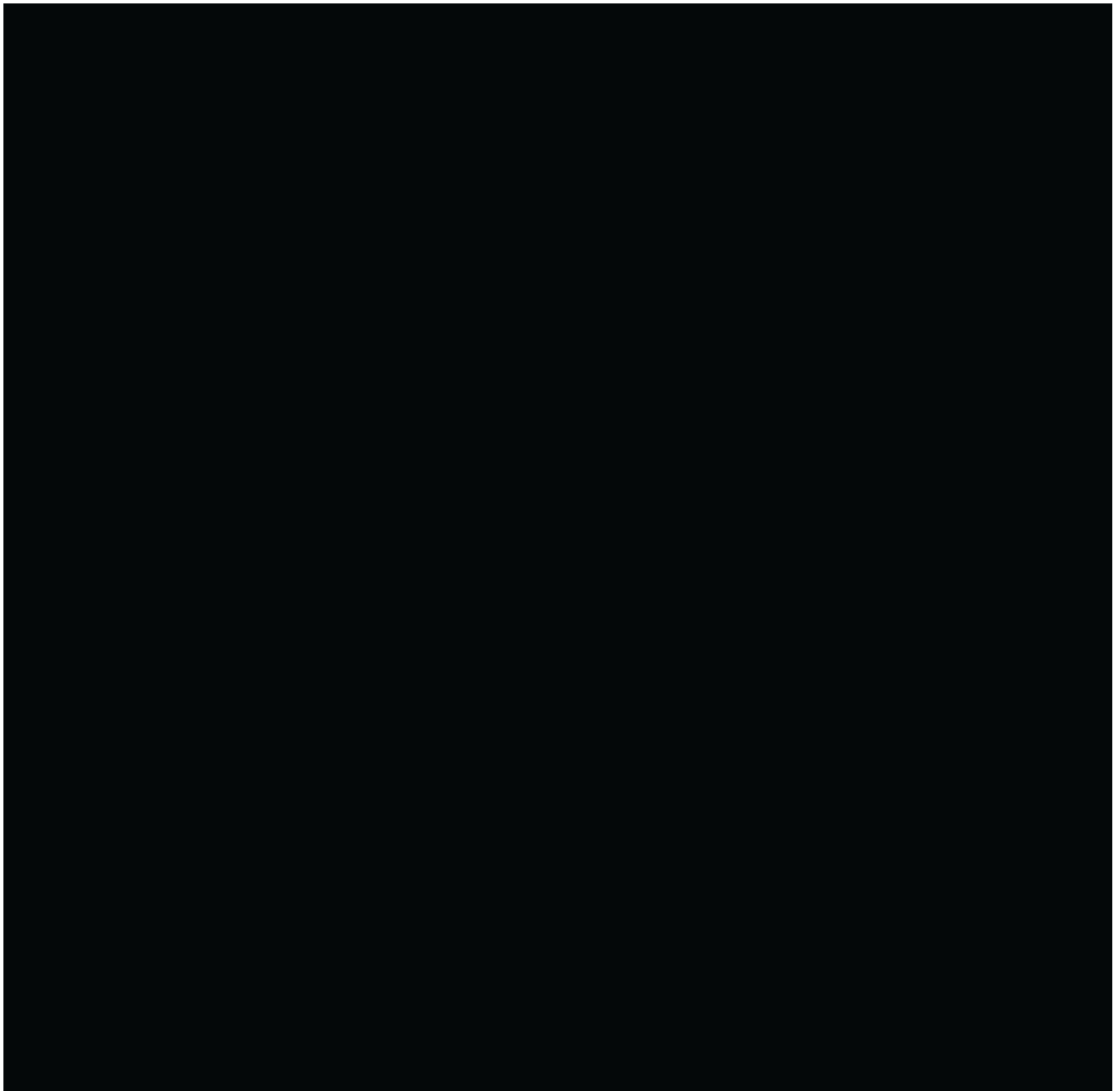




UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA, URBANISMO E PAISAGISMO
CAMPUS DE BAURU

RETRATOS DE NICÉIA

DESCRIÇÃO DA ARQUITETURA ATRAVÉS DA FOTOGRAFIA

CÁSSIO ABREU

Trabalho Final de Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Orientado por Prof. Dr. Cláudio Silveira do Amaral

BAURU, 2011

06 APRESENTAÇÃO / DEDICATÓRIA

08 INTRODUÇÃO

14 parte 1 **IMAGEM E ASSIMILAÇÃO**

15 A INCIDÊNCIA DA LUZ

18 A CAPTAÇÃO DA LUZ

24 REVELAÇÃO E AMPLIAÇÃO

32 parte 2 **O ESPAÇO E SEUS AGENTES**

33 A ARQUITETURA

41 OS FRUTOS DA EXCLUSÃO

44 parte 3 **A NARRATIVA FOTOGRÁFICA**

45 RETRATOS DE NICÉIA

48 BIBLIOGRAFIA

APRESENTAÇÃO / DEDICATÓRIA

Durante os sete anos que totalizaram até então minha vida acadêmica, aprendi, de certa forma, projetar. Fiz projetos de residências, projeto de habitação social, prédio público, praças, creche, parque urbano, centro cultural, trabalhei com topografia, fiz projeto elétrico, hidráulico, executivo de 60 pranchas, projetei salas de aula para o curso de arquitetura (e duas vezes), fiz até projeto de estádio de futebol e também um projeto baseado em sinais de pontuação da gramática, ou seja, já deu pra pirar bastante em projeto.

E eu gosto de projetar, mas não quero concluir o curso assim. Cada um tem uma pira. A minha é a fotografia. Desde o final do meu terceiro ano de faculdade dedico grande parcela dos meus pensamentos à ela. É por isso que dedico este trabalho primeiramente para este tipo de arte.

Agora, neste ano de 2011, outro fator de peso foi responsável para a realização deste trabalho: Fui convidado para dirigir a fotografia de um média metragem idealizado por dois alunos de Rádio e TV da FAAC. Este foi praticamente todo gravado no Jardim Nicéia, uma comunidade periférica situada nas proximidades da universidade. Lá aprendi muita coisa durante quase dois meses de gravações. Aprendi a gostar e valorizar ainda mais o povo da periferia, e foi neste bairro que decidi focar este trabalho final. Então este também é dedicado a todo habitante da periferia.

Força!

Então, este trabalho não é um projeto de arquitetura, mas demonstra a visão que desenvolvi ao longo desse período sobre o que vem a ser a tal da arquitetura.

Em terceiro lugar, dedico este para uma parcela de chegados que me incentivou e ajudou na realização deste: Minha Mãe, porque é minha mãe e ela merece; meus tios João e Paula, que contribuíram no passado a ter essa visão com o povo periférico; o resto da família, por acreditar que sou um cara legal; Fernanda Garcia que puxou minha orelha aqui nessa tarefa mas também me deu amor; Alexandre B.O. e João Perussi, que acreditaram no meu trabalho no média metragem (Abel contra o muro); Luiz Hiroshi Miruko, companheiro de ócio e de trabalho; e também para a galera da tanga (minha primeira república de verdade que aguentou minha chatices): particularmente Cleston, Picanha e Lazanha, que me apoiou nessa empreitada enquanto estávamos trabalhando na nova sala da tanga na capital, e também Pedro e Juliana que deram uma força quando cheguei em São Paulo; Claudio Amaral, o orientador, Saletinha que foi a única que entendeu de cabo a rabo esse trabalho aqui desde o início. O resto não cabe aqui mas tem grande importância também, porque a pira de cada um de vocês está aqui também. Obrigado, vermes!

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

9

A intenção deste projeto é exercitar os modos de assimilação da arquitetura e urbanismo através da fotografia, uma vez que esta arte visual possibilita uma leitura descritiva, indireta e subjetiva das transformações espaciais.

Uma imagem fotográfica tem o poder de ampliar eventos de um determinado contexto espaço-temporal e conectar o passado com o futuro através da capacidade de imaginação e do devir individual de cada expectador. Tal imaginação, segundo Gaston Bachelard, 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 não há mudança de imagens, não há imaginação. (...) Se uma imagem presente não faz pensar em uma outra imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação.”

A descrição de uma fotografia tem o papel de demonstrar a importância física (contato real) do olhar de cada sujeito sobre a arquitetura.

Também será de extrema importância adentrar nas ques-

tões que abrangem todo o conceito de arquitetura. Este, por ser muito amplo, necessita ser dissecado e contextualizado, pois não somente compreende espaços de construções físicas e concretas, mas também engloba a forma como o sujeito a recebe, como ele vivencia, interage e até mesmo sua maneira de pensar, refletir e absorver o espaço em que transita.

A fotografia não consiste em ser apenas uma imagem assim como uma imagem não se resume naquilo que estamos acostumados a pensar: formas ou subprodutos da luz. São indelévels e conferem uma segunda existência, ou seja, conferem a ausência de uma presença e a presença de uma ausência.¹ A fotografia, então, é o *leitmotiv* entre a arquitetura e suas próprias reflexões.

Para tal exercício, foi escolhido como área de estudo o Jardim Nicéia, bairro periférico do município de Bauru-SP. A noção de arquitetura ensinada nos cursos de arquitetura e urbanismo é, na grande maioria dos casos, pressuposta nos pilares da arquitetura moderna e nos conceitos de urbanismo racional. Logo, podemos então dizer que o Nicéia, bem como a maioria das comunidades carentes, ocupações e favelas, é exatamente o oposto de toda essa visão acadêmica. Neste caso, o foco se dará na espontaneidade original da autoconstrução popular.

Para fundamentar esta experiência teremos como base, além dos questionamentos acima citados nas áreas da arquitetura, ar-

¹ BAITELLO Jr, N. *A Era da Iconofagia*. 2005, p.45

tes plásticas e fotografia, uma metodologia etnográfica, um deslocamento mental a uma outra região, a uma outra cultura.²

Ou melhor dizendo, esta experiência será norteadada através dos estudos da Antropologia Visual, como método a ser seguido, o *Balinese Character*,³ primeira experiência antropológica e etnológica a usar a descrição de fotografias como base de estudo.

Resumindo, este projeto tem como principal objetivo trabalhar a relação entre a Arquitetura (mais precisamente na negação dela, uma vez que o Jardim Nicéia fora construído por “não arquitetos”) e a Fotografia, não aquela que estamos acostumados a encontrar em revistas e publicações sobre a arquitetura...

² Mesmo sendo membros de nossa própria cidade e de estarmos cotidianamente deparados com realidades como a do Jardim Nicéia, a arquitetura, a cultura e principalmente o *modus vivendi* da periferia é algo que o cidadão padrão dos centros urbanos (ironicamente, a minoria da população urbana) ainda não está acostumado a lhe dar, devido a um efeito de “congelamento do olhar”, ou seja, o preconceito e desdém daquela população nos tornam isolados espacialmente e socialmente daquela população.

³ BATESON, G. & MEAD, M. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. 1942.



IMAGEM E ASSIMILAÇÃO

O PROCESSO FOTOGRÁFICO NA RESTAURAÇÃO DO ATO DE OLHAR

*As palavras formam fotografias.
A fotografia é composição de espaço.
Quando lemos, imaginamos espaços, pessoas, ações.
Quando lemos, fazemos fotografia.*

A INCIDÊNCIA DA LUZ

A visão é o mecanismo que aprimoraria a percepção do mundo externo por intermédio da luz. É assim que estamos acostumados a descrever a maioria dos objetos, lugares e até mesmo pessoas. Quando perguntamos a alguém para descrever algo físico (entendamos físico como algo material), geralmente recebemos muito mais *respostas visuais*, adjetivos que qualificam um estado estático, olhar estereotipado, do que classificações com outras sensações não transmitidas através dos trajetos da luz. É muito mais fácil para o homem, perceber vendo, do que perceber não vendo.

Todo esse poder que o ato de olhar proporciona, principalmente desde o surgimento da sociedade industrial, encontra-se em declínio. Mas não um declínio quantitativo de uso, pelo contrário, cada vez mais o homem do meio urbano consome imagens chegando a ocorrer uma inversão: as imagens consomem nossos olhares primeiro:

“Quando acreditamos que as vemos, é porque elas já nos viram há tempos, já roubaram a vida e a vontade de nossos olhos e já os programaram para acreditar estarem vendo.”⁴

⁴ BAITELLO JR, N. *A Era da Iconofagia*. 2005, p.49

Esta patologia do olhar dá-se perante a grande reprodutibilidade das imagens junto ao desenfreado e gigantesco crescimento urbano combinado com os sistemas de comunicação de massa que envolvem e amarram os mais variados indivíduos e sociedades sendo capaz de universalizar culturas, miscigenar os povos e romper imensos espaços num piscar de olhos.

Seria progresso se não fosse contraditório. O ser urbano contemporâneo é o maior objeto-alvo da modernização, quanto mais recebe a capacidade de ser transformador, mais transformado se torna.⁵ Pesquisas de mercado e outras opções de sondagem podem comprovar este fato de forma mais prática.

A prole da industrialização é a máquina e o fruto das máquinas é a velocidade. A velocidade *mecânica*, nos torna capazes de suprir enormes distâncias em tempo extraordinário. Já a velocidade *virtual* é capaz de dinamizar a comunicação e transmissão de dados. Essa função matemática influencia diretamente na alta reprodutibilidade de imagens, sendo cada vez mais rápido as habilidades de captação e veiculação de uma imagem. Isso proporciona ao homem uma espécie de fadiga do olhar, tornando-o rarefeito. Há congelamento do olhar, quando ele vê e não enxerga. Não seria esta velocidade a causa desse distúrbio, ela por sinal, é magnífica. Esta rapidez reprodutiva é um grande avanço e a sociedade atual gira em torno dessa rede de transmissão de dados. Não existe

⁵ BERMAN, M. *Tudo que é sólido se dissolve no ar*. 1989, p.16

mais o tempo como barreira territorial na questão da informação, em poucos segundos uma imagem gerada numa parte do globo alcança espectadores ao redor dele todo, basta estar conectado à essa rede. Porém, a grande contradição está na imagem, que muitas vezes são geradas com o intuito de padronizar pensamentos e vontades e logo, a velocidade é uma forte arma que potencializa esse poder e sem tal velocidade, provavelmente essa força seria insignificante.

Já a velocidade de deslocamento causa o efeito da multiplicação dos pontos de fuga, isso quer dizer que o habitat exige ao sujeito maior atenção para perceber um espaço de imagens variadas, fazendo a arquitetura perder espessura.⁶ Esse efeito planifica fachadas, transformando a complexidade da arquitetura num simples cenário. Junto a isso, a densidade das informações (podemos usar o termo poluição visual) chega a mascarar a arquitetura presente.

Para Guy Debord, em a sociedade do espetáculo, o grande acúmulo de imagens, acúmulo de espetáculos, tornam a realidade um mero fator contemplativo. Logo, perde-se a capacidade que temos de adentrar numa imagem. Mas não se deve pensar que essa velocidade é prejudicial e devemos aniquilá-la, mas deve-se pensar melhor na estruturação do olhar, na capacidade individual de fixação e assimilação, não apenas de imagens como também do

⁶ PEIXOTO, B. O olhar do Estrangeiro,

mundo em que rapidamente percorremos, sem perder os valores e vantagens advindas do poder das máquinas. Devemos evoluir junto a elas, partindo da restauração do olhar para o contexto arquitetônico, urbano e social.

Essa evolução vem para ampliar a capacidade de olhar, possibilitando uma simples ferramenta num poderoso instrumento de percepção. Estamos acostumados a visualizar imagens sem almas, imagens estáticas. Devemos transformar nossa visão num *ato de olhar*, onde as imagens são ricas em histórias, movimentos e com muita vontade de nos contar o que se passa no universo interior de cada uma delas.

A CAPTAÇÃO DA LUZ

Para poder refletir qualquer tipo de expressão, primeiramente devemos chegar numa questão fundamental: A relação entre o referente externo e a mensagem que essa expressão produz. Entra o conceito de *medium*, traduzindo do latim para o português: meio. A pronúncia do plural em latim na língua inglesa, *media*, retorna ao Brasil se transformando em escrita: mídia. A história dessa palavra ainda tem uma raiz mais profunda quando, na língua que deu origem ao latim (o indo-europeu), "*medhyo*" já significava "meio" ou mais precisamente, "espaço intermediário".

Seria então a mídia como qualquer forma que transmita alguma informação de uma coisa até uma outra coisa. O corpo humano é mídia, quando produz gestos que podem ser compreendidos. Surge também a fala, escrita, imprensa, e cada vez mais ela abrange um número maior de alvos. Estamos numa era em que as imagens tomam conta da nossa vida.

A arquitetura por si só é uma grande Forma que possui um imenso potencial midiático, mesmo as vezes implícito. E quanto mais implícito, mais forte e voraz ela demonstra o caráter da sociedade que a desenha. Conseguimos entender a esfera burguesa e corporativa da sociedade claramente nos grandes centros urbanos.

E foi durante o século XIX que as cidades começaram a crescer de forma mais desordenada e além disso a vida do homem também começou a se transformar. O sistema capitalista começa a destruir os antigos laços familiares, a população começa a emigrar para as cidades afim de vender sua mão-de-obra. Foi preciso criar recursos para facilitar o deslocamento do homem às suas necessidades e logo,

*"(...) a lógica fria do capital passou a dar o tom dos acontecimentos e o homem, atônito, viu o mundo lhe fugir à compreensão."*⁷

⁷ COSTA & SILVA, a Fotografia Moderna no Brasil, p.15

A burguesia também teve um papel importante na questão da cultura, onde ela criava mecanismos com o viés de conformar a arte com suas intenções. Um grande exemplo é com certeza o recurso mais duradouro (durante o Renascimento) foi a perspectiva unilocular, onde o artista conseguia uma sugestão ilusionista de profundidade com base nas leis objetivas o que dá garantias de racionalidade às suas projeções gráficas. Ou seja, esse recurso fixa um espaço tridimensional noutro bidimensional. A perspectiva unilocular propagou-se rapidamente a partir do século XV.

A grande “viagem” desse fato é justamente a reflexão da expressão da perspectiva, como foi dito alguns parágrafos atrás: “a relação entre o referente externo e a mensagem que essa expressão produz”. Uma vez que a perspectiva foi a forma de representação artística mais adequada à sensibilidade burguesa, pois com esta técnica, a burguesia conseguiu transformar a percepção e principalmente, difundiu sua visão de mundo, mostrando-se onisciente.

Desde então, a perspectiva foi evoluindo cada vez mais, aumentando sua veracidade, e logo surge a máquina que passaria a realizar com maestria essa tarefa, marcando o surgimento da fotografia oitocentista. Mas ao mesmo tempo que máquina era sinônimo de precisão científica, era também sinônimo de imparcialidade, como se ela alienasse as habilidades desenvolvidas pelo homem, acreditava-se que a fotografia possibilitaria à natureza

de se auto-representar.⁸ Porém, ela foi fundamental para a documentação histórica da sociedade na transição para a modernidade: crescimento rápido, destruição e reformas. O homem nunca havia vivenciado uma fase onde as cidades se modificavam tão rápido. Não apenas os espaços urbanos, o homem, os costumes, a cultura, os meios de produção, a vida como um todo se modificava com extrema velocidade.

A preocupação com a documentação, foi a principal razão para a propagação da fotografia, mesmo sendo no século XIX, desenhada aos conceitos de arte que a academia propunha. Essa não era a questão.

“A câmera começou a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo de transformações vertiginoso: enquanto um número incontável de manifestações da vida biológica e social está sendo destruído, em breve espaço de tempo, surge um instrumento capaz de registrar o que está desaparecendo.”⁹

Na obra “O ato fotográfico e outros ensaios” de Philippe Dubois, o autor propõe-se a retratar um *percurso histórico* das di-

⁸ COSTA & SILVA, A Fotografia Moderna no Brasil, p.17

⁹ SOTAG, Ensaio sobre a Fotografia, p.15 apud COSTA & SILVA, A Fotografia Moderna no Brasil, p.18)

versas posições defendidas por críticos e teóricos da fotografia. Ele articula esse percurso em três tempos: *a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese)*, *a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução)*, e finalmente, *a fotografia como um traço de um real (o discurso do índice e da referencia)*.¹⁰ A primeira fase, nos primórdios da fotografia, como foi dito anteriormente, era a mimética por essência. Havia o conflito “fotografia *versus* obra de arte”, mesmo havendo discursos favoráveis à aceitação da fotografia como arte.

Seguindo o pensamento fotográfico, começou-se a demonstrar a fotografia como instrumento de transposição, de análise, interpretação e até mesmo de transformação do que é real, Philippe Dubois compara a fotografia com a língua, que com o tempo também é culturalmente codificada. A máquina fotográfica é uma caixa preta que não mais reproduz neutramente a natureza, mas tem o poder de transformação através de diversos efeitos, combinando luz e sombra, perspectiva, abstração e assim, gerando inúmeras interpretações do real. Também pelo fato das “falhas” de re-presentação do mundo real pela fotografia:

“Devemos nos lembrar de que a Natureza não é feita ape-nas de sombras e luzes verdadeiras, diretas; por trás dessas massas muito ele-

¹⁰ DUBOIS, *O ato fotográfico, e outros ensaios*, p.26

*mentares, possui inúmeras luzes e meios-tons refletidos que brincam ao redor de cada objeto, arredondam as arestas mais cortantes, iluminam as zonas mais escuras, clareiam os lugares cobertos de sombras, o que o pintor experiente se deleita em restituir.”*¹¹

É aqui que entra os conceitos da semiótica, da interpretação, do outro mundo por trás da fotografia, do portal mágico que a imagem pode transpor a mente humana, cada espectador é levado para um local diferente, um contexto diferente, uma visão ampla, subjetiva e também abstrata começa a aparecer.

A terceira abordagem, *fotografia como um traço de um real*, começa a complicar. A fotografia se torna complexa e implacável. Dubois interpreta essa concepção como um denominador comum das duas outras. A imagem fotográfica é portadora de um *valor absoluto*, e segundo Ch. S. Pierce¹² o que antes era apenas um *ícone* (representação por semelhança) e posteriormente *símbolo* (representação por convenção), se juntam e procede algo na ordem de *índice* (representação por contiguidade física do signo com seu referente).

¹¹ BARTHES, *La chambre Claire*, op. Cit. (Cf nota 12) p.125 apud DUBOIS, *O ato fotográfico*, p.38

¹² Charles Sanders Pierce (1839 - 1914), fundador do pragmatismo e da semiótica, estuda os signos e seus significados.

“E tal concepção distingue-se claramente das duas pre-cedentes principalmente pelo fato de ela implicar que a imagem indiciária é dotada de um valor todo singular ou particular, pois determinado unicamente por seu referente e só por este: traço de um real.”¹³

REVELAÇÃO E AMPLIAÇÃO

As palavras formam fotografias. A fotografia é composição de espaço. Quando lemos, imaginamos espaços, pessoas, ações. Quando lemos, fazemos fotografia. O conjunto de palavras em conformidade compara-se ao trio *ícone, símbolo, índice*. Depende do autor e depende do leitor.

Na leitura de um romance por exemplo, o autor explora através das palavras, capacidades do leitor em imaginar espaços. De criação de espaços. Curioso, mas é frequente a desilusão de um leitor quando assiste uma obra cinematográfica adaptada de um livro já lido. O universo que ele criou ao ler torna-se diferente daquilo que ele está vendo através da película. Mas também pode acontecer o contrário, sendo o leitor perfeitamente contemplado

¹³ DUBOIS, *O ato fotográfico*, p. 45

pelas imagens criadas pelos cineastas. Isso depende da capacidade do escritor em detalhar seu texto, descrever os espaços, personagens, ações, sentimentos enfim, da capacidade de descrição fornecida pelas palavras. Precisão. O autor pode optar também em deixar a fotografia às custas do leitor, simplesmente não criando nomes próprios por exemplo, ou detalhando os espaços da estória de forma menos minuciosa e mais subjetiva.

A imaginação agora é a chave. Cada fotografia revela ao espectador um submundo diferente, e cada espectador é levado para um local diferente. Assim, uma fotografia gera, como a própria leitura, *imagens virtuais*. Quando a imagem compõe uma paisagem onde o espectador pessoalmente não conhece, o poder imaginativo aumenta. Em contrapartida, voltando ao filme de roteiro adaptado, se o ato de assistir acontecer antes da leitura, o espectador acaba assimilando as imagens exibidas no filme no ato de criação de seu espaço ao praticar a leitura. escambau.

Essa dicotomia apresentada expressa-se na forma de *imagens endógenas* e *imagens exógenas*.¹⁴ E para iluminar melhor tais categorias, devemos antes refletir a seguinte pergunta: Onde nascem as imagens? Norval Baitello Júnior¹⁵ responde com maestria:

“Primeiramente supomos, nas cavernas da

¹⁴ Categorias propostas por Hans Belting, vinculando vetores às imagens.

¹⁵ nota sobre baitello e a era da iconofagia.

*pré-história da percepção humana, lá onde não penetram o dia, a luz e nossos olhos. Nas- cem então no espaço e nas cavernas do sonho e no igualmente denso e obscuro sonho diur- no, no devaneio, na caverna da força da ima- ginação que oferece um oásis de escuridão em meio à luz do dia. Depois elas nascem no mun- do da palavra que conta da origem do mundo, das coisas e da vida, que conta de seus heróis e de seus feitos. Muito mais tarde é que elas começam a nascer no interior das cavernas, nas quais – como no interior da escuridão do cérebro pensante – estão resguardadas dos raios destrutivos do sol e da luz – como dos da razão. E como elas nasceram no interior, seu movimento natural deveria representar um vetor de recordação, de interiorização, ao in- vés de uma permanente fuga para fora, uma condenação à exterioridade, um eterno apelo para os olhos nus.”*¹⁶

A separação de imagens em categorias *endógenas* e *exógenas* possibilitam verificar seus *vetores*. Esses indicam o sentido, que

¹⁶ BAITELLO jr, N. *A Era da Iconofagia*. 2005, p.46

podem conduzir à interiorização pela força imaginativa, abrindo portais para novos territórios, chegando a criar novos olhares e perspectivas. Chega a criar novas situações onde o espaço poderia ser totalmente recriado, fugindo extremamente do espaço real. Tudo no interior da tela *intracraniana*. Reflexão. Projeção. Esse projeto tem a faculdade, também, de transmitir a situação real, revelando espaços ocultos, perturbados e deturpados pela infla- ção de imagens *exógenas*, onde seus *vetores* conduzem o sentido oposto: à exterioridade, fechando as portas para o submundo da imaginação. Fecha as portas também para o mundo real, anulando a possibilidade de enxergar a invisibilidade da cidade e também, da sociedade. Alienação. Perda da faculdade imaginativa. A cidade como espetáculo. O sujeito como mero espectador.

Assim como as imagens que se dividem nesses dois concei- tos, a sociedade se divide paralelamente em dois grupos: Aqueles que acreditam que “um se divide em dois” e os que acreditam que “dois se fundem em um”. Esses grupos se opõem, sendo o primeiro pró dialética materialista, e o segundo contra. São duas concep- ções completamente opostas, uma marginal e a outra, burguesa.¹⁷ Como se a sociedade fosse composta por quem pensa nas coisas, e por quem de fato fazem as coisas. Como acontece em qualquer es- tabelecimento comercial, existe alguém supostamente qualificado que dá as ordens àqueles que executam. O engenheiro e o pedreiro,

¹⁷ *Le Drapeau rouge* de Pequim, 21 de setembro de 1964

o gerente e o funcionário, os detentores dos meios de produção e os que fornecem a mão de obra, o burguês e o marginal. São duas visões diferentes que se confundem numa imensa contradição:

*“O espetáculo, como a sociedade moderna, está ao mesmo tempo unido e dissolvido. Como a sociedade, ela constrói sua unidade sobre o esfacelamento. Mas a contradição, quando emerge no espetáculo, é, por sua vez, desmentida por uma inversão de seu sentido; de modo que a divisão é mostrada unitária, ao passo que a unidade é mostrada dividida.”*¹⁸

Ou seja, o grupo “dois se fundem em um”, que possui uma linha de raciocínio imposto pela burguesia consegue aplicar no perceber humano, mesmo de maneira súbita e silenciosa, a ilusão da igualdade humana. Como se um fosse dependente do outro (o burgues e o marginal) e se completassem. É fato, mas não como é inocentemente colocado: essa relação é de desgaste, de troca injusta e de exploração. Relação de esfacelamento. Além disso esse “acordo” carrega uma ilusão por determinadas necessidades, que são falsas. A proliferação de imagens *exógenas* direciona sem opções de fuga o cidadão comum ao universo do consumo. Quem sai ganhando nessa relação é o *um*, que de acordo com o pensamento

¹⁸ DEBORD, *A sociedade do espetáculo*, p.37

dialético são *dois*. Então quem ganha é apenas um.

Logo, as cidades tomam a forma da *exogeneidade*. Com a proposta de guiar o cidadão para seu grande trunfo: geração de recursos para o crescimento corporativo burguês. O traçado urbano direciona o sujeito ao seu objetivo: local de trabalho e por ele consegue trabalhar os seus desejos transformando as vias de tráfego em *mídia*. A arquitetura adquire um novo papel: anular a capacidade expressiva de seus próprios agentes e assim, torna partido do homem, e não o contrário. Os espaços construídos nas vias de grande fluxo transformam sua arquitetura em verdadeiros veículos de comunicação, transmitindo a falsa necessidade de consumo para quem transita por ela, devido à grande quantidade de informação *exógena*. Não há tempo para reflexão e nunca esteve na proposta unitária – “dois se fundem em um” – dar tempo para esse fim. A cidade como fachada, sem perspectiva e obscura não possui *vetores* para a interioridade. O homem se reflete nela e torna-se vítima de seu próprio espaço, já que são públicos, uma vez que conseguimos olhar para eles.

A contradição é tão grande que acaba separando a cidade em dois extremos: a *barbárie marginal*, e o *feudo burguês*. Favelas e ocupações ilegais de um lado, e condomínios fechados de alto padrão no outro extremo. E cada um deles possui sua imagem fixa definida, sendo a favela o pecado mortal, onde todos precisam se esquivar. A favela possui uma imagem assustadora, transmi-

tida quando convém pelas grandes *mídias* apenas o seu lado sujo e deteriorado e seus habitantes carregam consigo toda a bagagem preconceituosa contra os direitos humanos. Por outro lado, os condomínios fechados representam o céu, a proteção total. É um verdadeiro feudo dos tempos modernos, “com muros colossais, fossos, torres de vigia e pontes levadiças”.¹⁹ É a perfeita imagem da felicidade e da qualidade de vida, e seus habitantes quando fora de seus reinos sentem-se alvos fáceis da voraz e destruidora necessidade marginal de tornarem-se nobres.

*
* * *

Para poder representar de maneira plena o espaço, é preciso perfurar as fachadas cenográficas da arquitetura, tornar a imagem do espaço urbano como ela realmente deveria ser, imagens onde o espectador possa refletir sobre o espaço que é construído e vivenciado. A imagem que uma cidade recebe não deveria ser concebida pela sua renda – turística, industrial, comercial – e sim através de relações que existem entre a arquitetura e seus agentes. E as fotografias de revistas de arquitetura não transmitem a arquitetura completa: não há personagens, e sim apenas escala

19 GUERINI. *Kaosmatron (Poque ainda é preciso ter caos)*: Bauru, UNESP, Trabalho final de graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2008. p.13

humana. A fotografia pode e deve transmitir os espaços presentes no real total e ausentes em cada imaginação. Isso é ampliação. Isso é assimilação.

Quintal. Varal e trechos pilhados empilhados. Dentro desse quintal também encontra-se uma vista para o horizonte nada distante com paredes brancas: o feudo moderno mais próximo do Jardim Nicéia.

O ESPAÇO E SEUS AGENTES

ARQUITETURA COMO A MODIFICAÇÃO DO ESPAÇO HABITADO

*“A atenção supõe primeiramente
uma transformação do campo mental,
uma nova maneira, para a consciência,
de estar presente aos seus objetos.”*

Maurice Merleau-Ponty

A ARQUITETURA

Quando o assunto é espaço urbano, precisa-se ter em mente as estruturas de linguagem que representam todas as suas variáveis de manifestações. E não são de caráter apenas visual, já que envolve os demais sentidos da percepção: a cidade se manifesta de maneira olfativa, tátil, sonora e cinética. Cada ponto específico do espaço urbano possui suas peculiaridades sinestésicas e trazem ao seu usuário o poder de produzir e acionar esses critérios, sendo ele quem aciona os dispositivos de linguagem da cidade.

O estudo lógico de cada linguagem entende-se por *semiótica*, e ela por sua vez é fundamental para uma leitura e interpretação mais detalhada do espaço.

“São os sinais, as marcas que os processos de transformação social deixam no espaço e no tempo contando uma história não-verbal que se nutre de imagens, máscaras, fetiches concretizados em usos, hábitos, valores, expectativas que, por sua vez, se fetichizam em materiais e acabamentos das habitações, cores, marcas, modelos, grifes dos vários objetos que povoam o quotidiano.”²⁰

20 D'Alessio Ferrara, 1990:3

Mas para poder dar um passo adiante na estruturação das linguagens que compõe o espaço precisa-se de assimilação. Enquanto a percepção faz parte do processo da experiência cotidiana, a assimilação é responsável pelo processo de produção e construção de idéias simplesmente através de associações por *contiguidade* ou por *similaridade*. A primeira corresponde a um raciocínio elementar e linear, sendo uma associação sugerida pela própria percepção inicial e é marcada pela obviedade e pelas forças de hábito. A associação por *similaridade* é justamente o oposto e supõe um raciocínio de forma elaborada e com mais consciência, partindo da natureza de duas idéias que se aproximam por força de alguma semelhança. A *similaridade* existe pelo aspecto criativo, uma vez que não é a semelhança comparada que permite a associação, e sim o inverso, sendo o controle do raciocínio que produz tais semelhanças.²¹

A aplicação de sequências fotográficas cujo tema é o espaço urbano, deveria, para atingir maior amplitude de materiais qualitativos assimilados pelo leitor, ter como foco o maior número possível de elementos que despertam as mais variadas manifestações de sentido emitido por sua arquitetura. Assim consegue-se mais inferência, extraindo idéias atrás de mais idéias, dissecando a arquitetura, e ao mesmo tempo elevando a ação modificadora do usuário como a arquitetura de fato. Uma arquitetura viva.

²¹ PIERCE, *Collected Papers*, 7:391, 437, 463, 498. apud FERRARA, D'Alécio, *Olhar periférico*, p.109

O espaço construído pelo homem é inegavelmente uma modificação do espaço, não há dúvidas, e é isso que classifica a arquitetura. Arquitetura como a modificação do espaço pelo homem urbano. E a alma mutante da cidade está sempre sofrendo transformações, em todo instante. Em cada campo de visão que alguém direciona o olhar existem manifestações que por intermédio dos receptores sensitivos do homem penetram em seu cotidiano. Essas manifestações, muitas vezes passam despercebidas, por diversos motivos, por ser muito *exógeno*, por exemplo. Ou simplesmente por estar camuflado nas imensas camadas de sensações que compõem o cenário urbano.

A arquitetura é um ciclo onde o homem a modifica e por sua vez, é também modificado por ela modificada. Sussecivamente.

Para exemplificar e ilustrar este ciclo, segue este pequeno conto:

“Era final de tarde de um dia comum. E ele sai de seu trabalho, disposto a carregar algumas sacolas com algo diferente para se alimentar e se divertir no final de semana que se aproximava. Era apenas uma compra de supermercado, mas ele carregava sem reclamar. Comprou com o dinheiro que economizava durante a semana e assim, na tranquilidade da madrugada de uma sexta e de um sábado sozinho ficaria com sua matutada silenciosa. Ele pensava muito, observava muito, porém, trabalhava muito e se de-

dicava também. Enfim, ele andava com suas mãos ocupadas pelo peso das sacolas e nos ouvidos uma doce música plugada ao celular novo. Ele é simples, e ele é normal. O celular, e seu dono também. No seu trajeto, ele observa as lojas fechando as portas para reabrirem no dia seguinte, e ele gosta de pensar que no sábado tem folga. Eles não. É um pequeno prazer que tem toda sexta. Mas esta sexta estava escrita que para ele seria atípica. Ele não se deu conta, apenas prosequia sem medo, pois ele adora sexta-feira. Antes de sair de seu trabalho, durante o expediente, um funcionário, que ele nem conhecia direito teve também uma sexta atípica, passou a madrugada terminando uma tarefa que nem era de sua competência, entregou ao chefe com orgulho e após terminar os de sua competência, pediu para sair mais cedo naquela sexta-feira. Era um rapaz do bem também, mas o chefe não sabia, ou fingiu não saber e dispensou para sempre os seus serviços. Triste, mas passou rápido. Com suas sacolas e seu ato de observar seus arredores, outro fato que nunca esteve presente em suas sextas-feiras acontecia, mas novamente não era com ele: Uma pessoa descalça com os pés calejados e unhas grossas, roupa suja, cheiro ruim e todas as qualidades que um mendigo tem, pedia a um grupo de jovens que conversavam num ponto de ônibus algumas moedas para poder comprar uma comida. Na mesma hora, os jovens bateram em retirada, foram para outro ponto e deixaram o mendigo, que tinha uma expressão de exclusão no vácuo. Aí então ele come-

ça a reparar melhor no que acontece ao seu redor, e pergunta a si mesmo: Será que ele vê isso todos os dias, ou é só hoje? Não, isso acontece todo dia! E sabe disso! Mas nunca tinha reparado assim tão de perto! Se acha um tolo. Começa a matutar o porque ele reparou naquilo daquela vez e não nas outras. Também pergunta a si mesmo tentando buscar em sua memória se já havia tratado mau uma pessoa com certas necessidades limitadas. Concluiu que sim, e começa a andar cada vez mais rápido. Também começa a olhar para tudo com expressão de ódio, entendendo cada detalhe que se enquadrava em seu olhar. Na calçada que andava todos os dias, já se acolhiam seus moradores sobre os papelões, tinha apenas um metro de cobertura projetada no abrigo. Logo adiante olhando para cima percebia que as janelas de madeira das residências sobre as lojas que se fechavam moravam pessoas muito sofridas, que demonstravam sua vida por suas cortinas improvisadas recolhidas na rua. Antes ele reparava apenas nos ornamentos da arquitetura do passado. Como poderia ser tão ingênuo? Perturbado e já fora do rumo de casa, sem direção começa a distribuir o que tinha dentro de suas sacolas para as pessoas que julgava necessitar mais que ele. Ele se sentiu um pouco melhor, mas dobrando a esquina outra cena chocante para ele: Era um rapaz, bem vestido passeando com seu cachorrinho comprando uma garrafa de água por dois reais numa banca de jornal, mas ele não bebeu a água. Abriu e deu para o cachorro que ia bebendo e matando sua sede canina. Bebeu meia

garrafa e a jogou fora. Ele reconheceu o cidadão, que acabava de maltratar o mendigo no ponto de ônibus e aquilo foi demais para ele! Não aguentou e começou a correr, já com as mãos vazias e a cabeça cheia de perturbação. O que mais incomodava era saber que tudo aquilo era corriqueiro, ele presenciava aquilo todos os dias mas só foi reparar de verdade naquela sexta-feira. E por que foi começar a reparar justo naquele dia? Seria porque tinha presenciado a voracidade do corporativismo burgues ao ver seu companheiro sendo despedido? Teria ficado com medo de perder sua sexta-feira gostosa? Seria porque ele percebeu que quem fechava a porta do estabelecimento na sexta-feira trabalhava no sábado, recebia muito menos que ele cujos patrões nem sequer trabalhavam e ganhavam tudo de graça? Ele não sabia mais nada e ao chegar numa praça iluminada pelos postes de luz de mercurio observou muita gente sentada, conversando, namorando, todos eram tranquilos e com boa expressão. Será que elas não vêm nada do que ele viu? Será que elas vêm e não se importam? O que fazer? Ele gritou! Gritou tão alto coisas que não são possíveis de escrever e todos ali presentes e horrorizados saíram dali atordoados por seus gritos e movimentos corporais. Instantes depois ele ficou mais calmo, e percebeu que a praça estava completamente diferente. Vazia como sua cabeça. Será que aquelas pessoas saíram de lá chocadas e perguntando o porquê das coisas? Acredito que não. Fim.”

Voltando, neste pequeno fragmento de texto pudemos visualizar como funciona este ciclo, porém, no exemplo dado não exatamente a arquitetura, mas sim a conjuntura que a compõe foi quem “modificou” a personagem. Uma pequena sequência de fatos o fez mudar seu ponto de fuga que convergia sua perspectiva perante alguns fatores que antes eram congelados. Todas as associações que eram por simples *contiguidade*, elementares e de primeira impressão, se re-organizaram impulsionados por acontecimentos vivenciados no seu cotidiano. Os mesmos detalhes puderam conformar uma associação completamente diferente, pois foi intermediada pela consciência, uma vez que foi a bagagem mental adquirida por sua vivência que conduziu as sensações às semelhanças, e não o contrário.

Com esse processo reflexivo, cabe emergir a seguinte questão: Como a arquitetura modifica o homem? E também a mesma pergunta inversa: como o homem modifica a arquitetura? É através das ações, dos fatos, dos fenômenos que são ao mesmo tempo a causa e o efeito das duas questões acima. A ação do homem é influenciada pelo espaço em que ele vive. A ação do homem influencia o espaço que ele atua.

Para Merleau-Ponty, o olhar atento, lançado com vontade de assimilação, é capaz de captar e relacionar elementos não percebidos pelo habitante, e que realiza sempre o mesmo percurso (como no conto), apenas com aquela preocupação de chegar ao lugar de

destino. Merleau-Ponty diz:

*"A atenção supõe primeiramente uma transformação do campo mental, uma nova maneira, para a consciência, de estar presente aos seus objetos."*²²

Acima de tudo, as cidades conseguem reproduzir sua história onde nela se destaca a condição humana de seus habitantes, um *raio-x* da realidade social contida nela e a imagem da cidade é uma associação coletiva construída pelas ações sensíveis de seus agentes no mesmo instante em que a cidade representa materialmente a cultura de sua população.

No caso das principais cidades brasileiras, o que se destaca é o efeito de ação e reação referente ao objetivismo tecnocrático que tomou conta das formulações urbanas afim de responder ao serviço do nacional desenvolvimentismo, ação que reflete num crescimento descontrolado e excludente. A exclusão está na questão do acesso onde a lógica do mundo privado se sobressai nos espaços abertos e aglomerados construtivos.

²² MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, 1999, p.57

OS FRUTOS DA EXCLUSÃO

Pequena introdução,

A favela:

escrever sobre o processo de surgimento das favelas, e sobre políticas públicas.

O abrigo:

Como se fosse um ser vivo. Na verdade sendo uma verdadeira extensão de um corpo físico, o abrigo junto com seu abrigado convivem e crescem juntos e nesta relação *simbiótica* a construção é constantemente alimentada pelo seu construtor, que na grande maioria dos casos também depende, ao mesmo tempo, do abrigo por ela gerada dando ao novo ser, vida. O construtor nessa relação protege a sua própria na medida do possível.

Por conter essa *simbiose* neste ato construtivo, não existe da mesma maneira, a prática da arquitetura projetada por arquitetos,. No caso particular das favelas, os abrigos (vulgarmente também chamados de barracos) são construídos pelos seus próprios moradores com a ajuda de vizinhos e amigos. O termo abrigo cabe melhor para classificar esse tipo de construção, pois diferentemente do conceito de habitação, o abrigo compreende um lugar onde o morador se protege dos intempéries físicos e sociais, mas

com uma intenção projetual não definitiva, embora na maioria das vezes, sendo provisório. O abrigo começa com uma estrutura extremamente precária, construídos com a união de materiais de construção, mesmo de maneira improvisada e desde então sofre inúmeras adaptações ao longo do tempo. É uma estrutura em constante mutação eternamente incacabada.

No caso de uma residência projetada por um arquiteto, o projeto determina o fim da obra, para então iniciar a habitação propriamente dita. Nas favelas esse processo não existe. É o cotidiano que constrói na base da bricolagem.

“A bricolagem é uma reciclagem arquitetural, sobretudo aleatória, que nasce da fragmentação de antigas arquiteturas. A recomposição desses fragmentos, restos e pedaços, misturados com muitos outros tem sempre como resultado uma forma completamente diferente daquela de onde eles provêm.”²³

O tipo mais usual encontrado numa favela é o abrigo construído inicialmente com material pilhado e acumulado pelo *bricoleur*. Encontramos construções completamente construídas com material recolhido das sobras e excessos da construção civil, como placas de madeirite usadas como tapumes, fôrmas de con-

²³ JACQUES. *A Estética da Ginga*, 2001, p.25

creto armado, chapas metálicas e outros materiais jogados fora por terem sido substituídos, como chapas de telhado de fibrocimento, portas e janelas velhas. A particularidade deste processo é a aparência fragmentada da construção e assim, não conseguimos identificar partes unitárias como parede, esquadrias e cobertura. Tudo vira uma única peça dividida em retalhos agregados.

Da mesma maneira que o abrigado cresce, o abrigo acompanha gradativamente ganhando formas cada vez mais rígidas, mas ainda sim sem perder o caráter de *fragmento*:

O barraco evolui constantemente, até chegar à casa em alvenaria, mas mesmo assim a construção não acaba nunca, as casas estão constantemente em obras. Mesmo menos fragmentadas formalmente do que os barracos de madeira, as novas casas em alvenaria são fragmentárias pois se transformam de uma forma contínua.”²⁴

²⁴ JACQUES. *Estética das favelas*, Arquitextos, 013.08, 2001

A NARRATIVA FOTOGRÁFICA

DESCRIÇÃO FOTOGRÁFICA DE UMA ARQUITETURA E UM URBANISMO

*“os analfabetos do futuro serão aqueles
que não souberem falar através da fotografia”.*

László Moholy-Nagy, fotógrafo húngaro

RETRATOS DE NICÉIA

O Jardim Nicéia é um bairro periférico localizado na cidade de Bauru, interior do estado de São Paulo. Bauru é uma cidade de médio porte, porém apresenta todas as características demonstradas anteriormente neste estudo. Logo, este projeto trata-se de um ensaio fotográfico onde o argumento é a assimilação da arquitetura da periferia com o *modus vivendi* de seus habitantes. Essa relação é evidenciada através do imaginário de cada espectador que individualmente cria e recria novos espaços através do processo imaginativo. O projeto interior tem a intenção de evidenciar a situação social brasileira, pois, assim como no Jardim Nicéia, outras comunidades de Bauru e também do Brasil possuem características semelhantes, mas cada localidade com sua peculiaridade.

A arquitetura, no caso desse projeto deve ser compreendida como a modificação do espaço habitado através de seus agentes. Arquitetura não seria aqui apenas os planos idealizados através de projeto, também não seria apenas o valor estético que um lugar transmite, mas sim toda a relação presente na atuação do espaço construído com o habitante que lá interage. No caso das favelas, essa relação é ainda mais forte pois o habitante é também o construtor.

O estudo realizado sobre a imagem é importante para a compreensão de como a sociedade atual perversa molda os caminhos

do homem e como a imagem está interligada com a situação social presente neste momento histórico. Um mesmo lugar pode ser representado por diferentes maneiras e pontos de vista, o que acaba direcionando o conteúdo informativo para propostas diferentes, de interiorização do raciocínio (informação e interpretação dialética) ou de alienação.

O projeto completo é composto por uma exposição de pranchas, onde cada contém uma fotografia que acompanha sua legenda. As pranchas são separadas por temas, e para cada um existe uma prancha piloto que contém além de uma fotografia, uma apresentação do tema em forma de crônica. Todas as fotografias são de autoria do próprio autor do Projeto Retratos de Nicéia.

Obs: as fotos só serão apresentadas a partir do dia de seu lançamento, 02 de dezembro de 2011.

BIBLIOGRAFIA

BACHELARD, Gastón. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. Trad. Antônio di Pádua Danes.

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. Trad. Antônio di Pádua Danes.

BAITELLO JR, Norval. *A Era da Iconofagia*. Ensaios de Comunicação e Cultura. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BATESON, Gregory & MEAD, Margaret. *Balinese Character*. A Photographic Analysis. New York: The New York Academy of Sciences, 1942.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se dissolve no ar*. Lisboa: Edições 70, 1989. Trad. Ana Tello.

CIDADE, Daniela Mendes. *A Cidade Revelada. A Fotografia como Prática de Assimilação da Arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, 2002.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Trad. Estela dos Santos Abreu.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. São Paulo: Papirus Editora, 1990. Trad. Marina Appenzeller

FERRARA, Lucrecia D'Alécio. *Olhar periférico, São Paulo*. Edusp, 1999

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Laboratório Editorial, 2000.

FREIRE, Marcius. *Gregory Bateson, Margaret Mead e o caráter balinês. Notas sobre os procedimentos de observação fotográfica em Balinese Character. A Photographic Analysis*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, Revista ALCEU, v.7 – n.13 – p.60 a 72, Jul./Dez. 2006.

JACQUES, Paola Berenstein. *A Estética da Ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JACQUES. *Estética das favelas*, Portal Vitruvius, Revista Arquitextos, 013.08, ano 02 jun/2001

LAPLANTINE, François. *A Descrição Etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2004. Trad. João Manuel Ribeiro Coelho e Sergio Coelho.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Trad. Carlos Alberto de Moura.