

FOTOGRAFIA E CIDADE: corpos que se entrecruzam nas intervenções da obra “Imagens Posteriores”¹

PHOTOGRAPHY AND CITH: bodies that cross the interventions of the work of art “Imagens Posteriores”

Ana Rita Vidica Fernandes ²

Resumo: Esta comunicação se propõe a discutir as intervenções artísticas urbanas da obra “Imagens Posteriores”, de Patrícia Gouvêa, ocorridas no Rio de Janeiro-RJ (2012), Fortaleza-CE (2013) e Brasília (2013), a partir das reflexões de autores como Walter Benjamim, André Rouillé, Arlindo Machado, Sandra Jatay Pesavento, Nelson Brissac Peixoto, Nestor Garcia Canclini e outros, sobre a cidade, a fotografia, a obra de arte em relação com as pessoas, conduzindo o leitor a percorrer este caminho como um “flâneur”, que perambula pelas ruas, a fim de perceber as relações entre fotografia e cidade, fotografia e recepção/produção, fotografia e tempo e, assim, pensar sobre a cidade como um espaço de intervenção, apropriação e reinvenção através dos novos usos da fotografia na arte contemporânea.

Palavras-Chave: Fotografia 1. Cidade 2. Intervenção Urbana 3.

Abstract: This paper aims to discuss urban artistic interventions of the work of art “Imagens Posteriores” by Patrícia Gouvea, occurred in Rio de Janeiro-RJ (2012), Fortaleza, CE (2013) and Brasilia (2013), from the reflections of authors as Walter Benjamin Andre Rouille, Arlindo Machado, Sandra Jatay Pesavento, Nelson Brissac Peixoto, Nestor Garcia Canclini and others, over the city, photography, artwork in relationship with people, leading the reader to go this route as a “flâneur” that roams the streets in order to understand the relationship between photography and city photography and reception / production, photography and time and thus thinking about the city as a space of intervention, appropriation and reinvention through new uses of photography in contemporânea.novos art uses of photography in contemporary art.

Keywords: Photography 1. City 2. Urban Intervention

1. Fotografia e Cidade: dos primórdios à contemporaneidade

Os primeiros registros fotográficos surgem das ruas. A rua, a cidade, suas construções (in)acabadas, as pessoas que por ela passam cotidianamente, oferecem elementos às produções fotográficas, a fim “de evidenciar as estruturas com objetividade”

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual do XXIII Encontro Anual da Compós, na Universidade Federal do Pará, Belém, de 27 a 30 de maio de 2014.

² Vínculo Institucional: Docente da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás (FIC/UFG). Titulação: Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História (FH/UFG); Mestre em Cultura Visual (FAV/UFG), Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (FIC/UFG). E-mail: anavidica@gmail.com.

(LIMA;CARVALHO, 1997, p. 99).

Assim, a fotografia de cidade é o objeto privilegiado desde sua invenção³, cujo registro fidedigno gera a nominação “espelho do real”, dada por Phillipe Dubois (1993, p.26), devido à semelhança existente entre a foto e o seu referente, considerada icônica⁴ por essência. André Rouillé considera esta “primeira forma de registro fotográfico” como “fotografia-documento”, que seriam as fotografias feitas pelos fotógrafos, cujos valores estão baseados na “estantaneidade, a objetividade e a racionalidade” (ROUILLÉ, 1998, p. 303) com a tarefa histórica de fotografar o mundo.

Já no século XX, a partir de discussões sobre a possibilidade artística da fotografia⁵ e a sua afirmação definitiva nos anos 70 e 80, Rouillé vê a perspectiva da “Fotografia-expressão”, que seria a “fotografia dos fotógrafos-artistas”, cuja busca está no domínio autônomo da fotografia, a legitimação através de um gesto particular e contrário à ideia de reprodutibilidade com um elogio e estímulo à criação pelo olhar pessoal e a intervenção no fazer, se libertando da mimese, experimentando o seu caráter indiciário e também a desconstrução do real. Desta forma “(...) a fotografia artística busca uma estética no sentido contrário da ética documentária” (*Ibidem*, p. 307).

A ruptura com a tradição documentária e também com a arte dos fotógrafos se dá ao que Rouillé denomina de “Fotografia-matéria” ou “fotografia dos artistas”, cuja produção não está mais no domínio técnico, mas na sua apropriação conceitual e, por isso na sua dimensão simbólica, conforme expõe Arlindo Machado⁶, percebidas nas experimentações da arte contemporânea. Assim, a “fotografia-matéria é o espaço onde são inventadas novas soluções, atitudes inéditas, formas extraordinárias que abrem tanto à arte quanto à fotografia um campo de possíveis” (*Ibidem*, p. 308).

Dentro desta invenção de novas soluções nesta linha de “fotografia-matéria” é que a cidade deixa de ser objeto de documentação ou experimentação e passa a ser sujeito de ações inscritas em seu próprio corpo com as intervenções urbanas⁷ e consequentes transformações

³ A invenção da fotografia é atribuída, oficialmente a Louis-Jacques-Mandè Daguerre, datada de 19 de agosto de 1839, a partir de um discurso proferido pelo físico François Arago (BENJAMIN, 1994, p. 93).

⁴ Esta classificação é feita a partir da tríade peirceana (ícone, índice e símbolo).

⁵ Discussões iniciadas no século XIX, com o movimento pictorialista (1890-1914).

⁶ Contido no texto “A fotografia como expressão do conceito”, publicado na Revista Studium n. 2.

<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>.

⁷ Ao longo do texto, as referências sobre intervenção urbana serão daquelas que se utilizam da fotografia, mesmo que não seja um domínio exclusivo, a construção textual tem como enfoque propor reflexões sobre o uso da fotografia nas obras de intervenção urbana.

de suas paisagens, pela inserção de imagens fotográficas, na cidade, de caráter artístico, cujo olhar não termina com o olhar do artista, mas continua com o olhar de quem habita as ruas. A cidade deixa, então, de ser um mero enunciado na fotografia e passa a ser o enunciador de novas formas de olhar, andar e se relacionar, propiciando misturas entre os corpos do transeunte, da cidade e da fotografia.

Dessa forma, a intervenção urbana, pela fotografia artística, propiciaria uma nova dinamicidade das ruas e da própria fotografia? A inserção das obras dos artistas, mesmo que de forma transitória, influenciariam no ver, ouvir e sentir as veias pulsantes da cidade e de outros modos de concepção do fazer fotográfico? Assim, fotografia artística e cidade se entrecruzariam nas intervenções urbanas, possibilitando diálogos e reflexões sobre o espaço urbano e o estar de cada um no mundo?

Estas questões propiciam pensar as imagens, fotografias das obras dos artistas que intervêm na cidade, não pelo que elas expressam, mas pelo que provocam, ou seja, novas formas de se relacionar e comunicar com a cidade, consigo mesmo e com o mundo. Formas essas percebidas pelo sentir, andar e olhar da transformação momentânea dos espaços urbanos, tanto de quem promove a ação quanto de quem a recebe.

2. “Imagens Posteriores”: uma obra que intervêm nas cidades

A obra “Imagens Posteriores” de Patrícia Gouvêa (2000-2010) é construída a partir de registros feitos de carro, ônibus e barco por lugares que a artista passou no Estado do Rio de Janeiro, como a baía de Guanabara e a baía de Ilha Grande, além de diversos parques nacionais como a Chapada dos Veadeiros e o entorno de Pirenópolis (GO), os Lençóis Maranhenses (MA), a Amazônia ocidental (Acre), o Parque Nacional do Jalapão (TO). As imagens foram feitas também por meio de grandes viagens de carro, desde o Rio de Janeiro, passando pela Lagoa de Ibiraquera (SC), os cânions de Aparados da Serra e as lagoas dos Patos e do Taim (RS), entrando pelo Uruguai e voltando ao Brasil pela região dos Pampas Gaúchos e Missões; no norte da Argentina e pela Bolívia⁸.

Com estas imagens, Patrícia Gouvêa propõe uma discussão sobre o tempo, “a popularizada noção de que a imagem fotográfica é a morte do fluxo, congelamento do tempo, instante mumificado da vida” (GOUVÊA, 2011, p. 16). Dessa forma, a artista expande a

⁸ Estas informações foram tiradas do site <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>. A série de imagens da obra foi publicada em 2012, no livro “Imagens Posteriores” de Ed. Réptil, Rio de Janeiro.

noção de fotografia como instantâneo e junto ao tema “paisagem”, cria um fluxo, um movimento à imagem fotográfica e libertação dos atributos geográficos da temática. Nesse sentido, ela expõe:

Quando estamos num veículo em movimento e alcançamos uma experiência de imersão que desterritorializa nossos referentes, a paisagem que entra pelo visor do carro deixa de ser um local para ser uma experiência. Este foi o desafio da pesquisa: deixar que a experiência dos lugares fotografados retornassem ao corpo e à memória, produzir imagens que traduzissem a energia da natureza, onde o tempo deixa de ser instantâneo para ser duração.⁹

Assim, cada lugar por onde a artista passou se tornaram rastros de luzes, cores e memórias, se configurando em visualidades que esgarçam a paisagem com um cruzamento de temporalidades, passado, presente e futuro, vistos e revistos pela artista. Com isso, a paisagem é re(inventada), já que passa a ser um território visto e sentido, cada vez mais subjetivo e elaborado pela mente. Desta forma, o foco não é posto no território, mas no modo como é visto, percebido e sentido, como propõe Salgueiro¹⁰ (2001, p. 37).



Figura 1 - Projeto “Imagens Posteriores” de Patrícia Gouvêa (2000/2010)

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

Instaura-se, portanto, um sistema de percepção onde os sentidos jogam uns com os outros (CAUQUELIN, 2007, p. 150). Assim, a visão (cores, formas, distâncias e vazios), o tato (liso, rugoso, frio, úmido, quente, seco), a audição (o som do trem, do vento) e o olfato (cheiro do mato seco, da terra molhada) se misturam. Além de memórias e sentimentos que podem ser deflagrados. Com isso, a obra tem continuidade no olhar e no sentir do outro.

⁹ Trecho retirado do site: <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>.

¹⁰ Esta é a ideia de paisagem proposta pela geografia humana, cujo enfoque centra-se no indivíduo, nas práticas e nas representações que elabora do mundo exterior, as quais condicionam, por sua vez, o comportamento. Espaço vivido, paisagem como o contexto visual da existência cotidiana (Salgueiro, 2001, p. 45).

Essa continuidade que se dá no olhar da obra, seja em espaços expositivos como galerias ou no livro “Imagens Posteriores”, ganha um outro sentido a partir do momento que cinco de suas imagens passam a intervir¹¹ os muros das cidades onde o livro foi lançado, Rio de Janeiro-RJ (Novembro/2012), Fortaleza-CE (Fevereiro/2013) e Brasília-DF (Abril/2013), se transformando em imagens lambe-lambe de 4x2,73m. Dessa forma, o instantâneo das imagens fixas ganha duração, não só no ato fotográfico, mas no olhar de quem passa por elas.

Com as cinco imagens da obra “Imagens Posteriores” inseridas na cidade, o espaço urbano deixa de ser apenas um lugar de passagem com funções pré-determinadas, mas uma espacialidade temporalizada, antropológica, histórica, corporal, capaz de suscitar questões, como: a inserção das cinco fotografias de Patrícia Gouvêa, seria percebida e motivaria que as pessoas parassem para ver o que é? Seriam as imagens de algumas das obras percebidas como paisagens fugidias? E como se daria isso? Haveria um reconhecimento do local ou um estranhamento? Quais sensações as obras suscitariam em cada um? Surgiriam outras percepções da cidade diferentes daquelas instituídas? E quais seriam elas?

Nesse sentido, a artista busca lançar “no corpo da cidade interrogações subjetivas para compreender um mundo contemporâneo também ele subjetivo e complexo. E da cidade como signo – ou resposta – passa-se à cidade como suporte – ou pergunta”. (SANTOS, 2004, p. 58).

Pergunta esta que se torna plausível na medida em que se pensam as manifestações artísticas e as imagens componentes do ambiente urbano como participantes que constituem, constroem e transformam as paisagens urbanas. E, conseqüentemente inserem-se no cotidiano da cidade, possibilitando uma nova formação da identidade dos contextos urbanos, do imaginário das pessoas que transitam nos mesmos e a reintrodução dos usos modernos e pós-modernos da história (CANCLINI, 2006).

Dessa forma, Canclini propõe pensar estas intervenções urbanas, grafites, cartazes comerciais, manifestações sociais políticas, monumentos e a fotografia artística¹² como linguagens que representam “as principais forças que atuam na cidade” (*Ibidem*, p. 301).

¹¹ As intervenções urbanas foram feitas a partir da curadoria de Marco Antônio Teobaldo. Ao final do processo foi realizado um vídeo, com trilha sonora original de Caio Senna, que pode ser visualizado no *site* da artista.

¹² O acréscimo da fotografia artística é feito por mim, pois Canclini, embora pense sobre as intervenções no espaço urbano, em nenhum momento, coloca a fotografia artística, o que mostra, inclusive, a invisibilidade no que tange aos estudos dos usos da fotografia artística como parte do universo de intervenções e o ineditismo da proposta de pesquisa.

Para Canclini, os cartazes comerciais buscam sincronizar a vida cotidiana com os interesses econômicos. Os grafites, cartazes e atos políticos da oposição, colocam a crítica popular à ordem imposta. E a fotografia artística, revelaria também forças que atuam na cidade?

Patrícia Gouvêa conta¹³ que escolheu lugares bem degradados da cidade, lugares que estão passando por transformações, a exemplo de espaços do Rio de Janeiro, devido às construções e investimentos imobiliários em virtude da realização da Copa do Mundo, em 2014. E, percebeu que em cada uma das cidades houve uma experiência diferente.

No Rio de Janeiro¹⁴ (Figura 2) a intervenção se deu de maneira bastante tensa, talvez devido à escolha dos lugares, como comenta Patrícia. Um deles, o complexo da Favela da Maré, escolha que se deu, também por questões afetivas, uma vez que é um espaço onde existe o projeto “Escola de Fotógrafos Populares”¹⁵, em que ministrou várias aulas. Ela conta que, uma semana antes, devido a uma operação de “saneamento social” os usuários de craque foram transferidos da “Cracolândia” para o local onde seria colada uma das fotografias, tendo sido praticamente destruída no dia seguinte.



Figura 2 – Intervenção realizada no Complexo da Favela da Maré, no Rio de Janeiro-RJ (2012)

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

¹³ As falas da artista citadas neste texto foram proferidas em palestra durante o CLIF – Curitiba, Luz, Imagem, Fotografia, no Auditório do Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba-PR, no dia 19 de novembro de 2013.

¹⁴ A intervenção foi realizada nos seguintes locais: Complexo da Favela da Maré, Praça da Bandeira, Santo Cristo, Maracanã e Catumbi.

¹⁵ Fundada pelo fotógrafo João Roberto Ripper.

A colagem em Fortaleza¹⁶ foi bem mais tranquila, havendo um acolhimento por parte dos moradores. A fotografia colada na Praia de Iracema (Figura 3), por exemplo, até hoje é preservada pelos moradores, além de chover pouco, tendo, também, pequenos estragos.



Figura 3 – Intervenção realizada na Praia de Iracema, em Fortaleza (2013)

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

Em Brasília¹⁷ (Figura 4) a experiência também foi interessante, tendo sido possível a percepção da obra com a arquitetura local. Segundo a artista, devido à arquitetura monumental da cidade, foi bastante perceptível a escala dos cartazes colados, a exemplo deste colado próxima à Catedral.



Figura 4 - Intervenção realizada na via N2 (atrás da Catedral), em Brasília-DF (2013)

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

¹⁶ A intervenção foi realizada na Faculdade Católica de Fortaleza, Pontos da Praia de Iracema e no muro a oficina de um frentista com uniforme da Esso.

¹⁷ A intervenção foi realizada no Espaço Cena (205/6 Norte), Via N2 (atrás da Catedral), Faculdade de Educação da Unb, Viaduto do Setor de Administração Federal (Sul) e Tesourinha da 202 Sul. A colagem teve o apoio do Coletivo Transverso, que também trabalha com intervenção urbana.

3. Visibilidade e Invisibilidade na Intervenção Urbana

A fotografia artística intervindo no espaço urbano, de um primeiro ponto de vista, opera na fronteira, entre o transitório e o permanente, entre a imagem fixa e a imagem do movimento da cidade, entre o político e o artístico, entre o objetivo e o subjetivo. Propondo, então, uma superação destas oposições, que seria, primeiramente, uma superação das oposições arte-cidade. Para Pallamin (2000, p.48-49) isto caminha “na compreensão de que a arte é social em primeira instância e sua significação social, é dada pelo trabalho da obra entendido como sua historicidade, sua recepção, seus modos de presença / ausência, visibilidade / invisibilidade em público”.

Esta questão da invisibilidade, apontada pela autora, ganha sentido, no tocante à grande profusão de imagens que permeia a urbe, gerando uma espécie de anestesia visual, como aponta Brissac:

A metrópole é o paradigma da saturação. Contemplá-la leva à cegueira. Um olhar que não pode mais ver, colado contra o muro, deslocando-se pela sua superfície, submerso em seus despojos. Visão sem olhar, tátil, ocupada com os materiais, debatendo-se com o peso e a inércia das coisas. Olhos que não veem. (2004, p. 175)

Devido a esta possibilidade de apagamento visual, que Canclini (2006, p. 303-304) atribui à diminuição da eficácia da leitura da cidade, em decorrência da hibridação que constitui a trama visual urbana, não há a garantia da existência de um público para a arte colocada na rua. Contudo, a intenção destas intervenções, citadas no início do texto, se propõem a discutir o próprio espaço e a relação que se estabelece com as imagens que compõem o espaço urbano e com as pessoas.

Com isso, correr o risco, inclusive, da invisibilidade, já que a cidade, segundo Freire (1997, p. 37), se converte em um museu, cujas peças ora são visíveis, ora invisíveis. E, o não perceptível é também uma resposta à obra, à cidade e uma apreensão sobre o tipo de relação que se estabelece com as duas.

Isso porque suscita uma reflexão sobre o estar de cada um nas ruas e o invisível que nos cerca. Este invisível, para Brissac (2004, p. 17) “não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver.” Esse pensamento se aproxima ao de Patrícia Gouvêa, que o materializa com suas “imagens posteriores”, imagens borradas que transgridem o instantâneo fotográfico, fazendo surgir uma

outra paisagem, cheia de memórias, produzindo “um arranjo provisório de uma compreensão temporal de algo que possui inúmeros instantes”, como expõe a própria artista (2011, p.22).

Estas imagens, portanto, fazem ressurgir o olhar e a própria paisagem da cidade, uma vez que se ultrapassa a paisagem fixa, sendo possível vê-la, senti-la a partir de seus indícios, transformando as ruas do Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília em luz, cor, sons e memória.

Esta operação mostra a percepção do visionário que, como expõe Brissac (2004, p. 40) “é uma experiência que resulta do ofuscamento do olhar habitual” ou seja “a visão como evidência do invisível”. Desse modo, a artista e algumas pessoas que passam e propõem a olhar se convertem em videntes, na acepção de Brissac, já que são capazes de enxergar no visível sinais invisíveis aos olhos domesticados.

A paisagem urbana é colocada, portanto, em discussão - suas construções, seus fluxos em trânsito permanente e a relação que trava com os indivíduos que por ela passam. Logo, esta paisagem urbana é transfigurada com o intuito de gerar uma reflexão sobre a sua própria configuração.

Além de criar um diálogo com a população em um espaço aberto, transforma a cidade em uma “galeria aberta”. Assim, a cidade passa a ser um local de exibição, a cidade se torna um grande museu. E a rua, o parque, o muro agora convertidos em espaços de exposição, deixam de ser somente espaços de passagem para ser também, espaços de contemplação, promotores de socializações e deflagradores de processos de subjetivação. E o espaço de exposição não é mais o resultado de um processo (BOURRIAUD, 2009, p. 79), mas um local de produção e recepção, sendo que estes dois se entrecruzam e se misturam.

Dessa forma, a recepção é múltipla e plural. O observador pode resignificar a obra e até pensá-la não como obra de arte. Logo, a arte urbana interroga “sobre as identidades e não sobre a identidade que se definem e redefinem no ambiente urbano” (PALLAMIN, 2000, p.18). E este ambiente é subtraído a suas conexões comuns, uma vez que, conforme Rancière, passa a ser

habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc (2005, p. 32).

Devido a essa heterogeneidade, as intervenções que usam a fotografia, a exemplo da obra de Patrícia Gouvêa, não são finalizadas nas intenções dos artistas, como proponentes

das obras ou na fixidez dos objetos fotografados, mas se estendem ao olhar dos outros, que são múltiplos e não direcionados.

Nesse sentido, as obras não se encerram na produção, mas expandidas e problematizadas nos processos de colocação das fotografias no espaço e na recepção do público, que se torna aberta, uma vez que não diz respeito somente ao conteúdo da obra ou das aproximações com os receptores, mas a ambos. Desta maneira, o receptor se torna a figura central da cultura em detrimento do culto ao autor (BOURRIAUD, 2009, p. 99). Isto porque o processo de produção caminha na direção de uma nova “partilha do sensível”¹⁸, ou seja, a dissolução das fronteiras entre quem faz e quem recebe a obra. Logo, há o estabelecimento de uma nova relação entre o fazer e o ver.

Com isso, as intervenções urbanas promovem esta nova partilha do sensível, esta dissolução entre fazer e ver, esta relação do estético ao sócio-cultural, se fazem presente, uma vez que a paisagem urbana dialoga com suas propostas de mudança e com o olhar do público, que muitas vezes, fica absorto no cotidiano, impedindo que perceba, inclusive, as suas transformações.

Diante disso, é possível pensar em uma fotografia construída e contaminada¹⁹ pela visualidade já existente no espaço urbano (publicidade, fachadas, letreiros, etc) e também “pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores” e assim, “concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional” (CHIARELLI, 2002, p. 115). Desse modo, a cidade é um misto de concreto (ruas, calçadas, etc) e fluidez (os múltiplos olhares). Nesse sentido, ela é:

“antes de tudo, uma materialidade de espaços construídos e vazios, assim como é um tecido de relações sociais, mas o que importa, na produção do seu imaginário social, é a atribuição de sentido, que lhe é dada, de forma individual e coletiva, pelos indivíduos que nela habitam.” (1999, p. 32)

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

¹⁸ Termo utilizado por Jacques Rancière (2006).

¹⁹ Termo utilizado por Tadeu Chiarelli no texto “A fotografia contaminada”, presente no livro “Arte internacional brasileira”.

E as três intervenções da obra “Imagens Posteriores” mostram isso. As cinco fotografias colocadas em cada cidade não mais ocupam uma galeria ou uma instituição artística, mas estão nos muros do Rio de Janeiro-RJ, exigindo um olhar lateral, não somente frontal; quebrando o movimento do trânsito, em uma das tesourinhas de Brasília-DF, modificando a sua passagem e o entorno e na praia de Iracema em Fortaleza-CE, cujos coqueiros da imagem registrada dialoga com os coqueiros do local.

Esta mistura, que se vale de diferentes meios e modalidades artísticas gera, portanto, uma incongruência conceitual, para Mitchell (p. 167, 2009) no que tange à fotografia como uma mídia visual, baseada no fundamento do oclocentrismo, inscrita em uma “antropologia do olhar”, ou seja, desenvolvimento de sistemas de localização visual no espaço, que possibilitaram o predomínio sociocultural do órgão da visão e determinaram a articulação do pensamento (CAJIGAS-ROTUNDO, 2007, p. 170).

Em contrapartida a esta predominância do visual, Mitchell admite que todas as mídias são mistas. Isto porque as obras de arte ao serem colocadas nas ruas aguçam os sentidos de maneira concomitante ou alternada, possibilitando relações de sinestesia, aninhamento e trançamento. Assim, por mais que uma obra tenha uma predominância da visão, a percepção, que se dá também pelos outros sentidos, não é pura em si.

Desta forma, a fotografia utilizada na obra de Patrícia Gouvêa está vinculada a outras linguagens, ao cotidiano, às viagens da artista e daquela pessoa que passa pelo local, havendo, com isso, uma mistura entre arte, vida e experiência e “como experiência, a arte é evidentemente uma parte de nossa vida, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade, e não uma simples imitação fictícia dela”(SHUSTERMAN, 1998, p. 45).

E esta experiência, dada nas intervenções urbanas, por uma nova relação com a cidade, se torna também objeto de reflexão e transformação. Assim, a produção artística de intervenção nas ruas passa a atuar a partir de um processo de pós-produção, como esclarece Bourriaud (2009), à recorrência a formas já produzidas, a inscrição de obras ou produtos conhecidos em uma rede de signos e significados, o uso de elementos ou espaços cotidianos. O sentido das obras de arte nasce, em consequência, de uma colaboração, de uma negociação entre o artista e as pessoas que vem observá-la.

Esta observação se dá com os olhos, ouvidos, boca, mãos e nariz, ou seja, a mistura de sentidos dá continuidade à obra que se torna uma experiência vivida, um dispositivo formal que gera relações. Logo, o artista, que pode ser também espectador e vice-versa desprograma

para reprogramar. A arte passa a ser uma manifestação da interpretação do mundo resultante da colaboração do artista com o observador, sendo, portanto, um produto coletivo. Logo, “os significados da arte urbana tem relação com a apropriação pela coletividade” (PALLAMIN, 2000, p. 19).

A própria fotografia artística nas intervenções urbanas pode ser reinventada pelo coletivo, ao mesmo tempo que reinventa a cidade, uma vez que se converte em um museu a céu aberto, os pedestres em visitantes deste local, que habitualmente está entre quatro paredes, originando reações diversas. Desta maneira, gerando novos significados à obra, à fotografia e à própria cidade, gerando uma espécie de “cartografia cognitiva” (CAJIGAS-ROTINDO, 2007, p. 169). Nessa direção, Canclini (2006, p. 309) enfatiza a necessidade desta nova cartografia, nomeada por ele de “cartografia alternativa”, do espaço social baseada nas noções de circuito e fronteira.

Em “Imagens Posteriores”, isso se dá por meio de imagens em movimento, que se configuram em rastros da cidade, vestígios de paisagens colados nos muros das três cidades citadas. Essas intervenções urbanas se tornam, portanto, traços das ruas do Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília, uma vez que são capazes de “evocar sentidos, vivências e valores” (PESAVENTO, 1999, p.16).

4. Andar com os olhos e olhar com os pés as obras inseridas na cidade

As cinco fotografias, inseridas nas três cidades, propiciariam a transfiguração da paisagem urbana, uma nova apropriação da cidade e outras significações por aquelas pessoas que passam pelos locais e se lançam na aventura de flunar, se convertendo em um *flâneur*²⁰ que, segundo Benjamin, “é abandonado na multidão” (1994, p. 51) que, de modo embriagado, vagueia pela cidade com seu passo lento e atento.

Esse passo lento se contrapõe ao passo do transeunte, mecânico e automático, mas que não deixa de ser também “perturbado” pelas imagens das obras, instaurando uma suspensão imprevista e gerando uma “divagação e um diálogo novo com as cercanias” (FREIRE, 1997, p. 29). Desse modo, é possível que se se trave uma conversa reflexiva sobre o limite entre

²⁰ Conforme acepção utilizada por Walter Benjamin no texto “Flâneur”, no livro “Passagens” (vide bibliografia).

estático e movimento das imagens fotográficas e da própria cidade ou que se imagine paisagens ainda não vistas, escondias nos borrões das “imagens posteriores”.

Com isso, a caminhada, seja do flâneur ou do transeunte, transformam a cidade, “mudando a cada passo, e repartida em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam conforme os movimentos, os percursos, os caminhantes” (CERTEAU, 1994, p. 171). Logo, a caminhada afirma, lança suspeita, arrisca e transgride. Assim, andar para ver é o princípio para conhecer a cidade. Nesse sentido, Freire (1997, p. 122) expõe que

“(...) a experiência do movimento do corpo no espaço articula outros tempos, resgata memórias que acompanham os ritmos dos passos. O imaginário se atualiza nos percursos urbanos. É aí que o passo dá o ritmo de leitura desse texto simbólico de conteúdo individual e também coletivo.”

Esses outros tempos são potencializados e deflagrados na obra e suas respectivas intervenções. Ao caminhar pelas ruas do Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília, caminhamos também ao passado de já tê-las visto, ou mesmo, retornamos aos momentos de registro destas imagens, feitas por Patrícia Gouvêa, suscitando questionamentos sobre onde e quando foram tiradas. Essa caminhada vai também em direção a um futuro, uma vez que estarão nos registros de viagens posteriores, ou imagens vistas das janelas dos carros, ônibus ou simplesmente pelo movimento da câmera fotográfica.

É possível dizer que existe então um cruzamento de temporalidades que se dá no ato de olhar e também no fazer do artista que mapeia a cidade trazendo à tona imagens já vistas e sentidas que vão e voltam, a partir de suas experiências da rua, como a deriva benjaminiana ou os planos afetivos dos situacionistas, implicando em “uma renovação da percepção” (BRISSAC, 2004, p. 416).

Estas andanças, tanto do artista quanto das pessoas que transitam e caminham pela cidade, geram uma nova relação com o espaço e também com a fotografia, permitindo o estabelecimento de uma subjetividade entre olhar, espaço e fotografia, como Barthes (1981), que com a obra “A Câmara clara” passa a abordar a fotografia a partir das sensações que ela provoca, conforme comenta Braga²¹:

²¹ Trabalho “Roland Barthes e a escritura: um olhar poético sobre o signo fotográfico” apresentado por Robson Aurélio Adelino Braga, ao NP – Fotografia: comunicação e cultura do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom e publicado na Revista Studium 19.

A alternativa passa a ser, então, a assunção plena da subjetividade diante da fotografia, a tradução da experiência particular do observador perspicaz numa linguagem expressiva como último recurso para captar a “essência” ou o “gênio próprio” da fotografia.

Assim, o descobrir da cidade se entrelaça com o fotográfico que passa a ser, também, um descobrir de si mesmo, na medida em que o andar leva a um outro olhar e o olhar leva a um outro andar, gerando, assim, um indeterminado, “o que escapa e o que não tem medida” (PEIXOTO, 2002, p.12). Desse modo, o andar do pedestre define um “espaço de enunciação” que para Michel de Certeau (1998) é um “lugar praticado” em que se joga com espaços que não se veem.

E, esses espaços perturbam o espectador, o qual percebe que deve procurar um determinado caminho para alcançá-las. E, as obras de intervenção urbana, com o uso da fotografia artística, potencializam esta perturbação. Isto porque há a deflagração de novos sentidos, que requalificam e descaracterizam o espaço sonhado, desejado, batalhado e/ou imposto da urbe (PESAVENTO, 1999, p. 16).

Esses sentidos se dão com a intervenção de Patrícia Gouvêa com suas fotografias, sejam na cidade do Rio de Janeiro, em Fortaleza ou Brasília. Essas imagens “(...) coladas em lugares previstos, são, a seguir, abandonadas à própria sorte. Submetidas ao sol, à umidade, à fumaça, à chuva, transformam-se, degradam-se, desaparecem.”

Com isso, a intervenção é transformada, mas também a fotografia, a cidade e a própria arte, uma vez que são construídas novas imagens, novos deslocamentos e outras paisagens urbanas, sendo possível reinventar a localização e a permanência. Defronta-se, então, “com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade” (BRISSAC, 2004, p. 15).

A cidade e a fotografia mostram, com isso, a sua face fantasmagórica, na acepção benjaminiana, na medida em que vão além de suas programações e de suas realizações como produtos culturais, uma vez que “hesitam ainda um pouco antes de se tornar mercadoria pura e simples” (1994, p. 62).

Essa fantasmagoria se dá também no próprio fazer do artista que se assemelha à figura do trapeiro de Baudelaire, que recolhia no lixo o que a sociedade jogou fora. E, assim procede o poeta, conforme Benjamin (1995, p.78-79) e também, Patrícia Gouvêa que busca suas imagens no arquivo, realizadas em viagens feitas de barco, ônibus ou carro. Assim, o que, normalmente, seria desprezado pela sociedade, ela toma como parte da sua construção

poética que é feita a partir de fragmentos, vestígios deixados, lançando-os novamente no corpo da própria cidade.

Este processo de retroação é possível de ser pensado a partir do conceito de jogo, de Gadamer (2005), em que o sujeito é o próprio jogo, ou seja, o sujeito da experiência da arte é a própria arte. Assim, o fazer, o andar, o olhar, o sentir as obras constituem o jogo, que é o movimento e, por isso “não possui nenhum alvo em que termine, mas renova-se em constante repetição” (GADAMER, 2005, p. 156).

Além disso, “(...) a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta” (*ibidem*, p. 108). E, a obra e suas três intervenções se fundamentam na experiência, ou seja, o experimentar do tempo, da apropriação dos vestígios de uma viagem pessoal, dos muros das cidade. Estas experiências se estendem àqueles que passam pelas ruas que veem esses rastros de paisagens, que podem ser rasgados, riscados ou pintados ou, simplesmente contemplados. Desse modo, as imagens jogam também, impelem a apropriação, a fragmentação dos vestígios deixados por Patrícia Gouvêa. Assim, todos jogam e são jogados, como propõe Gadamer (2005, p. 165).

E, essas peças do jogo (o artista, os passantes e as imagens das obras e da cidade) geram um ir-e-vir, um movimento incessante em que não se sabe mais quem é produtor ou receptor, já que ambos acabam por criar uma cidade do pensamento, traduzida em imagens, figurações mentais imagéticas do espaço urbano e apropriações.

O esfacelamento desse limite entre produção e recepção é perceptível na intervenção que aconteceu em Fortaleza, em que um dos lugares a serem afixadas uma das fotografias foi transformado. O frentista com uniforme da Esso²² ao passar (Figura 5), de carro, por um dos locais de colagem, parou e perguntou se uma das fotografias não poderia ser colada no paredão de sua oficina. Assim, surgiu um local diferente daquele programado pela artista, mudando o roteiro da intervenção nesta cidade.

²² Relato da artista no evento CLIF, já citado anteriormente.



Figura 5 – Retrato do frentista em frente à fotografia colada no paredão de sua oficina

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

Desse modo, as obras também são transformadas, uma vez que se opera uma sucessão de montagens, feitas a partir de fragmentos urbanos. Assim como Benjamin fez com os farrapos e o lixo, não inventariando-os, mas fazendo justiça a eles, ou seja, usando-os (2007, p. 574). E, Patrícia Gouvêa realiza também suas montagens, juntando fragmentos de suas viagens e usando-os nos muros das cidades.

5. Considerações Finais

Nesse processo uma nova constelação imagética se forma, possibilitando outras montagens por quem passa pelas obras e se lança nas ruas pelo olhar e o andar, criando, então uma nova dinamicidade das ruas, da própria fotografia e do tempo. A inserção destas obras, mesmo que de forma transitória, influenciariam no ver, ouvir e sentir as veias pulsantes da cidade e de outros modos de concepção do fazer fotográfico. Assim, fotografia artística e cidade se entrecruzariam nas intervenções urbanas da obra “Imagens Posteriores” de Patrícia Gouvêa, possibilitando diálogos e reflexões sobre o espaço urbano e o estar de cada um no mundo.

Esta comunicação, cujo o objetivo era refletir sobre as relações entre fotografia e cidade buscou estes direcionamentos, que são possíveis porém não conclusivos, principalmente pelo fato de a cidade ser um “organismo vivo” e, em consequência, as obras de intervenção urbana com o uso da fotografia artística também. E, como coloca Bourriaud (2009, p.105), hoje, “é preciso olhar bem” o que está na cidade, no nosso cotidiano, em nós mesmos e no outro, pois arte, fotografia e vida estão em constante diálogo e constroem nossas subjetividades, modos de ver, andar e o próprio estar no mundo.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.
- BRAGA, A.A.B. *Roland Barthes e a escritura: um olhar poético sobre o signo fotográfico*. Revista Studium n. 19, <http://www.studium.iar.unicamp.br/19/04.html>.
- BENJAMIM, W. *Passagens*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção - Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fonte, 2009.
- CAJIGAS-ROTUNDO, Juan Camilo. *La biocolonialidad del poder: Amazonía, biodiversidad y ecocapitalismo*. In: *El giro decolonial: reflexiones par una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007 : 143-187.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – artes do fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.
- CHIARELLI, T. *A fotografia contaminada*. In: *Arte internacional Brasileira*. São Paulo : Lemos Editorial, 2002, p. 115-120.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus, 1993.
- FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo : SESC/Annablume/FAPESP, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg. *A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico*. In: *Verdade e Método I*. São Paulo : Ed. Vozes, 2005.
- GOUVÊA, Patrícia. *Imagens Posteriores*. Rio de Janeiro : Réptil, 2012.
- _____. *Membranas de luz: os tempos na imagem contemporânea*. Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2011.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas, SP : Mercado de Letras: FAPESP, 1997.
- MITCHELL, W.J.T. *Não existem mídias visuais*. In: Diana Domingues (org.). *Arte, Ciência e Tecnologia – Passado, presente e desafios*. São Paulo: Ed. UNESP/Itaú Cultural, 2009, p. 167-178.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ROUILLÉ, André. *Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n°27*. Publicação IPHAN, 1998.
- PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana - São Paulo: Região Central(1945-1998)*. FAPESP, 2000.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo : Editora SENAC, 2004.
- PESAVENTO, Sandra Jatay. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre : UFRGS, 1999.
- SALGUEIRO, Teresa Barata. *Paisagem e Geografia*. Finisterra, XXXVI, 72, 2001, p. 37-55.
- SANTOS, A. *Da cidade como resposta à cidade como pergunta*. In: *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos (Org.). Porto Alegre : Editora da UFRGS, 2004.
- SHUSTERMAN, R. *Arte e teoria entre a experiência e a prática*. In: *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo : Ed. 34, 1998, p. 21-57.

SITES

- GOUVÊA, Patrícia. <http://www.patriciagouvea.com/Imagens-Posteriores>, acesso em janeiro de 2014.
- MACHADO, Arlindo. *A fotografia como expressão do conceito*. Revista Studium n. 2. <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>, acesso em janeiro de 2014.