

AUTÓPSIA DA CIDADE

Daniela Mendes Cidade

A CIDADE SOBRE A MESA DE DISSECAÇÃO

As edificações, as ruas, o mobiliário urbano, os desenhos das calçadas, os muros, as fachadas, enfim, seja qual for a escala do objeto mencionado, formam um universo de fragmentos que configuram e caracterizam o espaço da cidade como um todo. A imagem de uma cidade é composta por esses fragmentos que acabam integrando e estruturando o imaginário coletivo urbano. Entretanto, a imagem que cada indivíduo tem de uma determinada cidade é, acima de tudo, uma imagem formada por referências pessoais. Bem como percebeu Aldo Rossi em "A Arquitetura da Cidade"¹, os fatos urbanos também estão ligados às experiências individuais e às impressões que cada pessoa tem de uma cidade, seja a cidade onde vive ou a cidade a qual visita. Se no nosso imaginário essas imagens apresentam-se de forma fragmentada, isto se deve ao fato de que as imagens que construímos mentalmente dos lugares em que passamos assim são formadas.

Panerai² é um dos vários autores que desenvolveram teorias a partir da análise do espaço urbano, relacionado-o com o ponto de vista do sujeito que circula pelas ruas, para o processo de compreensão da cidade. Para análise do urbano, uma de suas propostas é a análise pictórica, expressão dada por ele para a compreensão da cidade a partir de uma sucessão de imagens. A imagem visual, segundo ele, constitui um aspecto privilegiado para reflexão sobre a cidade. A partir de um conjunto de elementos reconhecidos, reunidos e articulados, o espaço urbano pode ser compreendido como um todo. No entanto, sua pesquisa, assim como as demais, limita-se ao espaço físico e não às representações do espaço como meio de investigação. As imagens são pedaços da cidade que não somente estão relacionadas em analogia ao espaço físico, como podem estar presentes de forma indireta em diferentes meios, como a pintura, a fotografia, a literatura. Se considerarmos a relação do transeunte com o meio urbano, as seqüências de imagens, tanto as formuladas pelo observador após ter percorrido o espaço, quanto as por ele representadas, não apresentam uma lógica no sentido da organização. Os percursos dentro da cidade podem ser múltiplos e de diversas dimensões. E ao invés de estabelecer uma regra para captar e analisar imagens fotográficas num percurso predeterminado, proponho,



neste trabalho, a contribuição do elemento *hasard*, desde a ótica do surrealismo, como forma de demonstrar o mecanismo de formação do imaginário, baseado em um ponto de vista mais compatível com as imagens que elaboramos ao caminhar pela cidade.

Disciplinas como psicologia, geografia e história deram sua contribuição para o desenvolvimento de um estudo sobre a cidade. Podemos também acrescentar a arte, e principalmente a fotografia, como uma outra área do conhecimento reveladora dos aspectos da cidade que passam despercebidos por muitas pessoas, e que, entretanto, apresentam um caráter subjetivo indispensável para o estudo da cidade na sua totalidade.

Os fotógrafos, ao longo da história da fotografia, muito nos revelaram sobre a cidade. A cidade e a arquitetura, devido ao seu caráter imóvel, foram temas presentes no início da fotografia, onde havia a impossibilidade de captar o movimento. Mas ao mesmo tempo a cidade se torna irrepresentável na totalidade de seus múltiplos aspectos. A fotografia, com sua mórbida propensão de tudo inverter, do positivo ao negativo, do movimento à imobilidade, de vida em morte, não consegue captá-la. Assim, o único jeito de representar a cidade é cortá-la em pedaços, estratificando-a, isolando-a.

Partindo destes pedaços paralisados pela fotografia, apresento a série fotográfica “Autópsia da cidade”³, numa tentativa de representar a cidade através de uma sucessão de imagens realizadas de forma casual, a partir de um percurso predeterminado. Essa proposta teve como referência inicial a experiência praticada pelos surrealistas em Paris. Este ensaio fotográfico tem como característica básica a fragmentação e a seqüência de imagens, cuja articulação se dá por meio de analogias entre fotogramas. Os valores formais dessas imagens podem estar relacionados com outros elementos, que nem sempre são tão visíveis e fáceis de compreender à primeira vista e nem sempre óbvios ao pensamento lógico e consciente. Portanto, este trabalho propõe, na verdade, uma meta-análise da cidade, pois terá como objeto uma imagem indireta do espaço urbano, ou seja, aquela que passa pelo filtro da fotografia ou da percepção do artista. Desta forma, este artigo⁴ reflete o princípio seguido em minha dissertação de mestrado intitulada “A imagem da arquitetura como elemento da paisagem”, onde utilizo um raciocínio metafórico partindo das imagens de diferentes mídias, como a fotografia, a pintura e o desenho.

Em 1924 na França, André Breton publicou o manifesto do movimento surrealista e teve como propósito “não tanto a produção de obras artísticas originais, mas construir uma nova visão do mundo onde o real e o imaginário, o pensamento e a ação, o espírito e a matéria, o racional e o irracional, a arte e a vida não serão mais antônimos”⁵.

A EXPERIÊNCIA SURREALISTA

Os surrealistas, numa atitude revolucionária, romperam com o valor absoluto da verdade em busca de uma experiência que se coloca no mundo real, num tempo vivido pelo espectador. Conforme Ponge, “o objetivo do

2000/2

surrealismo é devolver ao homem a capacidade poética da qual foi despojado: que o homem redescubra, individual e coletivamente, os poderes de ver e de se ver, de ouvir e se ouvir, de expressar e de se deixar expressar – de criar!”⁶

Os surrealistas tiraram proveito do imaginário, do pensamento analógico e do desejo para chegar a uma liberdade de expressão. Breton, no início do movimento, baseou sua pesquisa a partir das teorias do inconsciente. Desta forma, o surrealismo somou experimentações psíquicas sobre diversos tipos de suporte para abolir as contradições mutilantes da realidade.

O pensamento inconsciente está diretamente relacionado a imagens, e as imagens formuladas pela arte são um dos meios utilizados para revelá-lo. Porém, de acordo com Walter Benjamin, seria um erro supor que a experiência surrealista limitou-se a esta questão. O surrealismo valorizou os objetos que começavam a extinguir-se, os objetos deixados pela moda, e esta idéia está diretamente relacionada com a revolução. Antes dos surrealistas “ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário ... O olhar histórico sobre o passado passa para o olhar político”⁷.

Os textos de Aragon e Breton deixaram passar todas as sensações experimentadas a partir de qualquer objeto, de qualquer experiência com o meio. A cidade passa a ser o lugar onde se concentram todas as atividades humanas, onde todos os encontros são possíveis. E foi na própria Paris, onde o mundo sintetizou todas as suas experiências, que a cidade adquiriu o próprio sentido surrealista, assim como descreve Benjamin: “nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade. Nenhum quadro de De Chirico ou de Max Ernst pode comparar-se aos fortes traços de suas fortalezas internas, que precisam primeiro ser conquistadas e ocupadas, antes que possamos controlar seu destino e, em seu destino, no destino das suas massas, o nosso próprio destino”⁸. Ao mesmo tempo essa idéia enfatiza a importância de uma relação direta com o meio. E será também em Paris o lugar e a hora do *hasard*, que transformará qualquer elemento da paisagem em objeto de valor, através de analogias e entrecruzamentos de idéias. Para o pensamento analógico, qualquer elemento poderá ser um sinal para revelar o desconhecido e desencadear idéias e projetos. Segundo Breton, “os objetos da realidade não existem apenas como tal: a observação dos traços constitutivos do mais banal de todos eles oferece-nos – num abrir e fechar de olhos – uma admirável imagem-adivinha, a qual, incorporada nesse mesmo objeto, nos fala, com toda a veracidade, do único objeto real e atual, do nosso desejo”⁹.

Existiam determinados lugares que os surrealistas costumavam, amiúde, freqüentar. Mas o percurso entre cada lugar de destino poderia ser variado. Os espaços públicos onde os surrealistas circulavam eram lugares de passagem entre dois compromissos, onde Aragon, Éluard e Breton visitavam os *ateliers* dos pintores ou onde os encontros do grupo eram realiza-

dos. Existiam lugares pelos quais os surrealistas mostravam preferência, como a torre de Saint Jacques, o parque Buttes-Chaumont, a porta de Saint-Denis e o mercado de pulgas da porta de Saint-Ouen. Mas a *rue Fontaine*, assim como a *rue du Château* e a *rue Blomet* inicialmente eram os pontos geográficos de encontro mais conhecidos dos surrealistas¹⁰. A partir destes três pontos, marcados no mapa formando um triângulo, as possibilidades de percursos eram múltiplas. Qualquer imagem dentro deste percurso podia e pode ser utilizada, mesmo que a paisagem real seja medíocre, o *flâneur* a transforma em um outro sentido. O *flâneur* é aquele que investiga a cidade e faz uma leitura particular através da sua configuração espacial, do encontro casual entre lugar, pessoas e objetos a partir de um fluxo não preestabelecido. Assim, uma outra cidade passa a ser revelada, resgatando o que é deixado à margem, como as colagens onde os objetos revelam os desejos inconscientes através do encontro de imagens.

Na cidade, os objetos estão à espera daquele que, num erro de percurso, desencadeará um encontro mútuo. A *collage* como lugar dos encontros, segundo Fuão¹¹, faz a imagem narrar outras histórias, distintas daquelas que representavam originalmente, passando a adquirir novos significados. O eterno percorrer possibilita todo o tipo de encontro. É neste sentido que os surrealistas em Paris deixaram-se levar por caminhos não anteriormente estabelecidos.

As *collages*, assim como a hipnose, a escrita automática, os textos coletivos e os “cadáveres deliciosos” são processos onde o “acaso” costuma manifestar-se. Estes procedimentos foram adotados pelos surrealistas como um meio de conhecimento da realidade e do psiquismo, da beleza que poderia resultar de uma atividade inconsciente ocultada pelo racionalismo. Aqui está presente uma das dialéticas do surrealismo. Para Breton, o fruto do “acaso” pode ser uma resposta a uma necessidade interna que surge através de uma causalidade externa, ou seja, algo que se objetiva através do subjetivo. Aí então o “acaso” pode ser chamado de “objetivo”, principalmente quando o objeto encontrado vem ao encontro de uma necessidade interna, atendendo a um desejo. Portanto, pelo fato de não racionalizarmos aquilo que pretendemos, o resultado é muito superior porque não conduzimos o nosso pensamento a idéias objetivamente fechadas e “a surpresa provocada por uma nova imagem ou por uma nova associação de imagens deve ser encarada como elemento primordial do progresso das ciências físicas, pois só o espanto consegue excitar a lógica, sempre tão fria, e obrigá-la a estabelecer novas associações”¹².

Apollinaire e Breton afirmavam ainda que “as conquistas da ciência baseiam-se mais num pensamento surrealista que num pensamento lógico”¹³. É através da fotografia que Breton traduz em imagem a idéia do automatismo psíquico. Michel Poivert¹⁴ afirma esta idéia ao analisar a estética surrealista. Segundo ele, Breton produziu uma iconografia capaz de concordar com o idealismo do início do movimento e o materialismo dos anos 30. A ciência passa a legitimar as teorias diante da crítica.

A FOTOGRAFIA: INSTRUMENTO PARA DISSECAR A CIDADE

A série fotográfica “Autópsia da Cidade”, realizada em Paris, surgiu influenciada pela experiência dos surrealistas e das suas relações com aquela cidade. Dentro da mesma área onde eles costumavam perambular, um outro percurso foi por mim realizado. Este percurso teve como ponto de partida a *rue du Theatre* passando pela *rue Blomet* até a *rue Fontaine*.

O resultado obtido a partir desta série de fotografias foi um conjunto de imagens que vai desde uma visão panorâmica de uma rua até um detalhe de piso ou de parede, que configuram no total, o percurso¹⁵. Este percurso tem como característica principal o corte das imagens. Cada foto é um fragmento, um pedaço da cidade que foi separado do seu contexto para ser investigado da mesma forma que um corpo quando é dissecado.

A fotografia, com o seu imenso poder de fragmentar ao infinito tudo o que capta, torna-se um meio extremamente ligado ao corte, ao esartejamento do corpo. No processo de trabalho dos artistas no século passado, como foi exibido na exposição “A fotografia do nú do século XIX”¹⁶, mostra bem essa vocação. Os *ateliers* de desenho e de pintura utilizavam-se de fragmentos fotográficos do corpo como um verdadeiro elogio ao fragmento. Desta forma, o fragmento na fotografia adquire um outro sentido, passando a ter vida própria. Na arquitetura, como observa Fuão em *Arquitectura como Collage*¹⁷, o fragmento também poderá ter esse significado de elemento único. Por exemplo, um edifício, que faz parte do conjunto ao considerar o espaço da cidade como um todo, quando recortado do seu contexto, torna-se um fragmento e ao mesmo tempo um objeto único em relação a si mesmo.

O ato de “dissecar” pode trazer em si a idéia do corte para o estudo da anatomia, como também pode significar uma análise minuciosa. Estes dois significados estão contidos nessa proposta de dissecação da cidade, onde o corte pode ser profundo, ir além da superficialidade fotográfica. A dissecação serve assim de metáfora para entender este processo de seleção de imagens realizado por alguém que percorre a cidade e as imagens que dela são absorvidas.

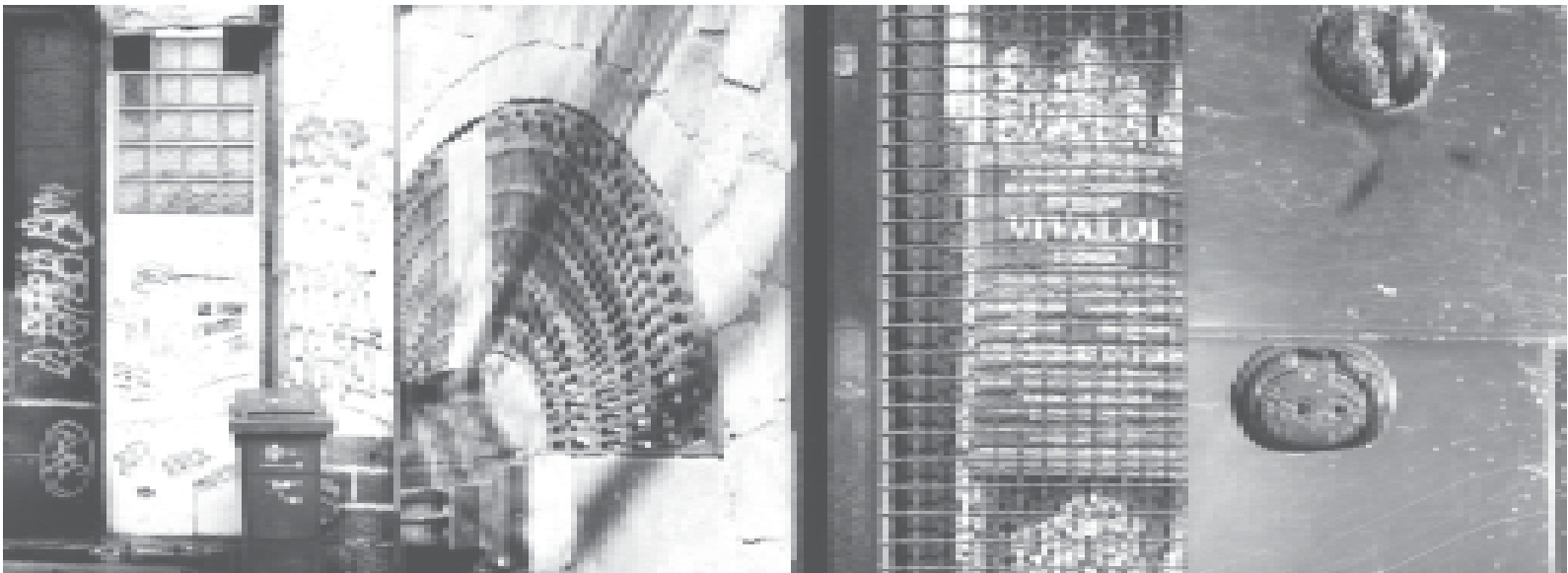


Em relação ao corte fotográfico, Dubois afirma que: “a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Temporalmente, a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção da extensão”¹⁸.

Esses fragmentos de tempo e de espaço, captados pela câmara fotográfica, estão relacionados com a percepção da cidade. A reunião dos fragmentos nos mostra uma outra cidade, aquela que não coincide com a cidade real, mas que coincide com a que temos em nossa mente, no nosso inconsciente. O corte temporal detém o movimento. Este registro também não é aquele que faz parte da coletividade, mas de um registro individual, que pode conter elementos do coletivo. O corte espacial enquadra, recorta a paisagem com o objetivo de mostrar aquilo que não se vê no dia a dia, mas que, no entanto, também faz parte da cidade. O que uma fotografia mostra é uma subtração da realidade que ao mesmo tempo possibilita uma compreensão de um todo. O que está fora da fotografia, ou seja, “o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela”¹⁹.

Baseado nesta questão, de que as imagens também passam a sugerir coisas, é que este trabalho passou a adquirir seu sentido. Desenvolver um trabalho com o espírito surrealista significa buscar uma referência no passado, que possibilita uma nova interpretação para a realidade atual, onde as imagens têm o poder de mostrar aquilo que, com a contemporaneidade, pode estar passando por um processo de perda perceptiva: um olhar atento para a cidade.

A estética de mostrar aquilo que não se vê também tem suas especificidades, pois o ato de demonstração passa pelo ato de desvendar. Um dos fotógrafos referenciais para ilustrar esta idéia é Eugène Atget (1857-1927)²⁰. Suas imagens mostravam o meio ambiente cotidiano sem embelezamento e foram somente os surrealistas que passaram a olhar para



2000/2

seu trabalho de uma forma diferente. Le Gall²¹ analisa as expressões usadas para descrever a obra desse fotógrafo, e constata que são as mesmas do universo surrealista: “as mais alucinantes paisagens de Paris”, “o maravilhoso do sonho e da surpresa”, “as fachadas trágicas”, “o teatro natural da morte violenta”, “o continente misterioso”. A atmosfera fantasmagórica das fotografias de Atget são também relacionadas com a obra de Aragon. As passagens de *Le paysan de Paris*, assim como as paisagens fantasmagóricas parisienses, revelam um dos mitos modernos: a ameaça da destruição através de uma aparência fantasmagórica.

“Autópsia da Cidade” não tem a intenção de apreender a realidade, pois esta realidade não existe, assim como não tem a mesma intenção do turista de tentar captar tudo o que vê de novo em uma espécie de caixa de memória para ser aberta mais tarde; tampouco tem a intenção de realizar um levantamento de simples caráter documental do espaço urbano. Neste caso, o ato fotográfico representa a marcação de um determinado personagem em uma cena, em um “teatro do crime”. Sobre isso Walter Benjamin escreve nos seus textos sobre as imagens da “velha Paris” de Atget que começa, depois do momento das transformações urbanísticas, a registrar metodicamente tudo o que vai “desaparecer”: portas que se transformam em vitrines, etc.²² A relação com o “teatro do crime” é inevitável. Assim como a relação com a autópsia, com a conservação do corpo, com a investigação policial. Uma das pesquisas realizadas pela medicina no século XIX é sobre a imagem registrada nas pupilas do morto. Estas experiências os surrealistas gostavam de inserir nos seus textos e Valentin, surrealista belga, descreve em uma de suas obras uma cena em que o detetive levanta a pálpebra de um cadáver para ver nas pupilas o registro do crime. Baseado nessas idéias, Benjamin considera o fotógrafo como o sucessor do médico legista. Como alguém que procura em cada canto da cidade um crime a ser desvendado.

Benjamin, através das imagens de Atget, procura um cidadão estranho, comum mas inquietante, que sabe desaparecer na multidão como um personagem de romance policial. A ociosidade do *flâneur* se justifica pela



função de detetive incógnito. Da mesma forma que o estrangeiro, que também apresenta duas características opostas: um andar errante, a liberação de uma conexão a um ponto determinado na cidade e outra ligada ao fato de estar fixado em um ponto, figura de mobilidade subjetiva ou de mobilidade sem deslocamento. As imagens têm o poder de distanciar aquilo que está próximo, de aproximar aquilo que está longe, causando um efeito de estranheza e de proximidade.

Neste contexto, onde as atividades humanas consistem em gerar proximidades e distâncias, as observações visuais tomam o lugar de todas as outras formas de sinais. E a cidade passa a ser entendida mais por uma proximidade espacial de distâncias simbólicas, culturais ou sociais, que de uma distância de proximidade real, física²³. Esse olhar fotográfico traz consigo o imaginário surrealista, uma nova subjetividade na busca de uma nova construção da imagem da cidade. A cidade da ruptura, do corte, a cidade como apuração da visão. A cidade da aventura e das aberturas, aquela das oníricas caminhadas dentro de um labirinto de acasos objetivos.

A conexão entre as imagens da seqüência fotográfica está relacionada com a idéia, lembrada por Benjamin, de que a fotografia nos revela o inconsciente, pois ela realiza uma operação analítica do olhar, de uma forma mecânica, e é capaz de captar aquilo que não é percebido pelo observador, como o movimento acelerado ou retardado. A fotografia passa a ser definida como um ato onde o inconsciente do sujeito está inscrito na aparente objetividade do real. Isto também pode ser relacionado com a idéia de Moholy-Nagy de que o olho humano é simplesmente imperfeito, fraco, impreciso. O aparelho fotográfico substitui esta deficiência, transforma-se em uma prótese entre o olho e o cenário da cidade. Uma prótese que aumenta a capacidade do corpo humano de perceber.

Essa percepção ampliada também tem a capacidade de representar a cidade. No projeto surrealista existem dois pólos de atração: o automatismo abstrato de um lado, e o academicismo ilusionista de outro. Esses dois pólos correspondem às duas colunas freudianas da teoria surrealista: o automatismo



2000/2

(a livre associação) e o sonho. A fotografia sempre foi uma das principais fontes de imagens dos surrealistas, em uma presença combinada com textos. Examinando rapidamente os gêneros fotográficos explorados pelos surrealistas, podemos notar: imagens banais; fotografias de registro de objetos escultóricos, que não tinham outra função senão a do registro; utilização de negativos fotográficos; recurso de múltipla exposição; diferentes manipulações, através da utilização de espelhos; solarização e fotomontagem. Este trabalho não pretende explorar nenhuma destas possibilidades em particular. Ele procura buscar um lado do fotográfico que sempre esteve presente em todo o universo surrealista: o poder de restituir sobre uma superfície contínua a marca deixada pelo real, ou a impressão tirada como se fosse um decalque da realidade.

A fotografia é uma marca, uma decalcomania do real, obtida por um procedimento químico, ligado aos objetos concretos. Tecnicamente e semiologicamente, os desenhos e as pinturas são ícones e as fotografias são como um índice apontado para qualquer verdade que o espectador seja estimulado a produzir por ele mesmo. E é exatamente esta qualidade da fotografia que se aproxima do surrealismo, no conceito de “beleza compulsiva” utilizado por Breton: trata-se da realidade transformada em representação. A fotografia ocupa um lugar privilegiado nesta idéia, pois ela representa a realidade com algo codificado, estruturado e escrito. E é exatamente essa percepção da cidade como representação, da matéria enquanto escrita, transcodificada, traduzida, que eu procuro.

A INQUIETANTE ESTRANHEZA — A LIGAÇÃO ENTRE IMAGENS

A ligação entre cada imagem fotográfica não se faz através dos elementos formais contidos nos fotogramas, como linha, forma, textura, luz, volume, nem tampouco através da representação dos elementos presentes no espaço urbano. O corte, e conseqüentemente a fragmentação, por si próprios não permitem que exista uma ligação desta maneira. Na seqüência aqui apresentada como representação de um percurso, apesar da imagem conter elementos que podem ser identificados com o espaço físico, o que se mostra é justamente



esta aparente falta de ligação, produzindo uma sensação de inquietante estranheza.

Esta característica se deve à capacidade da câmara fotográfica de captar com rapidez e precisão os ângulos mais imprevistos, distanciando-se ou aproximando-se do objeto como um raio X, aumentando as maneiras pelas quais o mundo pode ser apresentado ao olhar. Desta forma, o aparelho fotográfico se coloca entre o observador e o mundo, prolonga e aumenta a visão do homem, evidenciando o próprio ato de observar e o fenômeno da percepção. Essa visão fotográfica, que surgiu com o conceito de nova visão de Moholy-Nagy, realiza uma seleção dos elementos da cidade, transformando-a em representação. A idéia está relacionada com a escritura automática de Breton que, segundo Rosalind Krauss²⁴, é a própria fotografia. A partir disto pode-se adicionar ao percurso representado um outro percurso, ou quantos forem necessários, que se realiza a partir do pensamento analógico.

Desta forma, "Autópsia da Cidade" nos revela um percurso simultâneo ao próprio espaço físico da cidade. Entre as imagens, na linha do corte, no intervalo, que ao mesmo tempo é o encontro físico de cada imagem, o observador constrói um outro caminho mais relacionado com aquilo que ele imagina. Portanto, o que está oculto em cada imagem é sobreposto aos próprios elementos contidos em cada ponto de vista.

De acordo com as imagens da seqüência fotográfica, a maior parte dos fotogramas desta série nos remete à própria idéia de percurso; mesmo um visual fechado, como por exemplo o detalhe do piso, nos indica o sentido do caminhar. Na seqüência, esta idéia de percurso pode ser interrompida por alguns planos verticais, onde o olho pára, ou seja, a câmara registra algum outro elemento que esteja relacionado com o próprio significado de interrupção, de barreira, como a grade, a janela fechada, o plano enquadrado pela lente. Essas paradas são os pontos de reflexão. O alinhamento das edificações nos insere num labirinto que nos conduz a possibilidades múltiplas de percurso. E é a própria arquitetura que nos conduz nesse labirinto. As características que o espaço adquire em função do caráter da arquitetura provocarão a atenção ou



2000/2

não do observador.

A ligação entre uma imagem e outra, através do deslocamento, se dá por fragmentos. É a fragmentação que abre espaço para a realização do percurso mental. O deslocamento nos faz perceber o espaço e conectar um ponto ao outro. Esse movimento, caracterizado pelo ato de caminhar, que se apresenta pela convergência formada pela perspectiva da rua linear, nos indica um plano ao fundo. Este plano está rebatido na imagem seguinte. Os reflexos. Uma profundidade sem volume. As imagens sobrepostas sobre a transparência do vidro refletem uma representação simultânea de dois ou mais objetos opostos num mesmo plano. Essa imagem, seguida da imagem de outra passagem, também traz a idéia de conexão entre fotogramas, de elemento de ligação, e ao mesmo tempo rompe com a continuidade do quarteirão. O corte de cada fotograma representa o lugar de parada para a reflexão, é a passagem para o entendimento de uma nova forma analógica de ligação com a imagem seguinte. O que liga uma imagem à outra é o próprio ato de refletir sobre esse espaço, sobre a cidade, que é estimulado pela estranheza dos encontros dos fotogramas.

O que une as imagens fotográficas é justamente o olhar que seleciona e relaciona, de forma plástica, o seu conteúdo, diretamente relacionado com o pensamento analógico e o inconsciente. É o olhar do artista, o olhar representado pelos espaços discursivos da fotografia que integra a ótica surrealista. Quando os surrealistas se referem ao “mundo moderno”, querem evidentemente falar da cidade, porque é a cidade que torna possível esse tipo de associação onde uma coisa pode ser lida como o signo da outra, onde o labirinto, que é a cidade de Paris, pode ser sobreposto ao labirinto do inconsciente do artista. Assim, podemos fazer neste trabalho uma analogia com a figura da flecha de duas pontas, onde cada elemento fotografado relaciona-se com o anterior. Um trajeto de permanente referência que se estabelece em constantes associações – este é o processo de percepção do artista.



Daniela Mendes Cidade

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura do Instituto Ritter dos Reis, em 1990. Graduada em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UFRGS, em 1997. Atualmente está concluindo o curso de mestrado em Arquitetura no PROPAP/UFRGS.

NOTAS

1. ROSSI, Aldo. *Arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
2. PANERAI, Philippe. *Elementos de análise urbano*. Madri: Instituto de Estudos de Administração Local, 1983.
3. "Autópsia da cidade" — série fotográfica composta por 28 fotogramas, em preto e branco, realizada em 1998. Todas as imagens apresentadas integram uma única seqüência desta série.
4. Este artigo originou-se da monografia realizada para a disciplina Tipologia e Morfologia Urbana I - PROPAP/UFRGS, 1999.
5. RISPAIL, Jean-Luc. *Les surréalistes: une génération entre le rêve et l'action*. Paris: Gallimard, 1991, p. 141.
6. PONGE, Robert. Mais luz! In: *O surrealismo*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1991, p.22.
7. BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.25-26.
8. BENJAMIN, op. cit., p.26.
9. BRETON, André. *O amor louco*. Lisboa: Estampa, 1971, p.115.
10. DUROZOI, Gérard. Le Paris Surréaliste. In: *Historie du mouvement surréaliste*. Paris: Hazan, 1997.
11. FUÃO, Fernando. *Arquitetura como collage*. Barcelona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, UPC, 1992. Tese de doutorado.
12. BRETON, op. cit., p.109.
13. BENJAMIN, op. cit., p.28.
14. POIVERT, Michel. Politique de l'éclair. In: *Études photographiques*. Paris: Société Française de Photographie, 2000.
15. Este percurso está representado na série fotográfica "Autópsia da Cidade".
16. *Le nu au XIX siècle — le photographe et son modèle*. Exposição. Paris, Biblioteca Nacional da França, 1997
17. FUÃO, op. cit.
18. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993, p.161.
19. DUBOIS, op. cit., p.179.
20. Atget, considerado o fundador da fotografia moderna, não via no seu trabalho valor artístico. Foi considerado por alguns críticos artista *naïf*, assim como Rousseau, e Robert Desnos, pertencente ao grupo dos surrealistas, foi o primeiro a reconhecer isto. No entanto, ele preferiu não pertencer de forma ativa a nenhum movimento artístico e só obteve reconhecimento após a sua morte. Atget participou do primeiro Salão de Fotografia Independente em 1929 como um referencial histórico de uma nova visão da fotografia
21. LE GALL, Guillaume. Atget, figure réfléchie du surréalisme. In: *Études photographiques*. Paris: Société Française de Photographie, 2000.
22. ROULLÉ, André. Versions de la ville. In: *La recherche photographique*. Paris: Maison européenne de la photographie, n. 17, automne, 1994.
23. BELLAVANCHE, Guy. Mentalité urbaine, mentalité photographique. In: *La recherche photographique*. Paris: Maison européenne de la photographie, n. 17, automne, 1994.
24. KRAUSS, Rosalind. *Le photographique*. Paris: Macula, 1990.