita de pedras, mas de homens*<sup>41</sup>. E foi pensando nessas palavras, que a série de fotografias *O Cinza e a Carne*, ao contrário das imagens já existentes do Parque Cecap, considera as pessoas como protagonistas e a arquitetura como veículo e muitas vezes motivo de suas relações. Apesar de algumas fotografias não exibirem diretamente a imagem de seus moradores, todas possuem ao menos vestígios de sua presença. E esses rastros serão percebidos principalmente em alguns sinais da apropriação do espaço externo do conjunto.

As imagens, a princípio foram criadas com a intenção de demonstrar as relações travadas entre os moradores e a arquitetura do lugar, ou seja, de alguma forma documentar. Porém, com o decorrer do processo de produção e, principalmente com a leitura da bibliografia para o Mestrado, pude perceber que seria impossível atribuir-lhes

<sup>41</sup> Apud ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade, 2005, p.228.

tal peso. As imagens não têm condições de demonstrar, mas sim de traduzir<sup>42</sup> os acontecimentos, vistos e vividos por mim.

As fotografias não são tomadas instantâneas, mas resultados de um longo processo das relações entre mim, os moradores e a minha moradia. As personagens das imagens geralmente são pessoas próximas ao meu convívio; sendo assim, a câmera não foi um item invasor, mas apenas um objeto manipulado por alguém conhecido.

A interação entre mim e meu tema assume definitivamente que as fotografias possuem o *status* de imagens encenadas, ou como DUBOIS (2006, p.43) define: *imagens convocadas*, pois os modelos estavam avisados da ação que iriam sofrer. Porém, mesmo quando o foco é apenas um buraco no concreto, as fotografias ainda assim não poderão ser consideradas diretas ou documentais. As imagens contêm um grau elevado de expressão, apesar de manterem um certo contato com a realidade e dependerem de um aparelho automático para existir.

A fotografia deve ser comparada com o teatro e ser pensada como trabalhada por um jogo: o jogo dos homens e das coisas. Por ser habitada por esse jogo do mundo, por sermos representados diante dela, por sermos enganados por ela é que a fotografia pode entrar no mundo das artes. A fotografia está do lado artificial e não do real. (SOULAGES, 2010, p.77)

<sup>42</sup> Utilizo-me do conceito de tradução criativa de Julio Plaza, em que a tradução é concebida como uma criação poética.

Quando os modelos têm consciência do ato fotográfico, ou quando o fotógrafo aguarda que um carro se afaste para que a composição imagética seja mais harmônica, (...) *há sempre uma encenação do fotógrafo* (SOULAGES, p.73).

A escolha por fotografar o espaço externo em detrimento aos interiores dos apartamentos, deu-se por considerá-lo a maior demonstração da força que o projeto arquitetônico possui, por querer abordar o seu aspecto coletivo, além de não estar disposta a adentrar no território particular dos moradores.

Segundo SOULAGES (2010, p.129), a fotografia é produzida em três etapas: o ato fotográfico, a obtenção do negativo e o trabalho com o negativo, ou seja, a criação, a matéria e a edição. Mas em se tratando de imagens digitais, essas etapas se modificam, pois a matéria praticamente já pode ser visualizada no ato fotográfico e a edição também pode ocorrer dentro do aparelho.

Até chegar ao produto final, *O Cinza e a Carne* passou por quatro importantes momentos, sem citar toda a experiência com o objeto e elaboração mental que precede a produção das fotografias. São eles:

*produção* - o ato fotográfico

*tratamento* - manipulação digital para acerto de cores, luzes e sombras, recortes e reenquadramentos.

*composição* - combinação das imagens que juntas constroem uma narrativa interessante.

*edição final* - resultado das escolhas para a apresentação nesta dissertação.

No início da dissertação as fotografias são apresentadas em preto e branco e foram concebidas durante a luz do dia. Essa restrição na paleta de cores e a sua iluminação específica fez com que as imagens ganhassem um tom mais expressivo. As luzes são propositalmente intensas e as sombras fortemente contrastadas e predominantes. Essa maneira de pensar a imagem não foi totalmente elaborada, mas uma escolha estética que talvez manifeste uma vontade por colocá-las mais perto do passado, aproximando-as de uma narrativa cinematográfica, que certamente me influencia, ou apenas buscasse a demonstração de uma tensão entre os elementos presentes nas imagens.

Em um certo momento da dissertação, as imagens passam a possuir cor. Esta escolha foi assumida muitos anos após a criação das fotografias e exibe certa flexibilidade em minhas escolhas, resultado da experiência artística e das informações e reflexões sobre a linguagem obtidas através da presente pesquisa. São fotografias compostas por jogos de cores, luzes e texturas, que sofrem influência de meus trabalhos atuais. Por isso, considero *O Cinza e a Carne* não só um longo processo de criação, mas um processo de formação artística.

### 3.4 Uma leitura a partir da experimentação

A fotografia, porém, não é apenas um documento por aquilo que mostra da cena passada, irreversível e congelada na imagem; faz saber também de seu autor, o fotógrafo, e da tecnologia que lhe proporcionou uma configuração característica e viabilizou seu conteúdo. (KOSSOY, 2003, p.75).

No presente momento, serão feitas leituras de algumas imagens fotográficas da série *O Cinza e a Carne*, que se encontram no início desta dissertação. Seria redundante abordar todas as fotografias apresentadas, pois algumas, apesar de formalmente diferentes, levantam o mesmo problema. Foram eleitas relevantes as fotografias que mais apontam para reflexões acerca das complexidades do objeto fotografado, ou seja, das relações entre os moradores e a arquitetura externa do conjunto habitacional. Porém, essas relações dizem respeito a uma narrativa construída por mim e não ambicionam exercer uma função documental. Para tais leituras, não foi prevista a utilização de nenhum método em específico, porém, há sem dúvidas influências da leitura semiológica, a qual não é abordada diretamente, mas encontra-se presente em vários momentos da pesquisa. A leitura das imagens irá pautar-se principalmente pela experiência de eu ser uma artista que fotografa o local em que habita e não pretende, de forma alguma, aprisionar as imagens em uma só interpretação. Aliás, as imagens se tornarão mais fortes à medida que forem

interpretadas por outros leitores, pois, conforme AUMONT (2007, p.81), *o espectador constrói a imagem e a imagem constrói o espectador*.<sup>43</sup>

Apesar de não conter nenhuma fotografia que faça referência direta a minha imagem pessoal, considero-as como auto-retratos, ou como paisagens interiores<sup>44</sup>. (...) *Nós atingimos a nós mesmos ao visar ao alvo, ao mundo exterior*<sup>45</sup>. Portanto, não seria possível que as leituras intencionassem demonstrar ou documentar a realidade do lugar e de seus moradores, mesmo porque seria impossível tal feito. As leituras buscaram levantar aspectos materiais e imateriais do objeto, ou seja, as suas qualidades físicas e as condições em que foram produzidas, incluindo o relato de experiências que se encontram fora da imagem. *Qualquer que seja ela, a fotografia não nos diz tanto a verdade do objeto quanto o ponto de vista do sujeito que fotografa* (SOULAGES, p.49). A verdade das imagens certamente é minha, mas quando ela atingir o espectador será, então, a sua verdade.

O significado mais profundo da vida não é o de ordem material. O significado mais profundo da imagem não se encontra necessariamente

<sup>43</sup> Le Monde, Paris, 5-9-1974, p.13. apud SOULAGES, François, 2010 p. 38.

<sup>44</sup> Para Lange (Dorothea), todo retrato de outra pessoa é um "auto retrato" do fotógrafo, assim como para Minor White – as fotos de paisagem são, na verdade, "paisagens interiores". Apud SONTAG, Susan, 2008, p. 138.

<sup>45</sup> Como escreve Herrigel. Le monde, Paris, 5-9-1974. Apud SOULAGES, François, 2010, p.38

explícito. O significado é imaterial; jamais foi ou virá a ser um assunto visível passível de ser retratado fotograficamente. (KOSSOY, 2003, p.117).

Algumas imagens são compostas em pares, que podem ser lidas como imagens únicas, ou como dípticos. Todas as fotografias foram feitas com uma pequena câmera digital e a maioria delas no Condomínio Rio de Janeiro, pelo fato de ser o lugar em que resido e com o qual tenho mais experiências a relatar. É importante enfatizar que nas leituras apresentadas aqui não foi aplicado o rigor que normalmente se emprega em uma fonte documental, ou de fotografias históricas. O método de reflexão utilizado aproxima-se das ciências experimentais que, segundo SOULAGES, (2010, p.16) *operam nas experiências e nas experimentações*. As imagens foram lidas como obras de arte, que são impregnadas de subjetividades e que se inter-relacionam com diversos campos do conhecimento, inclusive com o percurso histórico da própria linguagem fotográfica.

### **Imagem 1**

*Cerca em espiral ouriço emoldurada por uma vegetação localizada acima dos portões que dividem os condomínios Rio de Janeiro e Minas Gerais. Ao fundo, à direita localiza-se a rua lateral do Condomínio Rio de Janeiro, que a separa do Condomínio Minas Gerais (à direita da rua) e, à esquerda, espaço interno do Condomínio Rio de Janeiro. A imagem em seu lado direito é composta por uma faixa inteiramente negra, que amplia o final escuro da fotografia.*

Essa foi uma das primeiras imagens que fiz do Parque Cecap. Quando a produzi, buscava de alguma forma manter um contato mais físico com objeto fotografado, queria que meu corpo experimentasse o assunto. Então, subir em bancos, deitar no chão, penderurar-me em portões e quase entrar em uma perigosa cerca em espiral, eram práticas comuns neste momento. As grades e cercas, que a partir dos anos 80 passaram a se configurar em todos os condomínios, são signos que elucidam vários acontecimentos na história do Parque Cecap. Nessa imagem o perigo não se encontra nem dentro, nem fora do Condomínio, mas no centro de sua fronteira. A cerca faz um convite à imersão, porém, um mergulho com perigo iminente. Esses instrumentos de defesa demonstram tanto uma situação de insegurança dos moradores quanto a necessidade de certa autonomia diante da imposição e homogeneização da arquitetura. Dessa maneira, o Cecap, não consegue mais sobreviver sem os seus aparatos de segurança, sem os seus limites e barreiras. Esta imagem certamente possui influências

das fotografias da Nova Objetividade (ver primeiro momento desta dissertação), em que a aproximação exacerbada acaba tornando o objeto um tanto abstrato.

### **Imagem 3**

*Morador do Condomínio Rio de Janeiro sentado em frente à porta de sua casa, manipulando uma miniatura.*

As brincadeiras nos condomínios acontecem geralmente nos corredores, onde as crianças adaptam-se ao espaço limitado. Os vãos livres, que a princípio foram pensados para justamente acolhê-las em atividades recreativas, hoje abrigam garagens com centenas de automóveis. A imagem mostra uma criança refém dessa situação que, por não ter muita escolha, encolhe-se para brincar. O ângulo escolhido por mim coloca a máquina fotográfica no papel de agente repressor, como uma metáfora da própria arquitetura que circunda o menino. A câmera, então, é praticamente uma personagem da fotografia. O olhar da criança é uma das maiores forças da imagem, pois ao mesmo tempo em que parece desafiar a câmera e o fotógrafo, parece estar se sentindo ameaçada por ela. O contraste causado por suas vestimentas de tons claros, em primeiro plano, reforça e dramatiza ainda mais as relações estabelecidas entre o morador e o ambiente em que se encontra.

### **Imagem 5**

*Moradora do Condomínio Rio de Janeiro e seu papagaio, em frente ao jardim que separa as escadas A e B. Ao fundo, vista da escada A.*

Enquanto produzia esta fotografia, fiquei algum tempo ouvindo, através de sua dona, as peripécias do papagaio de 17 anos, que a acompanhava desde o seu nascimento. Entre uma história e outra, foram feitas inúmeras imagens e esta foi escolhida porque um dos olhos do animal encaixa-se perfeitamente no rosto da menina, formando uma figura que se aproxima das divindades antropozoomórficas, ou seres híbridos da mitologia egípcia. O primeiro plano, que mostra essa fusão entre a menina e papagaio, é praticamente surpreendido por uma paisagem com pilotis e barras de concreto. Esta imagem aproxima-se levemente do pensamento fotográfico surrealista, pois apresenta dois mundos antagônicos, um onírico e outro real. Enquanto há uma espécie de aproximação entre o homem e a natureza (entre a menina e o papagaio), a paisagem ao fundo com a arquitetura racionalista, praticamente se descola da narrativa: deslocando-os para um universo absurdo, onde os elementos têm pouca ou nenhuma coerência entre si

### **Imagem 6-7**

*Fotografia à direita (imagem 6) é um campo de futebol localizado entre os Condomínio Minas Gerais e Espírito Santo, e a fotografia à esquerda (imagem 7) traz crianças subindo a escada A do Condomínio Rio de Janeiro.*

As cenas, assim como outras compostas em duplas, foram produzidas em momentos diferentes, e só possuem uma certa força se forem apresentadas juntas. Este díptico relata os traços de presença, a partir da literalidade (pegadas no barro) e pela construção de uma narrativa complementar (pegadas + meninos correndo = pegadas dos meninos). Ao serem apresentadas em par elas também problematizam o próprio caráter de noção indicial que a fotografia contém, pois se observarmos a imagem com cuidado veremos que as pegadas não pertencem aos meninos, como o conjunto pode sugerir. As duas fotografias também operam por oposições. Enquanto as pegadas no barro nos remetem a um movimento pegajoso, lento e passado, os meninos subindo as escadas trazem ao contrário, a dinâmica dos passos, o seu vigor e leveza infantis. A nitidez e o close na imagem das pegadas evidenciam uma aproximação com o *modus operandi* dos fotógrafos da Nova Objetividade (ver segundo momento da dissertação).

### **Imagem 10**

*Homem sentado no banco do corredor da escada A, localizada no Condomínio Rio de Janeiro.*

Esta fotografia trata da simbiose entre o morador e a arquitetura do Parque Cecap. A localização da câmera (abaixo do assunto fotografado) proporciona que o homem aparente ser das mesmas dimensões que o prédio. Ao contrário do que ocorre com a relação do morador com a monumentalidade da arquitetura, a personagem atua nesta imagem como um gigante. Em perfeita harmonia com seu ambiente, ele repousa acolhido pelo prédio e pelo céu. Mas, se observarmos bem, o gigante é só uma sombra, sem rosto e alheio a paisagem, praticamente um desenho envolvido pela arquitetura. A cena contida nesta fotografia cita a combinação entre elementos orgânicos, como a forma do corpo, o céu e as árvores ao fundo, ao mesmo tempo em que apresenta a rigidez do concreto, do vidro e da racionalidade construtiva.

### **Imagem 12-13**

*À direita (imagem 12), um trabalhador da construção com capacete, ao lado de uma estrutura de madeira, na portaria do Condomínio Rio de Janeiro. À esquerda (imagem 13) uma criança, moradora do mesmo condomínio, monta seu brinquedo no banco localizado no corredor da escada A.*

As duas cenas foram fotografadas em épocas diferentes. A escolha por apresentá-las unidas, deu-se pela intenção de colocar de forma ativa a questão das reformas intermináveis no Parque Cecap. De um lado uma criança brinca com seus brinquedos de montar e do outro, um homem descansa do trabalho árduo, fruto de mais um dia de reforma na portaria do Condomínio. A composição do par é construída principalmente por oposições. A brincadeira e o trabalho, o velho e novo, o orgânico e o sintético, o projeto e a execução, o morador e o intruso, o vertical e o horizontal, produzem uma narrativa dinâmica, uma espécie de antes e depois que, ao mesmo tempo poderá causar estranheza e confusão. As imagens compostas uma unida à outra, praticamente se encaixam. Há um diálogo entre o homem e o menino, além das perspectivas que se afinam. Esse encaixe, porém, não é perfeito e esse aspecto poderá distorcer a percepção de seus limites.

#### **Imagem 25**

*Vista lateral do Condomínio Minas Gerais.*

Esta imagem trata de uma parte importante das apropriações dos moradores e da atualização estética dos condomínios. Por tentarem fugir da predominância da cor cinza, alguns condomínios chegam a sobrecarregar de cores fortes as suas estruturas e fachadas. Neste caso, a cor vermelha encobre todos os pilotis e a fachada lateral, assim como a frontal. Essa monocromia vibrante escapa totalmente dos murais com

inúmeros tons pastel contidos no projeto original e dos pilotis de concreto na cor cinza. Além desse aspecto crítico ao projeto, a fotografia trata da composição. Ela atenta principalmente para os campos de cores, os aspectos geométricos e as perspectivas quase infinitas.

#### **Imagem 30**

*Portas variadas de apartamentos do Condomínio Rio de Janeiro.*

Este conjunto de fotografias trata da customização dos territórios particulares dos moradores, da necessidade de singularidade e das demonstrações de poder através da qualidade e valor de seus bens materiais. As portas do Parque Cecap, antes padronizadas em um modelo liso e simples da cor bege, hoje encontram-se em extinção. Os modelos requintados, chamativos e extremamente seguros predominam na maioria das residências. Mas, neste conjunto de imagens mais uma vez, não desejo apenas denunciar um fenômeno cultural ou social. Interessa-me refletir poeticamente, não só sobre o contexto real em que elas foram fotografadas, mas utilizá-las como metáfora das muitas histórias interpretadas, recriadas e inventadas que ocorreram no percurso desta pesquisa. As portas simbolizam o local de passagem entre dois mundos, o conhecido e o desconhecido. O conhecido, como toda a construção que fiz a partir de

minha experiência de fotografar o Parque Cecap e nele habitar, o desconhecido, como tudo aquilo que não tive acesso e capacidade para compreender, e sobre o alcance imprevisível desta dissertação. Fechar a apresentação das imagens com este conjunto de fotografias significa abrir uma porta para o desconhecido e fechar (não trancar) para os caminhos já explorados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Quando preparava meu pré-projeto para enviar como proposta de adesão ao Mestrado, estava pulverizada com milhões de ideias e com um exagerado plano de intenções. Conforme fui cursando as disciplinas do programa, essas intenções foram enxugando-se e tornando-se mais firmes e possíveis de ser executadas. A princípio, a proposta da pesquisa buscava aliar as fotografias da série *O Cinza e a Carne*, com a produção fotográfica de alguns moradores e um aprofundamento nos conceitos de arquitetura social no Brasil. No entanto, depois de muito insistir nesse fato, pude entender, a partir de conversas com meu orientador, professores, colegas, e com a leitura da bibliografia, que seria impossível compreender procedimentos tão complexos em um só projeto. A partir desse momento da pesquisa, instalou-se em mim um grande sentimento de frustração, pois me desprender de um planejamento considerado tão seguro, atingia diretamente minhas certezas e vaidades. Qual era mesmo o meu objeto de estudo? Minhas dúvidas oscilavam entre o Parque Cecap e a fotografia. Em minha concepção na época, esses dois objetos encontravam-se colados e inseparáveis. Mas como poderia eu falar desses dois assuntos sem transformar a dissertação em um quebra-cabeças cujas peças não se encaixavam?

Com o passar dos meses, o exame da qualificação se aproximava e minhas angústias persistiam. No entanto, em minha apresentação, os membros da banca examinadora, juntamente com meu orientador, a partir de reflexões sobre o trabalho científico, a arte e a vida, me desafiaram a colocar minhas certezas no campo das instabilidades. A proposta de aprofundar as investigações em minhas próprias

experiências e na linguagem fotográfica, afastando-me dos extensos estudos sobre o projeto arquitetônico do Parque Cecap, foi instigante e permitiu que a pesquisa encarasse profundas reestruturações. A partir disso, houve um deslocamento do objeto de estudo. Essa mudança proporcionou uma compreensão de que o meu objeto principal seria a série de fotografias *O Cinza e a Carne* e não o Parque Cecap, como vinha pensando desde o início. O conjunto habitacional seria somente o objeto de estudo das fotografias. Desde então, a pesquisa passou de um âmbito mais abrangente, para uma abordagem mais direta e consciente das especificidades da linguagem fotográfica e de meu próprio processo artístico.

A estrutura da dissertação foi dividida em três momentos ao invés de capítulos. Essa escolha se deu por acreditar que tais momentos são momentos de vida e que cada um deles faz parte do meu processo de formação como pesquisadora e artista. O primeiro, como uma busca pela compreensão da linguagem fotográfica e de seu percurso histórico, o segundo como uma aproximação das questões conceituais existentes em meu trabalho e o terceiro como um mergulho na experiência de morar e produzir a série de fotografias *O Cinza e a Carne*.

A apresentação das imagens logo no início da dissertação teve como intuito proporcionar antes das leituras dos textos, um momento de fruição estética, um aprofundamento nas qualidades visuais e nas interpretações independentes das fundamentações teóricas e dos conceitos por mim atribuídos. Neste caso, houve

também um cuidado especial para que as fotografias não exercessem a função de meras ilustrações do conteúdo teórico.

O desenvolvimento teórico, que se encontra no primeiro e segundo momento desta dissertação, foi parte essencial da pesquisa. Nesses dois momentos foram tratados seus principais discursos e suas passagens conceituais, que envolvem desde as origens da linguagem fotográfica, até as reflexões sobre fotografia-arte e fotografia-documento. Tal abordagem me proporcionou visitar eventos e discursos, e manter um diálogo com os pensadores e fotógrafos que, com suas afirmações ora certas, ora contraditórias, fizeram-me compreender o quanto os estudos teóricos dessa linguagem estavam defasados em minha produção. Portanto, a maior relevância desses dois momentos mais teóricos da dissertação foi perceber o movimento dinâmico da fotografia na história e encontrar algumas características estilísticas e conceituais em sua trajetória, que se aproximam das imagens da série *O Cinza e a Carne* e do que penso sobre a linguagem.

Outro lado significativo da pesquisa, encontra-se no terceiro momento, em que há um aprofundamento nas reflexões sobre as origens das minhas relações com a fotografia e com o Parque Cecap, além de um resumo reflexivo sobre a história do lugar. Apresentar a história do Parque Cecap com interferências críticas, a partir de minha experiência como moradora, artista e pesquisadora, foi ponto extremamente importante deste momento da dissertação. Esta parte da pesquisa, justificou a importância do conjunto e das próprias fotografias e ofereceu elementos

imprescindíveis para a leitura das imagens, além de um olhar problematizado para minha iniciação científica concluída na graduação.

Logo adiante, ao relatar uma experiência de infância com a fotografia, pude entender que esta linguagem sempre esteve impregnada à minha história e que foi ela a principal responsável pela percepção poética do lugar em que habito, deixando marcas que reverberariam por toda a minha vida e produção artística.

Por fim, as leituras das imagens encontradas também no último momento foram um ponto primordial da pesquisa. Mais do que oferecer uma leitura sistemática, ela me proporcionou reviver e repensar as minhas relações com o Parque Cecap, mas principalmente perceber o desenvolvimento de minha trajetória no universo das artes.

Considero que desde minha admissão no Mestrado e durante todo o processo de pesquisa foram construídas muitas camadas de experiência. Retornei no tempo, reconsiderei decisões, rememorei eventos afetivos e históricos, saí de mim e me reencontrei com meu próprio trabalho de uma maneira mais madura. Ao finalizar esta dissertação, percebo que ela cumpriu o papel determinante de fechar um ciclo em minha produção e em minha vida, ao mesmo tempo em que aguçou reflexões para trabalhos futuros.

***O Cinza e a Carne é parte de minha história, mas precisou escapar de mim para me fazer seguir adiante.***

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS

---

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Trad.: Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 5ª edição, 2005.

ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. In Estudos Históricos: Arquivos Pessoais, Rio de Janeiro: vol. 11, n. 21, p.9-34, 1998.

ARTIGAS, Rosa. **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Cosac & Naify, 1ª edição, 2000.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Campinas, São Paulo: Papirus, 12ª edição, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **A intuição do instante**. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. Campinas, São Paulo: Versus Editora, 2ª edição, 2010.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Editora Nava Fronteira, 1984.

BATCHELOR, David, FER, Briony, WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo: A arte no entre-guerras**. Trad.: Cristina Fino. São Paulo: Cosac e Naif, 1998.

BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica, in André Bazin, O que é o Cinema?** Lisboa: Col. Horizonte de cinema, Livros Horizonte, 1992.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Trad.: José Lino Grünnewald. coleção Os pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1955.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: Edusp, 2º edição, 2000.

BONDUK, Nabil - **Origens da Habitação Social no Brasil - Arquitetura Moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da Casa Própria**, São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 3º edição, 2002.

BOSI, Alfredo. **Fenomenologia do Olhar**. in O Olhar. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 10º reimpressão, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte – Gênese e estrutura do campo literário**. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CALVINO, Ítalo – **As Cidades Invisíveis**. Trad.: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERÁVOLLO, Fabiana. **A Pré-fabricação em Concreto Armado Aplicada a Conjuntos Habitacionais no Brasil: o caso do “ Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado”**. Dissertação apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **A fotomontagem como introdução à arte moderna: visões modernistas**, ARS (São Paulo) vol.1 no.1 São Paulo, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad.: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1ª edição, 1998.

DINUCCI, Gina. **Registro Fotográfico de um Núcleo Urbano: relações sociais e imagéticas no Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado - Parque Cecap**. Iniciação Científica apresentada à Universidade Guarulhos, São Paulo, 2008.

DONDIS, Donis A.. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora Martins Fontes, 3º edição, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Trad.: Marina Appenzeller, São Paulo: Ed. Papirus, 9º edição, 2006.

ECCO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Trad.: Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 21º edição, 2008.

ENTLER, Ronaldo. **Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia**. FACOM – n° 17 - 1º semestre de 2007.

FABRIS, Annateresa. **Entre arte e propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material. An. mus. paul. vol.13 no.1 Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo: Jan./Jun. 2005.

\_\_\_\_\_. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1ª edição, 2011.

FERNANDES, Ronaldo Costa, LIMA, Rogério (org.). **O imaginário da cidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Huciec, 1985.

\_\_\_\_\_. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Anna Blume, 1ª edição, 2008.

GARDNER, Stephen - **Le Corbusier**. Trad.: Gilberto B. de Oliveira e Jamir Martins, Ed. Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

GERSHEIN, Helmut e Alison. **Historia gráfica de la fotografía**. Barcelona: Ediciones Onega S.A, 1966.

HALL, Peter. **Cidades do amanhã: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos no século XX**. Trad.: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 3ª reimpressão da 1ª edição, 1995.

HARRISON, Charles. **Modernismo**. Trad.: João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2ª reimpressão, 2004.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Loyola, 7ª edição, 1998.

KHOURI, Omar – **Poetas da Era Pós-Verso: Um Mapeamento por Meio de Algumas Constantes**. – Parte da tese de livre-docência Ver Ouvir Pensar a Poesia, São Paulo: 2007.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª edição revista 2003.

\_\_\_\_\_. **Décio Pignatari: um fazedor octogenário para muitos e muitos séculos**. FACOM - nº 17 - 1º semestre de 2007.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2ª edição, 2010.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1ª edição 1997, 2ª tiragem 1999.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 10ª reimpressão, 2003.

OMAR, Arthur. **O Zen e a arte gloriosa da fotografia**. Catálogo da exposição "Antropologia da face Gloriosa". Rio de Janeiro: CCBB, 1999.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Trad.: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 3ª edição, 2004.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 3ª reimpressão da 1ª edição, 2008.

POIVERT, Michel. **A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo**. ArtCultura, Uberlândia, v.10, n.16, p.9-18, jan.-jun.2008.

PORTOGHESI, Paolo. **Depois da Arquitetura Moderna**. Trad. Ana Luisa Nobre. Editora: Martins Fontes, São Paulo: 1ª edição, 2002.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Senac, 2ª edição, 2005.

SANTAELLA, Lucia. **Arte & Cultura**. São Paulo, Cortez, 1982.

\_\_\_\_\_. L. e NÖTH, W. **Imagem, Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Novos Desafios da Comunicação**. Lumina - Facom/UFJF - v.4, n.1, p.1-10, jan/jun 2001.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**, Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 4ª reimpressão, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Susan. **Sobre Fotografia**, Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 4ª reimpressão, 2004.

SZARKOWSKI, John. **Modos de Olhar – 100 fotografias do acervo do Museu of Modern Art, New York**. Trad.: Clifford E.Landers e Victoria Murat. São Paulo: Publicado para Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

TISSERON, Serge. **A imagem entre a realidade e a ficção**. Apud Revista Continuum – Itaú Cultural n°23. São Paulo. 207.

TOLEDO, Roberto Pompeo de. **A capital da solidão**. Editora Objetiva, São Paulo: 2003

WOOD, Paul. **Arte Conceitual – Movimentos da Arte Moderna**. Trad.: Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

**Artigos e Teses disponíveis na internet:**

ENTLER, Ronaldo – **Poéticas do Acaso**. ECA-USP, 2000. Tese de Doutorado.

Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos.html>.

Acesso em 01/01/2011.

KHOURI, Omar – **Lenora de Barros**. São Paulo, 2005. Apresentações.

Disponível em: [http://www.nomuque.net/discernir/apresentacoes\\_lenoradebarros.html](http://www.nomuque.net/discernir/apresentacoes_lenoradebarros.html)

Acesso em 05/05/2011.

\_\_\_\_\_. **O Signo na Semiótica Peirceana**. São Paulo.

Disponível em: [http://www.nomuque.net/discernir/semiotica\\_signo.html](http://www.nomuque.net/discernir/semiotica_signo.html)

Acesso em 03/04/2010.

MALLARMÉ, Stéphane – **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard**.

Disponível em: [www.poetryintranslation.com/PITBR/French/MallarmeUnCoupdeDes.htm](http://www.poetryintranslation.com/PITBR/French/MallarmeUnCoupdeDes.htm).

Acesso em: 20/12/2011.

SANTOS, Ana Carolina – **A Fotografia entre Documento e Expressão – um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer**. Disponível em:

<http://www.compos.org.br/>

Acesso em: 03/03/2012.

**FILMOGRAFIA:**

GODARD, Jean-Luc. **Les Carabiniers (Tempo de guerra)**, França, DVD - 80min, 1963.