



(Artigo publicado em: *X Encontro de Teoria e História da Arquitetura do rio Grande do Sul*, setembro de 2006, Caxias do Sul: EDUCS, 2006.)

## **Olhar e movimento: a fotografia como prática de assimilação da arquitetura**

***Daniela Mendes Cidade***

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

### ***Resumo***

As linguagens visuais, em particular a fotografia, possibilitam uma leitura indireta e ao mesmo tempo subjetiva sobre as transformações do espaço. Através da articulação entre a produção de um trabalho em fotografia, cruzado com um conceito de arquitetura, se desenvolverá este ensaio: pensar a questão do olhar do sujeito sobre a arquitetura através do olhar do fotógrafo. As reflexões aqui contidas estão apoiadas em minha própria experiência como fotógrafa a partir de percursos urbanos, apresentando referenciais específicos referentes ao deslocamento do sujeito, à simultaneidade, à velocidade e à multiplicidade de imagens, características da contemporaneidade. Neste trabalho, a fotografia caracteriza-se como uma forma de instrumentalização do olhar. O exercício do olhar em movimento se estabelece através de um percurso realizado na avenida Borges de Medeiros junto ao viaduto Otávio Rocha, em Porto Alegre, relacionando-o com o espaço dinâmico futurista. O olhar múltiplo e móvel está diretamente associado aos deslocamentos, mecanizados ou não. A série fotográfica, apresentada em pranchas de contato, foi o resultado de uma experiência direta com o espaço urbano a partir da investigação do espaço do viaduto Otávio Rocha.

## **1. Arquitetura e Fotografia**

A arquitetura não compreende apenas suas construções físicas concretas, mas engloba a forma como ela é recebida pelo sujeito, como ela é vivenciada, como ela é “vista”. Portanto, o conceito de arquitetura também engloba um conteúdo subjetivo. A abrangência do conceito de arquitetura também se dá pelo princípio de que sua interface não é algo isolado, ela faz parte de um todo que constitui a complexidade da estrutura urbana, incluindo todos os elementos que a compõe, desde o detalhe de uma fachada, de um desenho de calçada, de um equipamento urbano, à estrutura viária. Enfim, o contexto total da cidade, que não pode deixar de excluir o sujeito que a habita e o seu conseqüente caráter subjetivo, onde está presente um olhar que é singular. As artes visuais, e especificamente a fotografia, possibilitam uma linguagem indireta e ao mesmo tempo subjetiva sobre as transformações do espaço, o que nos faz pensar sobre o olhar singular do sujeito, que por sua vez também diz respeito ao contexto urbano como um todo.

De todas as linguagens da arte, a fotografia se destaca por constituir no interior de sua própria filosofia um paralelo com a cidade. A arquitetura só existe no plano espacial quando sai do plano gráfico do projeto, e a fotografia por sua vez, só acontece porque existe uma projeção de luz sobre um campo de sombra. Portanto a relação entre fotografia e arquitetura não está na planificação do espaço em imagem, mas está no plano espacial - o espaço da arquitetura, que corresponde ao espaço da caixa preta.

A fotografia evoca junto ao espectador associações de imagens sobre o momento que precedeu e o que segue a tomada. O fragmento fotográfico prolonga, através da ação da imaginação<sup>1</sup>, o acontecimento anterior e posterior de uma determinada ação. Esta particularidade faz da fotografia uma arte do tempo e do espaço, assim como a arquitetura. Ela é uma expressão onde predomina uma dimensão espacial que apresenta uma instantaneidade de uma dinâmica da cidade artificialmente interrompida. Este poder de interromper o tempo e realizar ao mesmo tempo uma relação com o passado e com o futuro através do olhar e da imaginação do observador, é que implica na possibilidade da linguagem da fotografia ser um processo de reflexão sobre o meio e sobre a arquitetura.

---

<sup>1</sup> Segundo Gaston Bachelard imaginação é “a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de nos libertar das imagens primeiras, de mudar as imagens ... Se uma imagem presente não faz pensar em uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação.” (Bachelard, 1993, p.1)

Este trabalho apóia-se, portanto, em minha própria experiência como fotógrafa. Tento demonstrar que a “fotografia de arquitetura” ou a “fotografia urbana”, inserida na linguagem das artes visuais, pode vir a ser um instrumento de reflexão sobre a arquitetura e os fenômenos urbanos, no qual incluo aqui a questão relacionada aos deslocamentos no plano físico da cidade. Portanto, o tema central deste trabalho é a relação do sujeito com o espaço urbano através do ato fotográfico e do ato de caminhar. O deslocamento e o movimento do fotógrafo são essenciais para a compreensão do espaço.

O ato fotográfico é um ato próprio do “sujeito que fotografa”. A fotografia não é a prova condicional de que o espaço existe, antes ela funciona como reveladora de um signo do movimento, do deslocamento do fotógrafo, ou seja, da relação entre ele e o espaço através do olhar do “sujeito que fotografa” em movimento.

O trabalho consistiu em um percurso, realizado na avenida Borges de Medeiros, em Porto Alegre. O ponto de partida foi a captação das imagens fotográficas seguindo o deslocamento do olhar ao caminhar, considerando as possibilidades que existem para cruzar a rua Duque de Caxias. O viaduto Otávio Rocha é sem dúvida o elemento de maior interesse, pois é através dele que o espaço adquire várias possibilidades de interpenetração e percurso gerando uma experiência simultânea em relação aos elementos que o compõe, como o cruzamento de duas ruas sobrepostas em níveis diferentes, características de um espaço dinâmico. Além disso, ao se deslocar pela avenida Borges de Medeiros, o contato visual com os arcos a partir de pontos de vista variados, a posição do sujeito em relação à arquitetura em alturas diferentes e os contrastes de luz e sombra, ressaltam o sentimento de um mergulho na avenida.

## **2. Dinamismo e Fotografia**

Philippe Dubois diz que o ato fotográfico consiste em uma categoria epistêmica, “uma verdadeira categoria de pensamento, absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer”(Dubois, 1993, p.60). Partindo deste conceito, a dinâmica do espaço da cidade será analisada através da reflexão sobre todo o processo fotográfico. Não que esta reflexão não pudesse ser feita sobre a pintura ou a escultura, pois toda a representação em artes plásticas no início do século XX apresentava uma estética que deixava muito claro as novas relações espaciais tanto na arte como no meio em que o sujeito estava inserido.

Porém, foi a fotografia, a nível de representação, que trouxe uma nova imagem, uma nova percepção do mundo, e assim passou a influenciar todas as outras manifestações em arte, como também a própria arquitetura. E não foi somente porque ela nos mostrou, através da seleção da objetiva, pontos de vista variados, tanto pela sua capacidade de aproximação quanto de distanciamento. Estes pontos de vista também poderiam indicar uma nova posição do observador no espaço em relação à questão do movimento. Mas também porque a fotografia representa algo que é particular em todas as formas e linguagens artísticas: a articulação entre o inalterável e o interminável. Inalterável trabalho da imagem obtida, pronta e congelada, e o interminável trabalho do negativo.

Esta articulação, já demonstrada por François Soulages (1998), aponta para uma perspectiva que permite, por sua abrangência, relacioná-la perfeitamente com a arquitetura futurista. O caráter imutável da fotografia representaria em arquitetura o espaço tradicionalmente estático, que é superável e perfeitamente articulável com o espaço dinâmico do trabalho da interpretação do negativo fotográfico. Esta interpretação, ao apontar para as múltiplas manipulações que se apresentam possíveis, estaria ligado à idéia do labirinto, do movimento constante, do deslocamento e da velocidade. Aspectos que também estão relacionados com a conformação espacial da Avenida Borges de Medeiros junto ao viaduto Otávio Rocha. O viaduto como elemento capaz de ampliar a visão, de proporcionar deslocamentos simultâneos dando um caráter dinâmico ao espaço e, principalmente, a presença deste elemento na imagem de paisagem urbana, transformar-se em elos de ligação entre este universo teórico e uma imagem prática presente no nosso cotidiano.

### ***3. O Viaduto Otávio Rocha como elemento dinâmico***

Se considerarmos a abertura da avenida Borges de Medeiros, iniciada em 1920, como a “rua que mergulha terra adentro”(Sant’Elia, 1914) nos transportando para a imagem de um dos marcos de modernização de Porto Alegre e a construção do viaduto Otávio Rocha, é importante relevar aqui duas questões: a primeira diz respeito às referências do urbanismo naquele período, e a segunda, de grau mais importante para este trabalho, trata a avenida como elemento dinâmico.

No início do século XX, as referências para os planos urbanísticos, entre outras, vinham das reformulações realizadas pelo Barão Haussmann em Paris no século anterior. A

fotografia, recém surgida, trazia a necessidade de ampliação dos espaços e da luminosidade, convergindo para as aspirações de uma nova era. Charles Marville foi um dos fotógrafos que já a anunciava nas suas imagens, devido à necessidade de um campo de visão amplo e a “limpeza” da subjetividade existente na pintura. Um novo conceito em urbanismo que tinha como um dos objetivos abrir grandes avenidas, grandes perspectivas.

Porto Alegre, no início do século XX, passava pelo mesmo processo de outras cidades do mundo, que necessitavam de transformações urbanísticas, seja para adaptar-se à industrialização, seja para atender à necessidade de um crescimento demográfico acelerado. Além disto, a área central de Porto Alegre caracterizava-se por ruas estreitas muitas vezes sem pavimentação e com abastecimento de água e rede de esgoto bastante precários. O Plano Geral de Melhoramentos, realizado em 1914 pelo arquiteto João Moreira Maciel, viria a encaminhar a cidade para a nova era de modernidade, traçando diretrizes gerais seguindo o modelo de Haussmann – urbanização, higienização e embelezamento. Naquele período, as referências em urbanismo vinham tanto das reformas executadas em Paris<sup>2</sup>, como da visão estética lançada por Sitte. Na proposta de Camillo Sitte a cidade era vista “como lugar ou diversidade de lugares, e não como um espaço liso, homogêneo, indiferenciado”(Sitte, 1992, p.4). Assim, as modificações em Porto Alegre, além da higienização e urbanização, no caso específico da Borges de Medeiros, acabariam configurando um espaço de caráter dinâmico refletindo os ideais de modernidade do início do século XX, superando os referencias do século anterior.

A abertura da Borges foi uma obra que alterou significativamente a fisionomia da cidade. Num gesto haussmanniano, Porto Alegre recebe uma avenida com linhas de bondes, iluminação pública, arborização e o elemento de maior interesse: o viaduto Otávio Rocha. O corte da avenida Borges de Medeiros dividiu uma de suas perpendiculares, a rua

---

<sup>2</sup> As propostas de Haussmann para Paris consistiam na reforma urbana, na saúde e na segurança pública. Este fato se dava porque a formação dos profissionais, principalmente na área da saúde sanitária, era realizada em Paris. O modelo de saúde pública também seguia os moldes de Paris. Com o objetivo de criar acessos e visuais amplos aos grandes edifícios e palácios, permitir maior ventilação e iluminação, destruir os focos de epidemias nos becos infectados, facilitar o acesso às estações ferroviárias e circulação de tropas, as obras começaram pela abertura dos grandes bulevares. Mas, também uma outra obra de grande importância foi realizada nos subsolos da cidade criando um novo sistema de rede de água e esgoto. (Friedrich, 1993)

Duque de Caxias, sendo que o viaduto foi construído como elemento de ligação, dividindo o cruzamento em dois níveis, possibilitando deslocamentos simultâneos.

Mais do que este gesto haussmaniano, a abertura da avenida Borges de Medeiros, assim como a construção dos grandes edifícios que substituíram as antigas residências e a construção do viaduto Otávio Rocha, podem ser inseridos como um reflexo claro das idéias do futurismo. A abertura da Borges não está caracterizada apenas pelo aspecto panorâmico que tanto evidenciava as transformações urbanas do século XIX, mas por uma concepção mais ampla, futurista, onde movimento e deslocamento vão além de um somatório de pontos de vista seqüenciais buscando envolver o espectador num espaço simultâneo e dinâmico.

O futurismo, de acordo com Givanni Lista (2001), equivale a um projeto de ordem antropológica ao repensar a posição do homem através de uma proposta de multiplicidade e simultaneidade, onde a velocidade e a síntese expressam o mundo de forma complexa e dinâmica.

O conceito espacial do futurismo, inicialmente lançado por artistas do movimento e depois presente nas propostas arquitetônicas, refletia um pensamento moderno pela visão “futurista” e também pelo caráter dinâmico. O futurismo, assim como outros movimentos das vanguardas artísticas do início do século XX, foi um movimento baseado na arte como pura percepção, onde a obra faz parte integrante da realidade.

A imagem da avenida Borges de Medeiros se aproxima também aos cenários arquitetônicos do cinema no início do século, como *Metropolis* de Fritz Lange e *Just Imagine* de David Butler, que nos mostram uma cidade onde a rua, ao invés de direcionar o espectador ao longo da via, nos oferece variadas possibilidades de percursos físicos e visuais. Assim também se aproxima das propostas de cidade futurista onde a cidade é representada como lugar da mobilidade por excelência, de acordo com os desenhos de Sant’Elia, de Harvey Corbett ou de Ron Herron do Grupo Archigram.

O cinema surgiu no mesmo momento da cidade moderna impulsionada pelo progresso e aglomeração urbana. Ele nos dá noção de movimento e uma visão estética de acordo com o desejo de liberdade das vanguardas dos anos 20. Portanto, estas imagens cinematográficas, como *Metropolis* e *Just Imagine*, também estão de acordo com a ideologia urbana do futurismo e do expressionismo, que concebe a arquitetura não somente como algo inserido na cidade, mas como um produto dela.

A realidade urbana é concebida como espaço em expansão da cidade industrial. O espaço arquitetônico se abre para a velocidade e a simultaneidade de deslocamentos através das pontes, passagens e galerias em direções e níveis diferentes. A rua torna-se um canal pelos edifícios de grande altura interceptada constantemente por pontes. A rua não é linear e nem aberta. Os planos sucessivos dos arranha-céus mais as passagens em alturas diferentes rompem o horizonte aberto.

Ao cortar a avenida Borges de Medeiros, a rua Duque de Caxias ficou dividida, e seria preciso assim construir um elemento de ligação. Este elemento também transforma-se em elemento de passagem, pois além de fazer a referida ligação, ele coloca o observador à um nível superior, porém simultâneo ao espaço inferior. No caso específico do viaduto da Borges, as rampas laterais possibilitam ainda ao transeunte a mudança de rumo de sua caminhada, mudando tanto o sentido como o nível, ou seja, eleva o olhar do observador. O caráter dinâmico deste espaço não está no fato da alteração do espaço, mas pela simultaneidade e opções de percursos. Com a construção do viaduto, o cruzamento continua existindo, porém em níveis diferentes. A cidade se desenvolve verticalmente, permitindo que os deslocamentos aconteçam sem interrupção.

Pensar a ponte ou o viaduto como elo de ligação ou elemento de passagem, é também pensá-lo como elemento desencadeador de um processo de simultaneidade. Se a ponte é algo que liga duas coisas opostas, ela está viabilizando uma ligação de acontecimentos simultâneos no mesmo espaço. No caso do viaduto Otávio Rocha a variedade de opções de percurso de dá somente através do ato de caminhar. O deslocamento de automóvel seria uma outra opção em termos perceptivos, mas limitada em termos de opção de percurso, porque as rampas laterais paralelas à avenida Borges de Medeiros que oferecem acesso direto à rua Duque de Caxias são restritas para pedestres. As rampas realizam a ligação direta entre a rua Duque de Caxias e a avenida Borges de Medeiros permitindo a acesso, também, às edificações ali construídas.

As sobreposição de atividades e circulações são elementos que cabem em uma comparação direta com o viaduto da Borges. A função da construção não é apenas a de circulação, mas também nos remete imediatamente ao conceito de espaço dinâmico dos manifestos futuristas, assim como nos projetos de Sant'Elia. Quando se caminha pela parte superior do viaduto, por exemplo, se ingressa em um contexto onde muitas outras

possibilidades de percursos estão acontecendo simultaneamente. Outras pessoas, ao mesmo tempo, poderão ter um mesmo local convergente de chegada.

A percepção destes espaços é de sobreposição, pois ao me deslocar passando pelo “mesmo lugar” em posições diferentes, passo a percebê-lo a partir de pontos de vista diferentes. Esta questão vai além de possibilidades de percursos e da simultaneidade de deslocamentos. Através destas características espaciais, o somatório dos diferentes pontos de vista permite um conhecimento do espaço. Outro fator importante é a simultaneidade que ocorre através do olhar do transeunte, pois estes espaços possibilitam sobreposições visuais. E estas imagens se formam da mesma maneira que se formam os reflexos das vitrines, com as suas sobreposições que provocam a simultaneidade de imagens. Desta forma, a ponte, como elemento que foi se desenvolvendo ao longo da história da arquitetura como símbolo da modernidade e do avanço tecnológico, também estabelece relações entre arquitetura, paisagem e transeunte, trazendo um pouco da idéia de aventura presente nas propostas das vanguardas do início do século XX para os dias de hoje.

Um dos elementos de maior poder de identificação através de sua imagem relacionada com o centro de Porto Alegre é o viaduto Otávio Rocha. No processo de transformação e renovação da cidade, a paisagem adquiriu novos valores. Passados alguns anos ou décadas, o impacto do novo no processo de transformação de um determinado espaço nem sempre acontece, como desejava Sant’Elia ao dizer que a arquitetura deveria se renovar a cada geração<sup>3</sup>. Ele estava se referindo ao caráter efêmero que a cidade deveria adquirir através da renovação da arquitetura. Ao considerarmos o espaço da cidade como um todo no processo de construção, a arquitetura não se cria a cada geração, mas é certo que cada geração criará um novo significado para o espaço em que vive. Assim como a cidade que se renova no olhar diferenciado de cada observador.

---

<sup>3</sup> “Os futuristas não viam a cidade somente como suporte para uma atividade, senão como um processo e um centro de movimento.” (Pehnt, 1975, p.173). Este movimento não está apenas relacionado com os novos elementos que passam a fazer parte da paisagem urbana, como automóveis, multidão, mas em relação à própria arquitetura. Sant’Elia exigia a máxima flexibilidade dos edifícios e apresentava a cidade do futuro como um enorme canteiro de obras. A durabilidade não era uma virtude para arquitetura, e os futuristas consideravam que a orientação consumista era o critério fundamental da arquitetura moderna. A arquitetura deveria ser transitória para que cada geração pudesse conceber seu espaço urbano.



#### **4. Deslocamento do olhar, olhar em movimento**

Se o viaduto da Borges de Medeiros é um exemplo concreto do imaginário futurista, ou seja, um elemento eminentemente dinâmico, nele se permitiria uma experiência de simultaneidade entre espaços de diferentes níveis através do ponto de vista de um transeunte. A fotografia, por seu turno, pode ser considerada como a linguagem ideal para traduzir esta experiência pela sua capacidade de mudanças de pontos de vista e mobilidade. O desejo de renovação da cidade está diretamente relacionado com o desejo de movimento, de cidade dinâmica e efêmera. A fotografia é capaz de congelar uma ou várias cenas urbanas. As imagens fotográficas assim produzidas não significariam a paralisação de um espaço caracterizado como dinâmico, mas imagens provindas de um observador que se encontra inserido em um espaço dinâmico. Portanto, as imagens, captadas durante a realização do percurso deste trabalho, registram a alternância de pontos de vista do sujeito que, em movimento, é estimulado por imagens de todos os lados.

Na representação do deslocamento do sujeito, que agora transforma-se no próprio fotógrafo, o movimento não está relacionado somente com o ato de percorrer um espaço, ou seja, com o movimento do observador em relação ao objeto, mas sobretudo com o basculamento proporcionado pelo aparelho fotográfico. Paul Virilio, ao criticar as relações entre homem e espaço urbano a partir da mecanização da visão que transforma o espaço público em imagem pública, diz que todos os meios criados pelo homem, desde os primeiros aparatos ópticos, teriam a função de prótese, ou seja: “ver mais e melhor”. “O telescópio que projeta um mundo distante do nosso alcance, é sobretudo uma maneira de nos deslocarmos no mundo”(Virilio, 1989, p.14). O aparato mecânico ainda proporciona o movimento sem deslocamento físico, apenas visual. Além da transferência do olhar, alterando as referências naturais de próximo e distante, os aparatos mecânicos da visão criam um tipo de aceleração em relação àquilo que está distante.

Outra característica da visão fotográfica, restrita à um espaço mais curto, seria a possibilidade de aproximação que a lente permite ao isolar um ponto de vista retirando-o de seu contexto. Este enquadramento pode criar um detalhe da cidade, aproximando a atenção do observador a um determinado aspecto que não seria apercebido quando se tem uma visão mais geral de um contexto.

Tendo como referencial os fotógrafos das vanguardas artísticas do início do século XX, a mais importante característica da fotografia neste período, conforme nos observa Olivier

Lugon, transforma-se naquela onde a “mobilidade do olhar é permitido e exaltado pela fotografia na constituição das imagens” (Lugon, 2000, p. 69). O principal símbolo da Nova Visão é sintetizado na evidência dos enquadramentos e dos ângulos inéditos, como as tomadas para o alto e para baixo, que na verdade representam o caminho do olho, ou da “visão em movimento” citados por Moholy-Nagy (1993).

Moholy-Nagy e os fotógrafos da vanguarda, incluindo os da Bauhaus, abandonaram a perspectiva tradicional em busca de uma representação capaz de dar conta da realidade temporal, multidirecional e dinâmica do olhar. A fotografia com pontos de vistas e enquadramentos insólitos surge como a “fixação de um movimento real do corpo e do olhar no espaço, como um testemunho do engajamento físico do sujeito no mundo, como o produto de uma ação” (Lugon, 2000, p. 74). Estas fotografias eram completamente opostas às primeiras imagens fotográficas do espaço urbano onde o sistema de representação ainda era baseado na perspectiva com ponto de vista central, e onde o olhar do observador está imóvel e o espaço apresenta-se estático. A fotografia, como um novo instrumento da visão, de acordo com o conceito de Moholy-Nagy de 1936, representa mais do que um instrumento de reprodução, “ela está prestes a trazer qualquer coisa do novo mundo óptico: os elementos da fotografia podem ser isolados das complicações que a ela são anexadas; não somente teoricamente, mas de uma maneira tangível nas suas manifestações reais” (Moholy-Nagy, 1993, p.190).

Moholy-Nagy via também na câmara fotográfica um aparelho que iria substituir a caneta, ou seja: a imagem, a partir do século XX, torna-se uma linguagem mais veloz do que a escrita. Nagy possuía uma visão positiva em relação à fotografia naquele período, pois ele a considerava como um instrumento de conhecimento mais relacionado ao espaço. “Através da fotografia (e mais ainda do cinema), nós temos adquirido novas experiências do espaço, com sua ajuda e também das novas escolas de arquitetura nós temos prestado atenção a uma ampliação e sublimação da nossa apreciação do espaço. Pela compreensão da nova cultura do espaço graças aos fotógrafos, a humanidade conquistou o poder de perceber tudo o que há em volta e sua verdadeira existência com olhos novos” (Moholy-Nagy, 1993, p.190). Desta forma a fotografia, assim como a literatura ou o cinema, passaria a ter a função de instrumento de descrição urbana, revelando a condição do homem contemporâneo, marcada pelo olhar múltiplo, móvel e fracionado.

## **5. As vias imaginárias ou os múltiplos percursos da prancha de contatos**

O olhar múltiplo e móvel está diretamente associado aos deslocamentos, mecanizados ou não. A série fotográfica, por mim realizada e apresentada em pranchas de contato, foi o resultado de uma experiência direta com o espaço urbano a partir da investigação do espaço do viaduto Otávio Rocha. Os arcos, os contrastes de luz e sombra, as passagens em diversos níveis, a variedade de pontos de vista para a avenida Borges de Medeiros e para qualquer objeto encontrado neste espaço, se converteram em elementos de uma imagem que representa a prática itinerária do fotógrafo para explorar o espaço urbano.

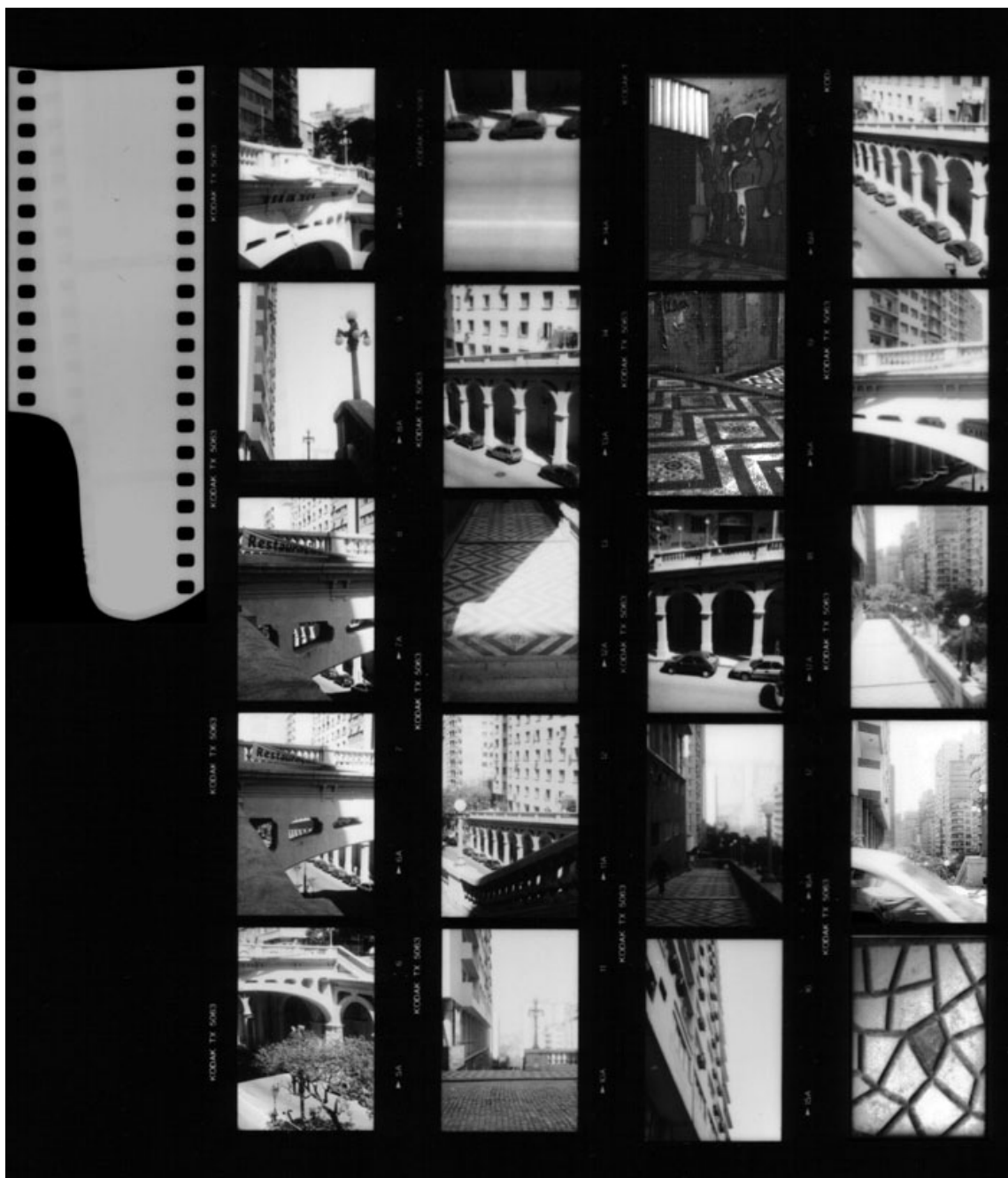
Mais do que um simples reflexo da realidade, esta seqüência fotográfica mostra uma ordem espacial que é aquela do espaço dinâmico e labiríntico. É difícil perceber onde é o começo ou o fim deste percurso. O labirinto do viaduto Otávio Rocha apresenta vários pontos de partida e de chegada coincidindo com o conceito de labirinto dinâmico estabelecido por Constante. Estas características do espaço são percebidas através das suas estruturas formais e dos elementos que compõe este espaço, formado pela avenida Borges de Medeiros entre as ruas Fernando Machado e Jerônimo Coelho, onde as opções de deslocamento se dividem entre o nível da rua e o nível das passarelas laterais que nos conduzem até a parte mais elevada do viaduto Otávio Rocha.

Esta série fotográfica obtida simultaneamente ao deslocamento deste trecho da avenida Borges de Medeiros, explora as diversas alternativas de percursos que o viaduto oferece. Os deslocamentos realizados ora no nível da rua, ora no nível superior apresentam, ainda, uma diversidade quando acrescida da intenção de representar o movimento do olhar em diversas direções. As imagens mostram, a partir do nível do leito da rua, imagens tanto de baixo para cima como de cima para baixo, mostrando ora um detalhe de piso, ora um plano geral. Olhando no sentido paralelo ao solo, as imagens podem apresentar o ponto de vista mais amplo ou um campo de visão mais fechado em um detalhe de parede ou de uma esquadria. As colunas podem ser apresentadas em seqüência acentuando a perspectiva com ponto de fuga único, ou ainda ignorando a perspectiva quando o sujeito está posicionado na parte onde o pé direito sob a passarela é menor, olhando na direção onde o pé direito é maior. Neste caso as convergentes da perspectiva quase se anulam, provocando uma representação em paralelo. As colunas ainda são apresentadas a partir de um ponto de vista frontal, onde os arcos e os contrastes de luz e sombra nos indicam uma outra opção de caminho, pois entre o objeto e a sua sombra existe um espaço de circulação.

Do nível superior os mesmos elementos se apresentam diferentes devido a mudança da posição do observador. Conduzida pelas passarelas do viaduto esta variação de alturas varia, sendo elevada gradativamente. O nível inferior, quando o ponto de vista é de cima para baixo, vai se distanciando, até atingir o ponto máximo junto à rua Duque de Caxias. Os elementos de composição do viaduto e as edificações do entorno se multiplicam através dos pontos de vista variados. Do viaduto se formam janelas que estabelecem uma relação interior/exterior entre o sujeito e a arquitetura presente ao longo da avenida Borges de Medeiros. Os balaústres do guarda-corpo nos protegem da vertigem, que é causada ao olhar para baixo e ainda nos acolhem como um espaço fechado.

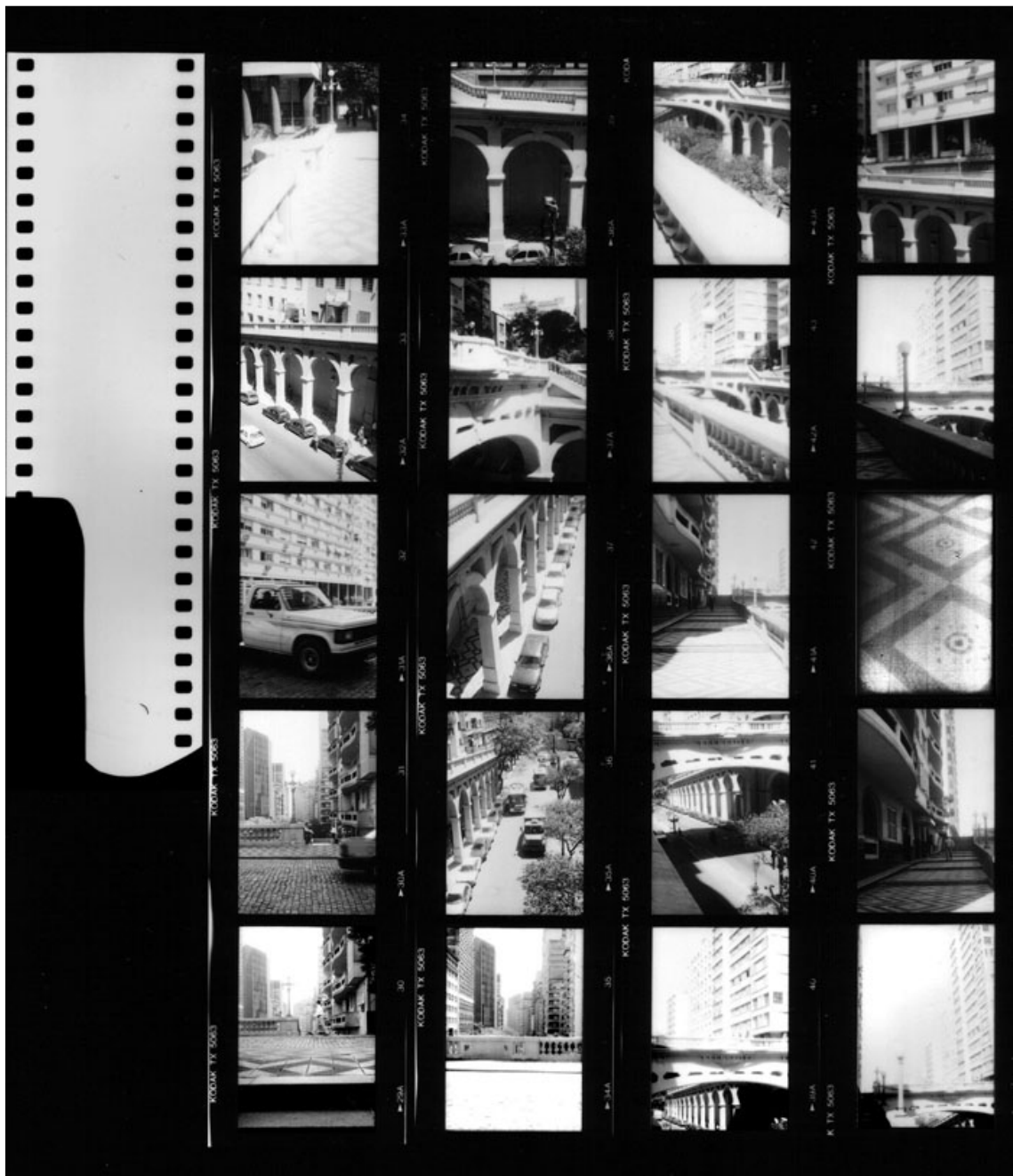
Assim como os edifícios são vistos formalmente, eles também são apresentados com uma convergência acentuada no sentido vertical em direção ao infinito. O olhar em diagonal, tanto de cima para baixo, como de baixo para cima, pode representar a simultaneidade através do cruzamento e sobreposição visual entre os dois níveis, o inferior e o superior.

Esta multiplicidade de pontos de vista que representa o deslocamento do sujeito na Borges de Medeiros, é aqui apresentada através de pranchas de contato fotográfico. Esta apresentação possibilita um contato visual quase simultâneo à todas as imagens devido ao próprio tamanho dos mesmos fotogramas. O campo de visão é reduzido e existe ao mesmo tempo um jogo de aproximação e distância da imagem. As relações entre as imagens não acontecem de forma linear, mas multinacional, assim como o olhar quando no espaço real. Desta forma, as imagens se apresentam simultaneamente ao observador, sem se sobreporem, mas se interligando através dos vários fotogramas. Alguns fotogramas poderiam parecer abstratos se apresentados isoladamente. Nesta série fotográfica eles complementam a compreensão deste espaço. A prancha de contato nos proporciona uma posição de recuo que representa também uma tomada de posição do pesquisador. A distância se impõe como necessidade para a compreensão à distância do fenômeno.



**Figura 1:** Viaduto Otávio Rocha, prancha de contato, 2001

A prancha de contato fotográfico representa um imenso reservatório de vias imaginárias cruzadas ou paralelas, que apontam no sentido do interminável. Mais que um diário íntimo, a prancha de contato trabalha e força a nossa memória. Como livros do extremo oriente que se lê de trás para frente. Além disso, a prancha de contato é atemporal, pois qualquer pessoa, a qualquer tempo, pode fazer uma escolha, e realizar seu próprio percurso nela,



**Figura 2: Viaduto Otávio Rocha, prancha de contato, 2001**

escolhendo as imagens que mais lhe agradam independentemente da escolha inicial do fotógrafo.

A apresentação destas imagens estabelece uma relação entre percurso realizado através das pranchas de contato e o percurso vivificado nas vias possíveis deste espaço. Cada fotograma é um fragmento do espaço, que além de ser uma representação do movimento do transeunte, também mostra de forma sintética o espaço como um todo. As ligações entre

fotogramas não são diretas. O espaço é apresentado em pedaços e aquilo que não aparece entre um fotograma e outro, aquele pequeno espaço em preto, representa o espaço e o tempo de deslocamento.

Entre as possibilidades de percurso realizadas pela prancha de contato estão as escolhas do sujeito. O movimento dinâmico está nestas escolhas que se somam as analogias que cada sujeito realizará, de acordo com as palavras de Marinetti: “para dar os movimentos sucessivos de um objeto, é necessário dar uma cadeia de analogias que ele evoca, cada uma delas condensada, recolhida numa palavra essencial” (Marinetti, 1912, p.83). Esta palavra essencial, em termos arquitetônicos, é a fotografia ou a prancha de contato.

Se a velocidade, no sentido de aceleração da vida cotidiana ou abreviação do espaço quando nos referimos aos deslocamentos através de aparelhos ópticos, altera a percepção do sujeito fazendo que ele deixe de perceber o espaço como um todo. Este tipo de percepção está diretamente relacionado com aquilo que absorvemos de um espaço percorrido. O que retemos de um determinado espaço a partir dos deslocamentos é relacionado de forma analógica no nosso pensamento. Portanto, outra questão importante deve ser considerada: as relações analógicas que realizamos ao percorrer as ruas da cidade.

As pranchas de contato, assim como as colagens, são elementos visuais que nos colocam num espaço formado por acontecimentos de tempos diferentes, pois existe um distanciamento físico e temporal entre cada fotograma ou cada fragmento de uma colagem. As possibilidades de percurso das pranchas de contato, o jogo que se estabelece entre cada fotograma dentro de cada prancha correspondem às imagens variáveis do caleidoscópio e ao próprio espaço da cidade. O caleidoscópio surgiu no século XIX como um jogo científico e como um acessório de magia branca, dialética característica daquele século. A configuração visual do caleidoscópio que produz um ritmo variável de imagens, segundo Didi-Hubberman (2000), está de acordo com as configurações visuais da atualidade, com a “poliritmia do tempo.”

O movimento do sujeito e o espaço dinâmico nos conduzem a um tipo de conhecimento do espaço que é aquele que propicia variados pontos de vista de uma mesmo local. Tal é o caso do viaduto Otávio Rocha e da avenida Borges de Medeiros. Porém, antes disso, o entendimento do espaço se dá através das relações analógicas, conforme ressaltou Ginno Severini no manifesto as analogias plásticas do dinamismo. Ele nos diz o seguinte: “para a compreensão dos planos e com a simultaneidade do ambiente nós demos a influência

recíproca dos objetos e a vitalidade-ambiente da matéria (intensidade e expansão de objeto + ambiente) com as analogias plásticas nós alargamos até o infinito o campo destas influências, continuidade, vontades e contrastes cuja forma única criada pela nossa sensibilidade é a expressão da vitalidade absoluta da matéria ou dinamismo universal (intensidade e expansão do objeto + ambiente, através de todo o universo, até a diferença específica)” (Severini, 1913, p.113). Esta diferença específica é o olhar único do sujeito, que se traduz no olhar do artista sobre a cidade.

### **Referências Bibliográficas**

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Connaissance par le kaléidoscope. In: *Études photographiques*. Paris: Société Française de Photographie, n.7. p. 5-27, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.
- FRIEDRICH, Otto. *Olympia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LISTA, Giovanni. *Le futurisme: création et avant-garde*. Paris: Amateur, 2001.
- LUGON, Olivier. Le marcheur. Pietons et photographes au sein des avant-gardes. In: *Études photographiques*. Paris: Société Française de Photographie, n.8, p. 68-91, 2000.
- MARINETTI, Manifesto técnico da literatura futurista, 1912. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni org. *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MOHOLY-NAGY, László. *Peinture photographie film et autres écrits sur la photographie*. Paris: Jacqueline Chambon, 1993.
- PEHNT, Wolfgang. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- SANT'ELIA, Antonio. A arquitetura futurista, 1914. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni org. *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SEVERINI, As analogias plásticas do dinamismo, 1913. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni org. *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SITTE, Camillo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo: Ática, 1992.
- SOULAGES, François. *Esthétique de la photographie: la perte e la reste*. Paris: Nathan, 1998.
- VIRILIO, Paul. *La máquina de vision*. Madri: Galilée, 1989.