

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

OS SEGREDOS VISÍVEIS DA CIDADE:
A efemeridade da luz e da sombra na linguagem fotográfica

RAÚL YÉPEZ COLLANTES [YEPO]

Goiânia/GO
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

Y85s Yépez Collantes, Raúl.
Os segredos visíveis da cidade: a efemeridade da luz e da
sombra na linguagem fotográfica [manuscrito] / Raúl Yépez
Collantes. – 2010.
166 f. : il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Elizia Borges.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais, 2010.
Bibliografia.

1. Fotografia – Cidades. 2. Fotografia – Século XX-XXI.
3. Fotografia Criadora. 4. I. Título.

CDU: 77.04

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

OS SEGREDOS VISÍVEIS DA CIDADE:
A efemeridade da luz e da sombra na linguagem fotográfica

RAÚL YÉPEZ COLLANTES [YEPO]

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM CULTURA VISUAL, na área de concentração Processos e Sistemas Visuais.

Orientadora:
Professora Doutora Maria Elizia Borges

Goiânia/GO
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

OS SEGREDOS VISÍVEIS DA CIDADE:
A efemeridade da luz e da sombra na linguagem fotográfica

RAÚL YÉPEZ COLLANTES [YEPO]

Dissertação defendida e aprovada em 06 de abril de 2010

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Maria Elizia Borges
Orientadora e Presidente da Banca

Prof. Dr. Silvio Zamboni (UnB)
Membro Externo

Prof^a. Dr^a. Márcia Metran de Mello (FAV-UFG)
Membro Interno

Prof^a. Dr^a. Priscila Rufinoni (UnB)
Suplente do Membro Externo

Prof. Dr. José César Clímaco (FAV-UFG)
Suplente do Membro Interno

À memória da Senhora Teresita, minha mãe, por ter sempre acreditado em mim, e à minha filha Salomé, que teve de ficar longe de seu pai durante os três anos mais difíceis da sua adolescência.

AGRADECIMENTOS

À Pontifícia Universidade Católica do Equador – PUCE, na pessoa de seu Reitor, Doutor Manuel Corrales Pascual, SJ, por aprovar a licença não remunerada para afastar-me da cátedra por todo este período.

Ao Conselho da Faculdade de Arquitetura, Design e Artes da PUCE e, em especial, a dois de seus decanos, Arq. Hernán Orbea e Arq. Alexis Mosquera, por atenderem e encaminharem o processo em forma diligente.

Aos colegas e professores do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, que me ajudaram a construir o pensamento em relação ao meu objeto de estudo.

Aos colegas Lídia, Alexandre e Ronne, por seus conselhos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da UFG, por me acolher e receber como aluno especial e regular. Em especial à Profa. Dra. Alice Fátima Martins, Coordenadora, e Alzira Martins, Secretária.

À Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, por me outorgar a bolsa do Programa de Demanda Social/CAPES/MEC pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – nível Mestrado.

À Maria Elizia Borges, minha orientadora, por toda sua ajuda e solidariedade.

A Samuel Vaz, por sua solidariedade e patrocínio de uma das minhas exposições.

A meu Pai Fausto, que sempre se preocupou com minha educação.

E, principalmente, à minha filha, que fez seus 15 anos durante minha ausência e ainda ficou mais dois anos longe de seu pai. Este estudo é uma prova de que tantas ausências não foram em vão.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma reflexão teórica em torno das imagens fotográficas de produção do autor, feitas entre os anos 2001 e 2006, no decorrer de específicos efeitos visuais de caráter transitório que surgem na cidade. Previamente à análise das imagens se inclui uma revisão histórica sobre a morfologia e iconografia urbana, sobre a imagem da cidade e a obra de uma seleção de fotógrafos americanos e europeus que incluíram a cidade dentro das suas temáticas preferidas. Na segunda parte se busca deixar explícitos alguns posicionamentos sobre temáticas que fundamentam conceitualmente a produção do autor, começando pela explicação sobre a linguagem em torno do efêmero e desenvolvendo aspectos relacionados à imagem técnica como elemento indissolúvel da fotografia. Finalmente o estudo se debruça sobre a análise descritiva e interpretativa, na base de elementos históricos, técnicos, estéticos e conceituais, de imagens representativas que fizeram parte de três exposições temáticas do autor. Nessa fase se explora: a incorporação na estética fotográfica de motivos simples, anódinos e comuns do cotidiano urbano; a potencialidade do reflexo nas poças de água do chão; assim como o domínio das sombras na visão contemporânea de *fotografia criadora*.

Palavras-chave: fotografia, cidades, efêmero, século XX-XXI, Yepo.

ABSTRACT

The present work proposes a theoretical reflection around the photographic images produced by the author between the years 2001 and 2006 during the passing of certain visual effects of a transitory nature that appear in the city. The analysis of images is proceeded by a historical review on urban morphology and iconography; the image of the city; and on a selection of American and European photographers that included the city within their preferred subject matter. In the second part of the article the intention is to be explicit on some of the positions that underlie the fundamental concepts of the author's work, starting with the explanation of the language around the ephemeral and then developing aspects relating to the technical image, an unbreakable element of the photograph. Finally, the study focuses on an interpretative and descriptive analysis, looking at historical, technical, aesthetic and conceptual elements of the most representative images that form part of the author's three thematic exhibitions. At this stage it explores: the embedding in photographic aesthetics of facets of simple and routine urban daily life; the potential of reflection in water on the ground; as well as the dominance of shadows in the contemporary vision of *creative photography*.

Keywords: photograph, cities, ephemeral, centuries XX-XXI, Yepo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
UMA PISCÁ DA HISTÓRIA PESSOAL	09
ESTRUTURA E METODOLOGIA	12
PRODUÇÃO DO AUTOR: GALERIA	20
 PRIMEIRA PARTE (Compreendendo o cenário)	
A IMAGEM DA CIDADE: UMA REVISÃO HISTÓRICA	33
1.1 CIDADE	34
1.2 A IMAGEM DA CIDADE	39
1.3 FOTOGRAFIA DA CIDADE NA EUROPA E USA	44
1.4 FOTOGRAFIA DA CIDADE NA AMÉRICA LATINA	54
 SEGUNDA PARTE (As inquietações)	
CONSIDERAÇÕES CONCEITUAIS, COLOCAÇÕES, POSICIONAMENTOS ..	62
2.1 A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA EM TORNÓ DO EFÊMERO	63
2.2 IMAGEM DIGITAL OU PROCESSO FOTOGRÁFICO DIGITAL?	68
2.3 A IMAGEM TÉCNICA: FOTOS, FOTÓGRAFO E APARELHO FOTOGRÁFICO	73
2.4 MANIPULAÇÃO E RETOQUE NA PÓS-PRODUÇÃO DE IMAGENS	81
 TERCEIRA PARTE (As propostas)	
EIXOS CONCEITUAIS, EXPOSIÇÕES E ANÁLISES DAS IMAGENS DO AUTOR	87
3.1 O VALOR ESTÉTICO DO COTIDIANO <i>A outra paisagem</i>	88
3.2 OS MUNDOS PARALELOS NAS PAISAGENS URBANAS <i>A memória dos charcos</i>	106
<i>Sombras nada más</i>	140
 À MANEIRA DE CONCLUSÃO	157
 REFERÊNCIAS	163

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe uma reflexão teórica em torno das imagens fotográficas de produção do autor feitas entre os anos 2001 e 2006 no decorrer de específicos efeitos visuais de caráter transitório, que surgem nas paisagens urbanas. O argumento começou a se constituir pouco antes da finalização do século XX, em uma atmosfera de expectativas que pretendia deixar para trás um mundo fragmentado. Com sensata ingenuidade, fiquei surpreendido de como acontecem, no cenário citadino, inúmeras mutações ao longo de um dia; a luz natural atinge completamente um por um todos os rincões da cidade e por conta da sua trajetória temporal advêm episódios únicos, não repetíveis. É como se a própria natureza desejasse patentear uma estratégia cotidiana para criar novas visualidades no mesmo espaço: outras cidades nas mesmas cidades.

Achei que ao fotografar essas faces não percebidas do panorama urbano poderia provocar no cidadão-expectador uma reação menos impassível frente à urbe e acabei organizando, com essa motivação, várias mostras de fotografia. Durante um período de já quase uma década, o tema tornou-se recorrente em minha produção, a ponto de encontrar na linguagem do efêmero uma nova forma de conceber a cidade. Foi através dessa experiência que pude reflexionar sobre o papel decisivo das cidades na história das civilizações e em como seu desenvolvimento sociocultural se modifica em função do dinamismo dos grandes conglomerados urbanos. Comprovei também que, infelizmente, na atualidade, devido aos vários convencionalismos estabelecidos pela mecânica capitalista, a maioria de nós não tomou consciência do entorno construído; percorremos ruas e calçadas das nossas próprias urbes na qualidade de visitantes desentendidos e distantes. Tentarei, assim, revelar uma cidade “oculta” através deste trabalho, mostrar que ela convive conosco, ainda que flutuando no mundo do impalpável.

Na construção fictícia destas “cidades paralelas”, certos lugares, mesmo que visíveis o dia todo, “aparecem” aos olhos vorazes do artista unicamente em brevíssimos momentos. Cada componente do mobiliário urbano ou detalhe arquitetônico normalmente despercebido pelo habitante comum se transforma em um potencial referente imagético que adquire vida própria, sai do anonimato e surge com eloquência pela invasiva e passageira incidência da luz sobre ele em uma exata fração de segundo. Nesse caso, os elementos urbanos convertidos em “motivo” aparecem à vista, fazem um chamado de alerta, emergem de um efeito provisório e ultrapassam o filtro subjetivo/mediador do fotógrafo para serem capturados e concretizados no ato fotográfico. Uma seleção das imagens, resultado desse processo, constitui-se no objeto de estudo da presente pesquisa.

Com os primeiros produtos tentei organizar uma mostra já no ano de 1999. Em Quito-Ecuador, o cânone de valor referente ao assunto ao qual a fotografia se refere estava marcado, na época, por duas características essenciais, estabelecidas visivelmente pela prática de um fechado círculo de fotógrafos-artistas: as propostas deveriam atingir temáticas relacionadas aos conflitos sócio-políticos do país e do mundo e as fotos teriam de ser tiradas com película em preto e branco. Mas meu trabalho fugia amplamente das demandas, pois era uma proposta que explorava a fotografia abstrata, colorida e sem presença da figura humana.

UMA PISCA DA HISTÓRIA PESSOAL

Na verdade, a busca pelas imagens diferenciadas da cidade provavelmente deu início alguns anos atrás: lembro que, tendo recebido do meu pai aos 12 anos minha primeira câmera fotográfica, uma Pentax slr (sofisticado aparelho que apenas conseguia segurar e manusear), fui para as ruas de Ibarra, cidade onde nasci, e gastei todo o filme nos detalhes das velhas cerâmicas do piso das calçadas que refletiam a luz sutil da tarde depois de uma chuva de inverno. Passaram os anos adolescentes em uma turbulência intermitente de paixões, entre as quais emergiam a música, a poesia, o montanhismo e a fotografia.

Comecei a viajar muito cedo e para onde eu ia levava a câmera, minha companheira permanente, e tirava fotos de toda aventura. Além das paisagens maravilhosas dos Andes e o pessoal no topo das montanhas, eu sempre fotografava as aldeias, povoados menores e, quando dava tempo, até os grandes centros urbanos por onde passávamos. Nessas longas convivências com o aparelho fotográfico aprendi a observar, mirar além do habitual, fazer de cada lance um inusitado descobrimento. Pude perceber que com ele nas mãos aflora uma atitude de busca, opera-se uma transformação, invade uma provocadora pose de conquista.

Uma vez com o título universitário em Arquitetura e Urbanismo e de volta de uma peculiar viagem que fizera por vários países da Europa, empreendi a tarefa de organizar as primeiras mostras de fotografia em alguns lugares públicos. Fixei minha residência na capital e, aproveitando um espaço ao que todo afiliado tinha direito, apresentei na sala de exposições da sede administrativa do Instituto de Arquitetos de Quito uma seleção de paisagens dos Andes equatorianos e peruanos. Nos anos finais da década de 80 o tópico devia necessariamente conter essa identidade, e necessitava compartilhar de algum modo a fascinação que as montanhas exercem em mim. Desde aquela ocasião comecei a assinar meus quadros com o apelido de “Yepo”.

Posteriormente, na mesma sala, mostrei também o resultado da sedução pela cidade aproveitando o convite para participar de uma exposição coletiva com imagens de Quito. Ali expus três imagens dos prédios refletidos e deformados na fachada arredondada com pequenos módulos de vidro, do moderno edifício da Casa da Cultura, projeto de Milton Barragán, reconhecido arquiteto equatoriano. Mas foi em uma individual sobre Ibarra que, pesquisando a relação do homem com seu espaço construído, experimentei grandes satisfações. Fiz uma série de trinta fotos de um fato interessante: antigos moradores da cidade que têm a tradição de secar as roupas na mesma porta de entrada das casas – eles expõem ao sol brilhante do crepúsculo sua colorida indumentária e aproveitam para, sentados na soleira, socializar com os vizinhos. O evento cotidiano oferecido na rua está adornado ainda pelas rugosas texturas das alvenarias de taipa, velhas janelas de madeira e rústicas telhas acendidas de laranja e amarelo. Chegados os anos 90 ainda acontecia no

país o que Pedro Vasquez, naquele momento então Diretor do Instituto Nacional da Fotografia do Brasil, afirma na apresentação do livro “A ilusão especular”:

A fotografia ainda não foi totalmente apreendida por um segmento expressivo da intelectualidade, que tem tendência a encará-la com desdenhosa benevolência como uma espécie de prima pobre da pintura, irremediavelmente garroteada pelo real, ou como uma espécie de inocente útil, incapaz de pensar por conta própria, mas provedora de bons serviços de apoio para outras áreas do conhecimento humano, como a antropologia ou a história, por exemplo. (MACHADO, 1984, p. 7)

Mesmo tendo conseguido incorporar a fotografia nas salas de exposição das galerias de arte, era difícil obter das pessoas um critério além do “bonitas fotos”. Quase nada sobre o tema era falado nas seções de arte nos jornais, revistas especializadas e ensaios dos críticos de arte. Porém, isso aos poucos foi se transformando. Nessa época, minhas atividades profissionais iam se diversificando, ao extremo de paralelamente trabalhar como pianista, arquiteto, fotógrafo, professor e até instrutor e guia de turismo especializado em alta montanha. Desde o ano de 1995 fiz vários cursos de aperfeiçoamento docente e ministrei aula de design gráfico e fotografia na Faculdade de Arquitetura, Design e Artes da Pontifícia Universidade Católica do Equador. A partir do ano 2000, concentrei meu interesse no estudo das relações entre fotografia e cidade, e me tornei artista pesquisador no campo da fotografia.

No alvorecer do século XXI, a fotografia artística equatoriana se consolidou cada vez mais, as mostras de fotografia nutriram a oferta cultural da capital e se instituía o renomeado “Mês Internacional da Fotografia”, organizado pelo Centro de Imagem da Aliança Francesa de Quito, a cada dois anos, no mês de outubro. Esse evento, de grande transcendência local, levou para os centros culturais da cidade obras clássicas e contemporâneas dos grandes mestres da fotografia mundial. Entre um e outro acontecimento, as ideologias dos curadores mudaram a ponto de dar espaço às novas expressões, e as galerias do circuito artístico nacional recebiam propostas fotográficas com mais frequência. Nessas circunstâncias inteligíveis encontrei o momento oportuno para empreender o meu grande desafio: desvendar, através da fotografia, *os segredos visíveis da cidade*.

ESTRUTURA E METODOLOGIA:

Dado que o trabalho integra a poética com a história, teoria e crítica da imagem, julguei adequado estruturar a pesquisa partindo previamente de um quadro teórico que possibilite estabelecer fundamentos conceituais na construção das imagens. Com esse objetivo, começo fazendo uma revisão histórica sobre *a cidade, a imagem da cidade e a fotografia das paisagens urbanas*. Considero fundamental incluir, na primeira parte, definições sobre a iconografia urbana e mencionar os modelos visuais e mentais por meio dos quais o ambiente urbano é assimilado pelos habitantes, assim como analisar as representações culturais que se manifestam nas cidades. Além disso, penso ser importante meditar sobre a relação arte-cidade e destacar a obra de um selecionado grupo de fotógrafos-artistas que incluíram as paisagens urbanas dentro das suas temáticas preferidas.

Na lista desses nomes reconhecidos pela história da fotografia encontram-se, entre outros Eugène Atget (França, 1857-1927), por ter realizado, de 1898 a 1925, uma grande quantidade de fotografias dos diferentes bairros de Paris. Ele foi o primeiro a representar a arquitetura da cidade com uma visão objetiva e desprovida de qualquer acontecimento, mostrando um obsessivo interesse pelos edifícios destinados a perecer na dinâmica expansão urbana.

Gyula Halász, conhecido como Brassai (Hungria, 1899-1984), foi seduzido também pela capital francesa, por ter a permanente intenção de revelar o que está escondido no cotidiano e “fazer as pessoas verem um aspecto da vida diária como se elas tivessem descoberto isso pela primeira vez” (BRASSAI, 1987).

Henri Cartier-Bresson (França, 1908-2004), um dos maiores mestres da fotografia do século XX, tinha uma capacidade excepcional para capturar o momento efêmero nas ruas. Seu conceito de fotografia baseava-se no que ele chamava de ‘o momento decisivo’, o instante em que se evoca o espírito fundamental de alguma situação, quando todos os elementos externos estão no lugar ideal.

Alfred Stieglitz (USA 1864-1946) impulsionou, em reação ao pictorialismo, a prática da *Straight Photography*, que propunha a volta à fotografia pura, direta, sem manipulação alguma. Sempre disposto a explorar novas ideias visuais, deu um valor estético às sombras, fotografando, no momento certo, as figuras que elas desenham nos terraços e nas fachadas dos edifícios.

Andreas Feininger (França, 1906-1999), por seus recortes visuais inesperados, nos quais se incluem espetaculares cenas de Manhattan, a ponte de Brooklyn, o Empire State Building, as ruas cheias de vida, paisagens abstratas da cidade e pormenores minúsculos de plantas, pedras ou esculturas.

Franco Fontana (Itália, 1933), devido ao fato de ele haver reinventado a cor como meio expressivo e criado, a partir dos anos 60, imagens provocativas da paisagem natural e urbana. “Fontana transcreve a realidade em termos absolutamente pessoais, transfigurando-a segundo um esquema essencial de formas e luzes” (VIGANÒ, 2005).

Martín Chambi (Peru, 1891-1973), natural da pequena vila de Coaza. Desenvolveu seu trabalho inicial em Arequipa, mas a cidade de Cuzco foi sua grande musa na maior parte de sua produção. Seu trabalho pulcro, apurado, preciso desde o ponto de vista da composição explora uma paisagem urbana de contraluzes que dão volume ao espaço e corpo à sombra.

Daremos também uma olhada local na obra de Militão Augusto de Azevedo (Brasil, 1837-1905), que foi o primeiro a retratar sistematicamente a transformação urbana da cidade de São Paulo; Antônio Saggese (São Paulo, 1950), por sua extraordinária concepção do provisório, que abrange todo um universo de temporalidade, pois ele se vale de um pedaço de parede para narrar uma história visual com o vigor da textura e a força da cor. E Cássio Campos Vasconcellos (São Paulo, 1965), por ter uma visão de cidade marcada pela experimentação e pela ficção. Na obra analisada, ele apresenta um espaço urbano esquecido, carente de figuras humanas, que remete a uma dimensão intemporal de solidão e desamparo.

Uma vez que é importante definir o foco da pesquisa, desenvolvo, na segunda parte, *a linguagem fotográfica em torno de efêmero*. Esse discurso não pretende alcançar, em meu trabalho, níveis filosóficos, mas convida o espectador, por meio da experiência visual, a surpreender-se ante o fato natural de que tudo muda a cada hora do dia, gerando atmosferas diferentes no mesmo espaço. Essa dinâmica, explorada já pelos impressionistas, encontra na linguagem fotográfica um meio de conseguir, em frações de segundo, com que todos esses momentos fugazes se prolonguem no papel fotográfico ou na tela do computador para serem objetos de apreensão e contemplação.

Por outro lado, neste capítulo pretende-se, também, deixar claro algumas considerações conceituais que vão cimentar o estudo, tais como: o uso de terminologias ligadas ao conceito; as diferenças entre o processo eletrônico e químico; o impacto subjetivo na mudança de um sistema a outro; e os conceitos sobre imagem aplicados à técnica digital. Por meio de uma análise da imagem técnica, tento demonstrar, igualmente, como as diferentes opções na seleção dos ajustes do aparelho podem incidir nos resultados finais, outorgando-lhe sentido e modificando a interpretação de um mesmo motivo fotografado. Além disso, procurarei reflexionar sobre a ética e a estética das imagens digitais, a instantaneidade e transmissibilidade, assim como a sua distribuição e armazenamento. Ainda, sobre a credibilidade das imagens digitais e a manipulação pós-produção.

A efemeridade da luz e da sombra na linguagem fotográfica, no caso deste trabalho, está ligada aos efeitos visuais de curta duração, produzidos pelo passo transitório da luz nas paisagens urbanas. Nessa perspectiva, ao longo de um período de cinco anos, foram concebidas imagens fotográficas sob dois enunciados: o valor estético do cotidiano e os mundos paralelos nas paisagens urbanas. Com base nesses eixos está desenvolvida a produção autoral que veremos na terceira parte, onde se descreve e analisa o processo de construção e conceituação das seguintes exposições de fotografia:

A outra paisagem. Foi apresentada no Centro Cultural PUCE, no marco do *VI Mês Internacional da Fotografia*, em Quito, no ano de 2001, composta por trinta imagens abstratas e figurativas de vários lugares do Equador, que revelaram o valor estético do cotidiano. A obra, impressa em diferentes tamanhos com técnica digital a partir de película positiva de 35 mm, mostra que tudo pode ser motivo de uma composição fotográfica, desde que a descoberta fortifique o conceito: as madeiras de reciclagem para fechar um terreno, o segmento de uma calçada, o muro de um estacionamento ou um poste da luminária pública... Curada por Camilo Luzuriaga, reconhecido crítico e cineasta equatoriano, *A outra paisagem* “trata-se de uma provocação [...] já que suas ‘paisagens’ são o resultado de um deliberado e obsessivo olhar que busca inverter o passo da consciência visual” (LUZURIAGA, 2003, p. 1, tradução do autor). É uma paisagem urbana, ou às vezes rural, marcada pela mão ou pelo pé do homem, sua intervenção agressiva, seu desrespeito pela natureza pura ou construída, a falta de conexão com a terra... (Vide galeria, p. 22-24).

A memória dos charcos. Apresentada também no Centro Cultural da PUCE foi selecionada para representar o Equador no *VIII Mês Internacional da Fotografia*, em Quito, no mês de outubro do ano 2005. São quarenta e cinco obras em formato de fotografia digital, impressas com ótima qualidade, em papel fotográfico especial de 80cm por 60cm e molduradas em 100cm por 80cm, que representam um olhar diferenciado da cidade antiga, um bocado de luz submergido nas poças de água no chão das praças, ruas e calçadas do Centro Histórico de Quito. No conjunto se observam detalhes dos edifícios patrimoniais, quase sempre despercebidos pelo transeunte comum. Porções de água detida como por encanto nos buracos do solo que revelam uma textura visual, uma imagem tão efêmera como o momento mesmo. Um efeito da natureza criada unicamente para ser olhado, como o pôr do Sol ou o arco-íris... Uma imagem cheia de fragilidade, que pode desaparecer com somente a incidência de um vento intruso ou de uma vassoura desentendida (Vide galeria, p. 26-29).

Sombras nada más. Lançada virtualmente no site www.yepo-photo.com no ano 2006. Destaca-se, com 18 imagens digitais de 3008 x 2560 pixels, o mobiliário urbano dos monumentos históricos de Quito. No labirinto entre o possível e o efêmero, as sombras nascem de elementos fixos, antigos, esquecidos e inertes, mas elas os tornam ativos por que mudam, caminham, se alongam ou encolhem ao capricho do movimento do sol. São projeções de linhas ou planos que se adaptam fielmente às superfícies e adotam seu contorno, se juntando em perfeita harmonia, formas que submissas à sua origem a descrevem e enfatizam. São infinitas, diferentes, solidárias com a ação mediadora da luz natural ou artificial que incide na cidade a cada hora do dia. Uma variação do reflexo que, embora seja visível, não pode ser tocado. As sombras estão aí e muitas vezes não as vemos, convivem conosco, mas quase sempre as ignoramos (Vide galeria, p. 31-32).

Após a experiência prática, posso afirmar que a fotografia da cidade se constitui em uma contínua trama de ressignificados, evoca lugares, provoca lembranças, constrói identidades. “Como uma cópia que tem o poder de apropriar o real referenciado pela fixidez intemporal de sua ação. Como passado em revelação para o olhar que observa, a fotografia parece realizar sua utopia de produtora da memória” (KOURY, 2008, p.162), mas, além disso, ela se converte em promotora de reflexões, geradora de múltiplos universos visuais, que foram conquistados desde a primeira tentativa de Niépce², ao redor do ano de 1827 (com o que ele chamou de 'Heliografia'), até os nossos dias.

O procedimento adotado para a análise das imagens de produção do autor contempla duas ópticas diferenciadas, mas complementares: uma análise descritiva com elementos históricos e técnicos e uma análise interpretativa, na qual se consideram aspectos estéticos e conceituais.

² Nicéphore Niépce, cientista nascido em Châlon-sur-saône, França, em 1765 conseguiu fixar uma imagem provavelmente tirada da janela do seu escritório, feita entre 1826 ou 27 em uma superfície untada com o betume da Judéia, uma espécie de verniz utilizado na técnica de água forte, que possui a propriedade de secar rapidamente quando exposto à luz. Por esse betume possuir um solvente, óleo de lavanda, ele não consegue dissolvê-lo depois deste ter estado em contato com a luz, o que permitia que as partes não expostas pudessem ser removidas, formando, assim, uma imagem rudimentar. Considerada atualmente como a primeira ‘fotografia’ da história, é curiosamente uma imagem da paisagem urbana (SALLES, 2004).

Dentro dos elementos históricos e anedóticos, os lugares onde foram captadas as imagens são referências concludentes na análise descritiva. As exposições nomeadas mostram diversos sítios geográficos, desde as altas terras sobre os quase 3000 m acima do nível do mar, até o litoral raso e calorento. No entanto, o fator comum radica no fato de todos os lugares serem patrimoniais. Uma grande parte do trabalho foi realizada em Quito, capital do Equador, que possui “o maior e melhor conservado Centro Histórico de America Latina, [...] em novembro de 1978 foi a primeira cidade do mundo em ser declarada pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade” (MOLINA, 2002, p.9). Mas também tem imagens de Galápagos, arquipélago equatoriano que foi, no mesmo ano, declarado Patrimônio Natural da Humanidade.

A outra parte explica os elementos técnicos partindo do mesmo processo de conformação da imagem técnica, as considerações compositivas e todos os fatores ligados à técnica que fazem parte da construção de sentido na fotografia, com a finalidade de evidenciar que:

Fotografia é, antes de qualquer outra coisa, o resultado da aplicação técnica de conceitos científicos acumulados ao longo de pelo menos cinco séculos de pesquisas nos campos da ótica, da mecânica e da química, bem como também da evolução do cálculo matemático e do instrumental para operacionalizá-lo. (MACHADO, 2000, p. 9)

Devendo se somar na atualidade as pesquisas no campo da informática e da eletrônica aplicadas à fotografia digital, posso concordar com Machado de que a verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, *registrar* um traço, mas *interpretá-lo* cientificamente.

Em relação aos aspectos estéticos e conceituais, a análise tende a convergir com as práticas artísticas contemporâneas que, segundo David Green, tem se convertido em um território de importância crescente. Ele afirma que “em resposta a essas práticas as perguntas que fazemos sobre fotografia tem se deslocado das formas semióticas de análise cultural ao terreno da estética e a fenomenologia” (GREEN, 2007, p. 27, tradução do autor). Em concordância com essas novas tendências, analisamos os aspectos da estética na sua especificidade fotográfica, que dá “acesso a um modo inédito de ver a realidade” (AUMONT, 1993,

p. 307) que permite ver uma realidade interpretada. Já os aspectos conceituais dizem respeito à construção de *sentido*, na qual intervém o fenômeno em si (reflexo, sombra) como elemento partícipe de um discurso, uma mensagem, um processo de representação.

O material bibliográfico aponta referenciais teóricos e metodológicos para melhor compreensão do objeto de estudo e, dentre os especificados nas referências destaque, para a etapa inicial, algumas teorias sobre o ambiente urbano incluídas no livro *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, de Christine Boyer (1994), analisado por Sandra Makowiecky em seu artigo *A iconografia urbana e os espaços cênicos da memória da cidade*, publicado em *Visualidades: Revista do Programa de mestrado em Cultura Visual* (Jul./Dez. 2007). Nessa linha de conceitos, os livros *Fragmentos Urbanos: representações culturais*, de Annateresa Fabris (2000), e *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino (1990). Para descrever a obra dos fotógrafos nomeados e a relação entre arte e cidade, os livros *Paisagens Urbanas*, de Nelson Brissac Peixoto (1998); *Enciclopédia Completa de Fotografia*, de Michael Langford (1983); *Brassaï, o Universal*, de Jean-Claude Gautrand (2004); *Labirinto e Identidades*, de Rubens Fernandes Junior (2003), entre outros.

Nas análises descritiva e interpretativa, além da bibliografia clássica de Susan Sontag (2004) e Roland Barthes (1989), os livros de Mauro Koury (2008) e Boris Kossoy (2007), que tratam sobre fotografia e memória e fotografia artística. As contribuições de Martine Joly, em *Introdução à análise da imagem* (1996); os conceitos sobre espaço, moldura, enquadramento, ponto de vista e profundidade de campo, contidos no livro *A imagem*, de Jacques Aumont (1993). Com a mesma orientação, as colocações de Arlindo Machado (1984), em *A ilusão especular* e em seu artigo “A fotografia como expressão do conceito” (2000). Além dos escritos de Cartier-Bresson (2003) sobre composição, no livro *Fotografiar del natural*. Diante da probabilidade de não existir um consenso universal em relação à terminologia, tento estruturar algumas definições me valendo da *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, de Vilém Flusser (1985) e nos conteúdos de alguns artigos como “Fotografia: a questão eletrônica”, de Carlos Fadon Vicente (2005), no livro *O Fotográfico*, organizado por Etienne Samain e outros de Sandra Rey e Blanca

Brites na Revista de Artes Visuais *Porto Arte* (2005). Também estão incluídos os catálogos das minhas exposições, com as opiniões dos curadores, alguns sites de fotografia e as próprias imagens do autor.

Concluo afirmando que a linguagem fotográfica não escapa à produção de significados, devido ao fato de ela estar inserida em um espaço cultural determinado. Como qualquer produto visual, se vale de práticas de representação para transmitir conceitos e idéias. Nesse contexto, a interpretação crítica da obra fotográfica está necessariamente ligada a uma concepção ideológica e “faz parte de uma economia sociocultural que outorga as obras e as imagens uma dimensão de valor” (MARTINS, 2006, p. 77). Devemos advertir que o horizonte interpretativo é tão amplo quanto o número de intérpretes e que as diversas opiniões podem enriquecer o caráter emblemático da mensagem e as construções de sentido, mas, também, de acordo com Cláudia Milke Vasconcelos (2008, p. 133):

É preciso, pois, voltar à imagem e questioná-la, conscientes também de que, ainda que digamos ser o processo de interpretação de uma imagem um processo *aberto*, não estamos considerando *qualquer* leitura como válida, pois é certo que uma obra já traz consigo um mundo, ou seja, ela já tem dentro de si um crivo, possibilidades que lhe cabem e outras não. Portanto, ela é aberta, mas não a *todas* as interpretações. Assim, é preciso buscar um olhar que vai a coisa, que se fundamente nela, suposições que podem ser confirmadas na imagem, pois, de saída, uma obra já traz as suas possibilidades próprias. (VASCONCELOS, 2008, p. 133)

Toda a fase experiencial recolhida nas saídas de campo deu origem a várias reflexões sobre o fotógrafo-artista e sua contribuição ao mundo das artes, assunto que fecha a dissertação nas conclusões finais.

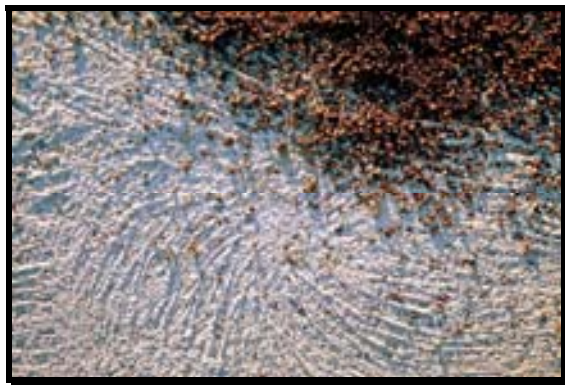
PRODUÇÃO DO AUTOR

galeria

A outra paisagem
2001

RAUL YÉPEZ COLLANTES YÉPO

A outra paisagem / 2001



yepo

São Cristóbal, Galápagos, junho 1999



yepo

Quito, maio 1999



yepo

Quito, julho 1999



yepo

Parque Nacional Cotopaxi, julho 1999



yepo

Portoviejo, abril 1997

RAUL YÉPEZ COLLANTES YEPO

A outra paisagem / 2001

Quito, 2001 a



Yepo

Quito, 2001 b



Yepo

Quito, 2001 c



Yepo

RAUL YÉPEZ COLLANTES YEPO

A outra paisagem / 2001



Ilha Isabela, Galápagos, 2001



Reserva Chimborazo, 2001



Ilha Isabela, Galápagos, 2001



Praia Negra, Machalilla, agosto 1997

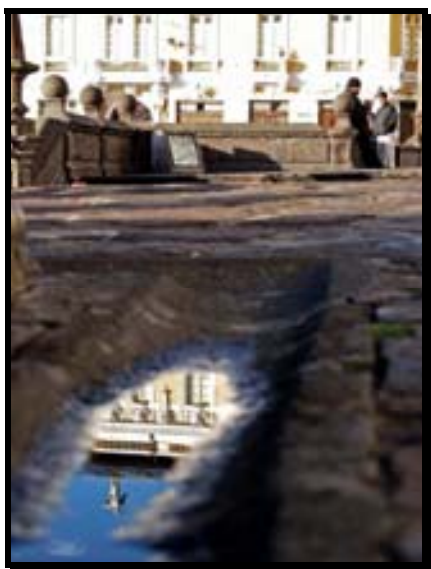


Papallacta, 2001

A memória dos charcos
2005

RAUL YÉPEZ COLLANTES YEPO

A memória dos charcos / 2005



Quito, Átrio de São Francisco.



Quito, passagem da Flores.



Quito, Centro Comercial Popular.



Quito, monumento à Independência.

RAUL YÉPEZ COLLANTES YEPO

A memória dos charcos / 2005



Igreja de Nossa Senhora da Mercé, Torre



Quito, rua Cuenca



Quito, Praça municipal



Igreja de Nossa Senhora da Mercé, Cúpula



Igreja Maior de São Francisco, torre e colarinho



Quito, Igreja Maior de São Francisco, torres

RAUL YÉPEZ COLLANTES YEPO

A memória dos charcos / 2005



yepo



yepo

Domo de Carondelet (lanterna), Catedral. Portão principal, Catedral de Quito.



yepo

Praça Maior.



yepo

Quito, Biblioteca Municipal.



yepo

Domo de Carondelet.

RAULYÉPEZCOLLANTESYEPO

A memória dos charcos / 2005



Quito, janelas e tremó, Palácio Presidencial.



Torre, Templo de Santo Domingo.



Cornija, Igreja de Nossa Senhora da Mercé.



Quito, Capela de Cantuña.



Cimbório e Pináculo, Igreja Catedral de Quito.



Quito, Catedral Metropolitana.

Sombras nada más
2006

RAUL YÉPEZ COLLANTES YEPO

Sombras nada más / 2006



Quito, São Francisco



Quito, Convento de São Francisco



Quito, Convento de São Francisco, átrio



Quito, Praça de São Francisco



Quito, Igreja de Nossa Senhora da Mercé



Quito, Convento de São Francisco, átrio

RAUL YÉPEZ COLLANTES YEPO

Sombras nada más / 2006



Convento de São Francisco, hall de acesso



Quito, São Francisco



Centro Histórico de Quito, casa residencial



Centro Histórico de Quito, casa residencial



Quito, Praça de Santo Domingo



Quito, São Francisco, escada átrio

PRIMEIRA PARTE
(Compreendendo o cenário)

A IMAGEM DA CIDADE: UMA REVISÃO HISTÓRICA

1.1 CIDADE

O título da dissertação envolve a cidade, é o cenário de onde se extrai o produto deste trabalho, uma unidade complexa de práticas e representações sociais organizadas e idealizadas sob uma multiplicidade de fatores. Poderíamos retornar à antiga Grécia para falar das organizações espaciais pelas quais ia se constituindo uma trama urbana, mas o que nos interessa nesta oportunidade é entender esse nosso *cenário* e conhecer, ao menos de maneira introdutória, a morfologia urbana e os modelos visuais e mentais pelos quais o ambiente urbano foi identificado, figurado e planejado. Toda cidade tem elementos morfológicos e iconográficos que a definem e diferenciam das outras cidades, mas de modo geral a morfologia urbana não deve ser atingida unicamente como um mero tratado da forma da cidade. Segundo Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1996, p. 148):

Falar de morfologia da paisagem pressupõe relevo dado à forma, portanto a aspectos materiais, sensorialmente apreensíveis. Ocorre, porém, que não se pode considerar a morfologia como se fosse realidade autônoma, que encontrasse em si mesma sua própria natureza e atributos. Assim, quer se trate de padrões gerais de organização do espaço, quer de elementos pontuais que o mobilizam, é preciso ir além do puro nível empírico, visual.

Assim, para tentar uma definição mais abrangente e evitar a desfiguração profunda, Meneses (1996, p. 149) recomenda ter presente que a cidade “deve ser entendida segundo três dimensões solidariamente imbricadas, cada uma dependendo profundamente das demais, em relação simbiótica: a cidade é artefato, é campo de forças e é imagem”. Como *artefato* a cidade seria uma estrutura social complexa produzida historicamente à qual se confere forma, função e sentido. Ela está regulada por um *campo de forças* territoriais, políticas, econômicas, culturais e especulativas em tensão constante e, responde a um imaginário visual ao qual se incorporam, além da pura *imagem*, outras categorias, como ideologia, valores, memória, etc., sob o conceito da *representação* – que é o que dá conta da complexidade da imagem. De acordo com Meneses (1996, p. 152), a imagem, portanto, é uma forma que serve de suporte às representações:

Não teria, pois, sentido buscar nestas imagens apenas registros de um suposto real externo e objetivo e avaliar o grau de fidelidade na correspondência de atributos. Ao contrário, a imagem é uma construção discursiva, que depende das formas históricas de percepção e leitura, das linguagens e técnicas disponíveis, dos conceitos e valores vigentes.

Em definitivo, a cidade aglutina uma intrincada trama de relações espaciais, sociais e cultural, em contínuo movimento e constante transformação. “Testemunho vivo do legado da história, por apresentar em seu tecido monumentos simbolicamente significativos, [...] a cidade é, desde o século XIX, objeto de requalificação e de preservação” (FABRIS, 2000, p. 9).

Já no campo da iconografia, convêm trazer aqui algumas considerações do artigo “A iconografia urbana e os espaços cênicos da memória da cidade”, de Sandra Makowiecky, no qual ela descreve teorias sobre o ambiente urbano contidas no livro *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, de Christine Boyer (1994). Ela indica que, segundo Boyer, “podem ser distinguidos três “mapas” principais: a cidade como obra de arte, característica da cidade tradicional; a cidade como panorama, característica da cidade moderna; e a cidade como espetáculo, característica da cidade contemporânea” (MAKOWIECKY, 2007, p. 34).

Na visão de Boyer, a cidade tradicional, caracterizada como obra de arte, contemplava uma prática na qual a moldura da pintura se tornava emblemática. A história urbana do século XIX era definida por um espaço narrativo limitado, no qual havia uma ordem espacial fechada e unificada. Os monumentos históricos e espaços cívicos eram convertidos em artefatos didáticos:

Eles eram mais bem visualizados se vistos como ornamentos isolados; jóias da cidade a ser colocados em conjuntos cenográficos e compostos iconograficamente para civilizar e elevar os gostos estéticos e a moral de uma elite urbana aspirante. Essa era uma arquitetura de poder cerimonial, cujos monumentos falavam de feitos exemplares, unidade nacional e glória industrial. (MAKOWIECKY, 2007, p. 37)

A cidade moderna, caracterizada como panorama, abarca o período em que, segundo Boyer, a imagem passa pela sociedade moderna por um olhar totalizante. Nesse caso, a cidade aparecia com uma ordem espacial aberta e expansiva, regada por uma transformação do espaço e tempo engendrados pelos meios de transporte modernos e regulados por cânones de eficiência e funcionalidade. Sobre essa convenção estética de cidade Makowiecky (2007, p. 46) afirma que, ao contrário dos ditados de Le Corbusier, que previam o espaço como foco de preocupação social e objeto de investigação e controle,

em todos os lugares o arquiteto e o planejador urbano cortam o tecido em unidades discretas e os recompõem como um todo estruturado utópico: desordem foi substituída por ordem funcional, diversidade por repetição em série, e surpresa por expectativa uniforme. Ao decompor a cidade em sítios homogêneos, eles ficaram esvaziados de referência histórica.

A cidade contemporânea, caracterizada como espetáculo, cobre o período em que o século XX, agonizante, faz florescer a mídia eletrônica. Boyer a expõe como a substituição do mundo material por bandas invisíveis de comunicação eletrônica circundando o globo, por ambientes visuais estimulados por computador. Uma cidade conscientizada

do estado de ruptura e fragmentação do espaço urbano incluindo o fluxo sem fim de formas combinatórias que elas decorativamente dispersam através de sua superfície quebrada [...] a cidade reduzida ao puro jogo de imagens, desenvolveu laços íntimos com a lógica do consumismo e a venda de estilos de vida de lazer. (MAKOWIECKY, 2007, p. 51)

É a cidade do espetáculo que cria imagens manipuladas e arrançadas para representar uma estética, segundo Boyer, envolvida na repetição de modelos já conhecidos e conjuntos formais. “Nessa mimética de algoritmos computacionais, linguagens modelo geram parcelas fragmentadas do espaço da cidade como elementos autônomos que não dizem nada sobre a cidade como um todo” (MAKOWIECKY, 2007, p. 56).

Os aspectos da iconografia urbana envolvidos nessas definições se adaptam bem à cidade de Quito, cenário onde foram feitas a maioria das minhas imagens. Conforme veremos na terceira parte do trabalho, essa cidade apresenta as três características do mapa proposto por Boyer, já que está perfeitamente diferenciada em zonas, que foram se constituindo segundo a cidade ia crescendo. Possivelmente, por ser uma cidade antiga, tem a possibilidade de exibir o mapa em conjunto. Uma visão das diferenças e das consequências de uma e de outra pode ser encontrado, em certa medida, nas imagens de produção do autor que serão analisadas na parte correspondente. Ainda poderemos perceber essa fragmentação do espaço da qual fala Makowiecky e nos surpreender de como isso incide no habitante frente aos espaços cênicos da memória da cidade.

Resulta comovedor imaginar que o ser humano possa se converter na vítima de uma estrutura social oprimida pela lógica do consumismo, afastado da memória coletiva e com dificuldades para autorreconhecer-se como integrante de uma comunidade urbana. Precisaríamos, então, entender que todo espaço urbano vive uma constante transformação, uma sucessiva e irrefreável evolução que provoca o colapso da memória social e, ao mesmo tempo, afeta o aspecto físico da cidade:

Contudo ela permanece sendo o teatro de nossa memória. Suas formas coletivas e reinos privados nos contam das mudanças que estão acontecendo; nos lembram também de tradições que diferenciaram esta cidade de outras. São nesses artefatos físicos e traços que nossas memórias da cidade jazem enterradas, pois o passado é carregado até o presente através desses lugares. Endereçados ao olho da visão e à alma da memória, as ruas de uma cidade, monumentos, e formas arquitetônicas constantemente contêm grandes discursos sobre a história. (MAKOWIECKY, 2007, p. 35)

Makowiecky continua seu texto afirmando que além das mudanças ocorridas na estrutura da cidade com o tempo também mudam as formas representacionais:

Cada discurso estabelece uma ordem espacial, uma imagem congelada que captura a maneira na qual o presente transitório é percebido. As formas representacionais se tornam registros sucintos do que nós consideramos ser a realidade presente. Esses modelos estéticos transformam o nosso senso do real, pois a imagem da cidade é um conceito abstrato, uma forma construída imaginariamente. (MAKOWIECKY, 2007, p.35)

Não obstante ficam algumas interrogações. No nosso trabalho de campo constatamos certa miopia cultural e social em relação à visualidade urbana, por isso vale perguntar: Qual é a postura do habitante da cidade em todo esse complexo mundo de manifestações visuais? Acontece que hoje em dia, em pleno século XXI, a dinâmica das metrópoles engendra um homem quase mecanizado, com ideais materialistas e cada vez mais afastado da percepção estética da cidade e dos valores culturais e sociais. Muitos seres humanos moram em grandes concentrações urbanas, a paisagem artificial de ruas, edifícios e mobiliário urbano faz parte do dia a dia do cidadão, mas apesar disso eles ignoram seu entorno. Será que devemos acreditar na reflexão de Peixoto (1998, p. 149), quando afirma que na cidade

[t]udo é abarrotado, as superfícies profusamente ocupadas, os espaços tomados por objetos esparramados e quebrados. Como se houvesse o temor de que do vazio pudesse surgir uma ameaça. [...] 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 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 vêem. (PEIXOTO, 1998, p.149)

Posso dizer que, de alguma forma, as exposições de fotografia que são parte da proposta foram organizadas para permitir ao cidadão uma reflexão do seu papel frente à urbe; tentei sempre provocar uma sensibilização que rompa a apatia gerada finalmente pela rotina cotidiana da mesma cidade. Concordo plenamente com Sandra Makowiecky em que quando a cidade é nosso objeto de estudo pouco importa se somos pesquisadores ou mesmo simples moradores da cidade, o fato é que devemos perceber que ela nos pertence e faz parte do nosso imaginário e da nossa identidade. No transcorrer dessa dinâmica caracterizada pelos contínuos câmbios, vale à pena agir, eis a necessidade da nossa proposta: revelar os segredos visíveis da cidade, aqueles efeitos de curta duração que estão ligados a ela, qual parasito precisando de hospedeira. O descobrimento não leva mais que um instante e cada aparecimento têm de ser decifrado com os códigos fugazes da linguagem do efêmero. Uma mudança sobre outra pronta a criar outra sucessiva e assim até o infinito. Momentos excepcionais que merecem, através da fotografia, o favor do perpétuo!

1.2 A IMAGEM DA CIDADE

Na Europa do século XIX a industrialização dos processos construtivos e o desenvolvimento de novas técnicas de utilização do ferro originaram importantes transformações urbanas. Foi possível criar estruturas leves e resistentes, montadas e armadas em tempos relativamente curtos. Com aquela tecnologia se construíram as grandes estações de trens parisienses, a Torre Eiffel, o Palácio de Cristal, em Londres, e algumas outras importantes construções como pontes, mercados, residências e edifícios de mais de quatro andares.

A profusão dos prédios converte a cidade em paisagem de arquitetura e sua configuração passa a ser apreendida pela percepção artística moderna. Simon Marchán Fiz, em seu livro *Contaminaciones Figurativas*, anota que nos albores do século XX:

As metrópoles são ainda jovens, sua beleza apenas tem desflorado ou começado a ser desvelada pelos pintores, mas para penetrar nela de um modo crítico é necessário aceitar que a intencionalidade objetiva da percepção habitual não esgota a visão como prazer e jogo nas aparências, própria da percepção estética. (MARCHÁN FIZ, 1986, p. 37)³

Tentando empreender uma nova aventura criativa, os artistas da época convivem com a cidade, exploram e experimentam a sua conexão com esses elementos iconográficos e figuras do que poderia ser considerada a manifestação do moderno. Com a espontaneidade impressionista nas pinturas da Estação de São Lázaro (1877-1897), por exemplo, Monet incorpora a dinâmica do movimento e dos acontecimentos fugazes da cidade, no marco da cobertura de ferro se evidenciam magistralmente o corpo intangível da fumaça produzida pelos trens e os reflexos da luz (imagem 001):

³ Tradução realizada pelo autor desta pesquisa.



Imagem 001.

Monet: Estação de São Lázaro, 1897.

Fonte: *Contaminaciones figurativas* (1986, p. 40).

Já desde o início do século XX a pintura e a fotografia adquirem, como temática predileta, a ebulição da grande cidade. De um modo ou outro, os bairros, as praças, as ruas, os monumentos, os centros do comércio e da diversão, em conjunção com os personagens que os habitam, são representados na arte moderna com as formas sinuosas e assimétricas do *art nouveau*, a vibração cromática do *fauvismo*, a geometrização do *cubismo*, a representação de realidade dinâmica do *futurismo* e as cores fortes, contornos abruptos e densas atmosferas do *orfismo* e *expressionismo*. Marchán Fiz (1986, p. 37) destaca os novos modos de visão apontando que:

Os novos modos de visão interpõem à arquitetura pintada da grande cidade diferente veladas. Tanto podem ser os véus do dia: a névoa, o ar, a chuva, o crepúsculo, o alva, os vapores, é dizer, aquelas veladas <naturais> filtradas pelo ambiente artificial, como a fumaça e os véus noturnos das suas luzes e resplendores artificiais.⁴

Alguns exemplos para observar, no caso da pintura, são os estudos abstratos da cidade de Paris e as numerosas versões da Torre Eiffel, do pintor francês Robert Delaunay desde 1909 até 1937 (imagem 002); aquelas particulares visões de Marc Chagal desde “Paris pela janela” (1913) (imagem 003); as enérgicas e efusivas pinturas do futurista italiano Umberto Boccioni em “A cidade se levanta” (1910) e “A rua entra na casa” (1911) e as singulares e numerosas versões entre 1912 e 1913 do alemão August Macke, que captam a fascinação exercida pelas vitrines sobre o transeunte, como “Loja de chapéus” e “Loja de moda” (1913).

⁴ Tradução realizada pelo autor desta pesquisa.



Imagem 002
Robert Delaunay
Torre Eiffel, 1910

Fonte: *Contaminaciones figurativas* (1986, p. 41)



Imagem 003
Marc Chagal
Paris pela janela, 1913

Fonte: *Contaminaciones figurativas* (1986, p. 47)

Paralelamente, no caso da fotografia, há as fotomontagens “A cidade” (1931) e “Facile” (1937), de Man Ray, e a diversidade da obra dos mestres da fotografia que mergulharam na temática da cidade, obra na qual nos deteremos, mais adiante, pela sua transcendência na História da Fotografia.

Tomando como referência dois casos brasileiros paradigmáticos – Rio de Janeiro e São Paulo nas primeiras décadas do século XX – Annateresa Fabris, em seu livro *Fragmentos Urbanos: representações culturais*, afronta a construção da imagem da cidade desde a singularidade do espaço construído. Fazendo uma relação de vários fatos, ela afirma que uma peça fundamental para compreender o processo de modernização vivido pelo Brasil naquela época é simbolizada pela Avenida Central de Rio de Janeiro. Fabris (2000, p. 33) recorre às crônicas, artigos e outros escritos da época com o afã de demonstrar fatores ideológicos imersos no processo:

A modernização implícita na Avenida Central não é representada tanto pelas formas quanto pelos métodos e pelas estratégias político-econômicas subjacentes à criação da nova imagem urbana. Nesse contexto, que privilegia a representação, não admira que ao léxico estilístico seja conferido o papel de símbolo da nova ordem social e funcional que se organizava no Rio de Janeiro.

Tendo o automóvel sido incorporado no modo de vida do homem do início do século XX, uma nova categoria se impõe na percepção do espaço urbano, aquela da velocidade. “Ao invés de uma apreensão regular e pausada, o homem da metrópole é submetido ao descontínuo, ao imprevisto, e reage a esse fluxo ininterrupto com um acréscimo de consciência” (FABRIS, 2000, p. 55). Segundo a mesma autora, o grupo modernista de São Paulo irá deslocar o eixo da modernidade para outro lugar paradigmático, fruto do trabalho. Nesse caso, se adiciona mais uma categoria, relacionada com a multidão. É essa massa de gente que propicia uma transformação não apenas espacial e social mais também psicológica. “O dinamismo da cidade evidencia-se graças à multidão, que intensifica a vida mental, que oferece um espetáculo contínuo com seus deslocamentos, que se revela matéria-prima para um artista atento a seu fluxo, a seu ritmo” (FABRIS, 2000, p. 60).

Imagens que acompanham o emblemático livro de Annateresa Fabris ilustram com precisão os diferentes debates que determinam a fisionomia da cidade: a problemática arquitetônica; a constituição de uma paisagem urbana moldada pelo artifício; as reformas suntuosas da cidade com grandes fachadas que criam ilusões cenográficas; o fascínio da rua, o espelho da avenida, a ideia de uma nova sociedade em construção, etc. São fotografias de bom censo compositivo, a maior parte delas do fotógrafo Augusto Malta ou atribuídas a ele, preservadas no Museu da República do Rio de Janeiro, no Arquivo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e no arquivo da própria autora. Fotos que datam, em sua maioria, da primeira década do século XX e contribuem para confeccionar um panorama visual de caráter objetivo e documental (imagens 004 e 005).



Imagem 004
Augusto Malta (Brasil, 1864-1957)
Avenida Central Rio de Janeiro 1920
Fonte: <http://www.alpheratz.org>



Imagem 005
Augusto Malta (Brasil, 1864-1957)
Teatro Municipal Rio de Janeiro 1909
Fonte: <http://vejabrasil.abril.com.br>

Embora seja essa época representativa na conformação das metrópoles e alvo de amplos registros fotográficos, tínhamos a curiosidade de saber também o que aconteceu antes. Pelo que tenho lido, a notícia da descoberta da fotografia por Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1857), revelada publicamente em janeiro de 1839 ante a Academia de Ciências de Paris, “chegou ao Brasil, especificamente, ao Rio de Janeiro pelo abate Louis Compte, no mesmo ano” (BORGES, 1985, p. 119). Os primeiros aparelhos fotográficos também não demoraram a chegar, duas décadas depois dessa data já se tem referência dos primeiros fotógrafos que registraram as paisagens de cidades que ainda estavam se configurando.

Hoje em dia não poderíamos conceber a sociedade contemporânea sem sua imbricação com a cidade, por isso ela é o grande cenário da nossa pesquisa, mas também a “tela” onde o fotógrafo concebe sua própria criação, ele apreende a cidade de um jeito peculiar que somente é desvendado em cada fotografia. É graças aos fotógrafos das paisagens urbanas e a sua “visão fotográfica” que muitos habitantes redescobriram a cidade. Cada um ao seu modo conta em imagens a relação que os une, fotógrafo e cidade estão ligados por essa intimidade que nasce do contato cotidiano. Vamos conhecer a seguir a obra e o pensamento de alguns deles, suas visões fotográficas de cidade que se constituem em mais um elemento estrutural do marco teórico do presente trabalho.

1.3 FOTOGRAFIA DA CIDADE NA EUROPA E USA

Embora a arquitetura da cidade fosse alvo de importantes trabalhos no período pioneiro da fotografia, foram outros os temas que ganharam relevância na sua história. Tentando introduzir alguns elementos de análise, faremos, sobre esse tema, uma abordagem preliminar focada em exemplos específicos. Poderíamos trazer aqui mais de uma centena de fotógrafos que, sendo reconhecidos pela história da fotografia, retrataram a cidade em várias épocas e de diversas ópticas, mas, dado que esse não é o objetivo principal deste estudo, vamos citar apenas o trabalho de alguns deles, do qual se pode extrair certo caráter precursor.

Na Europa, uma obra de conotada transcendência sobre a fotografia da cidade acontece quando Eugène Atget (França, 1857-1927), carregando uma pesada câmera de placas de vidro, realiza, de 1898 a 1925, uma grande quantidade de fotografias dos diferentes bairros de Paris. Nelas se desvenda um novo modo de representação da arquitetura da cidade, uma mirada objetiva e desprovida de qualquer acontecimento. Trabalhando para organismos oficiais, como a Comissão do velho Paris e a Biblioteca Histórica da Vila de Paris, Atget mostra um obsessivo interesse pelos edifícios destinados a perecer na dinâmica de expansão urbana gerada pela aplicação do plano Hausmann. Ele apresenta friamente o objeto, não inclui mais imagem do que a própria arquitetura, a verticalidade dos muros, as alvenarias e as colunas; nem mais efeito do que a perspectiva gerada pelos mesmos blocos de edifícios aderidos ao terreno. Referindo-se à fotografia, Walter Benjamin (1994, p. 174), no capítulo intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, afirma que “quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto”. Para elucidar essa afirmação ele menciona Atget, nos seguintes termos:

O mérito inexcusável de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente.

Atget expõe uma visão revolucionária de cidade, a vernaculidade do espaço construído, ruas solitárias, grandes frontispícios com portas e janelas fechadas, que oferecem uma leitura dramática de velhas texturas e produzem uma estranha sensação de nostalgia (imagens 006 e 007).



Imagem 006
Eugène Atget, (França, 1857-1927)
Un Coin, rue de Seine. Paris, 1924
Fonte: www.cristinaarce.com/biografias



Imagem 007
Eugène Atget, (França, 1857-1927)
Rue des Ursins. Paris, 1923
Fonte: www.cristinaarce.com/biografias

O fotógrafo húngaro Gyula Halász, conhecido como Brassai (1899-1984), foi seduzido também pela capital francesa. Chegou à cidade luz como jornalista em 1924 e um ano mais tarde conheceu Atget, que se converteria em sua referência constante. Foi amigo íntimo de Picasso, de quem fez numerosas fotografias no atelier do artista. Além de capturar retratos surpreendentes de seus amigos, os artistas mais conotados da época, ele mostrou também a cidade de um modo particular, a dinâmica de seus personagens e a vida secreta da rua e dos bares. Em 1933 publicou uma série de cenas noturnas parisienses intituladas *Paris de nuit*. Sobre esse livro, Jean-Claude Gautrand (2004, p. 12) afirma que:

A noite revela ser uma cúmplice submetida ao fotógrafo que faz habilidades com as luzes, com as massas e as formas, com os grafismos mais acabados que sublinham muitas vezes negros profundos. É da própria simplicidade dessas imagens quase intemporais que surge o fascínio que elas ainda exercem em nós.

Formado em artes plásticas, parece utilizar, em algumas de suas composições fotográficas, os recursos do cubismo e alguns princípios do surrealismo. Brassai (1987) teve a permanente intenção de revelar o que está escondido no cotidiano, conforme ele mesmo escreveu:

O efeito surreal de minhas imagens nada mais é do que a realidade tornada fantástica por meio de uma visão particular. Tudo o que eu quis expressar foi a realidade, porque nada é mais surreal... Meu objetivo constante é fazer as pessoas verem um aspecto da vida diária como se elas tivessem descoberto isso pela primeira vez.

Com Brassai “tocamos no campo reservado do visionário sem o qual as coisas não existiriam, visto que ele as revela aos nossos olhos cegos” (GAUTRAND, 2004, p. 9). Ele consegue, na penumbra da noite, fugir do enfoque puramente documental e criar sua visão de cidade, na conjunção de linhas geométricas e orgânicas, desenhadas pelas luzes e as sombras que projetam os elementos urbanos nas madrugadas solitárias. Com esse recurso ressalta as formas sinuosas das ruas e calçadas, descreve com naturalidade a surpresa dos trajetos públicos, parques e praças e extrai da essência da cidade o aroma de mistério. “A sua obra, definitivamente fora do tempo, emerge antes de mais na realidade para, pelo próprio excesso de verdade, atingir o fantástico” (GAUTRAND, 2004, p. 9). Desde o ponto de vista compositivo, Brassai rompe o enquadramento tradicional: ao invés de obedecer à dinâmica horizontal/vertical da maioria das fotos, suas imagens se caracterizam por conter uma estruturação oblíqua, uma novidade que convida o espectador a percorrer cada espaço para aprofundar-se, depois, em um ambiente absorvente e sugestivo (imagens 008 e 009).



Imagem 008
Brassaï, (Hungria, 1899-1984)
Escada da Butte Montmartre. Paris 1935
Fonte: <http://www.taringa.net/post.php>



Imagem 009
Brassaï, (Hungria, 1899-1984)
O regato serpenteia. Paris, 1932
Fonte: <http://www.taringa.net/post.php>

Na linha do provisório, não há ninguém mais ousado que Henri Cartier-Bresson (França, 1908-2004). Ele foi um dos maiores mestres da fotografia do século XX, tinha uma capacidade excepcional para capturar o momento efêmero nas ruas. Percorreu quase tudo o mundo com sua câmera Leica e teve a oportunidade de fotografar vários acontecimentos de relevância mundial. Seu conceito de fotografia baseava-se no que ele chamava de 'o momento decisivo', o instante que evoca o espírito fundamental de alguma situação quando todos os elementos externos estão no lugar ideal.

Para Cartier-Bresson, a fotografia é a impulsão espontânea de uma atenção visual perpétua, que segue o instante e a sua eternidade. "Tudo vai estar, por algum momento, em perfeita harmonia." dizia. Ele é o fotógrafo que sabe compor com muito rigor, todos os elementos da imagem ficam no lugar certo, mesmo que seus motivos sejam produto do acaso. Um momento fugaz, em que o olho educado, quase inconscientemente, ordena ao cérebro disparar o botão na hora do clímax. Cartier-Bresson privilegiava a intuição. Ele (2003, p. 11) disse: "Fotografar é colocar na mesma linha de mira, a cabeça, o olho e o coração".

Em cada uma das fotos desse mágico do fortuito, a cidade atua como se fosse um telão de fundo, mas ela não fica estática nem esquecida, dialoga com os personagens, assinala a posição deles no espaço e testemunha suas ações. A cidade também acrescenta o simbolismo do entorno e caracteriza profundamente o sentido de natureza construída.

Nesse âmbito da cidade é que Cartier-Bresson impõe sua marca. Aproveita, por exemplo, umas escadas públicas em Istambul, Turquia, em 1964 (imagem 010), para transmitir a sensação de espontaneidade, ponto de encontro, espera e transigência, ou uma estreita rua em Downtown, NY USA, em 1947 (imagem 011), para mostrar a perversidade do urbanismo, a solidão e o esquecimento. Sua visão de cidade se encaixa no domínio das práticas culturais; suas imagens podem se converter em ótimas referências para o estudo da cultura visual.



Imagem 010
Henri Cartier-Bresson, (Francia, 1908-2004)
Istambul, Turquia, 1964
Fonte: <http://www.elhombreteiff.com.ar/EHT>



Imagem 011
Henri Cartier-Bresson, (Francia, 1908-2004)
Downtown, NY USA 1947
Fonte: <http://www.elhombreteiff.com.ar/EHT>

Por volta de 1905, a América do Norte converte-se em um dos principais centros financeiros do mundo e a importância de Nova Iorque, no cenário da economia mundial, ultrapassa a de Londres. A grande metrópole é foco de atenção de conotados fotógrafos que encontraram nela a inspiração para o seu trabalho.

Este é o caso de Berenice Abbott (USA, 1898-1991). Ela nasce em Springfield, Ohio, estuda escultura em Nova Iorque e Paris e a partir dos anos 20 dedica-se à fotografia, influenciada por Man Ray. Através dele conhece Eugène Atget, com quem trabalha intensamente pouco antes da morte dele, em 1927. De volta para o seu país, em 1929 propõe-se a captar Nova York do mesmo jeito que Atget fez com Paris. Produto daquela motivação, no ano de 1939 apresenta “Changing New York”, uma admirável série fotográfica documental onde se pode ver a Grande Nova Iorque, adornada de gigantescos arranha-céus que modificaram o perfil das novas e complexas estruturas da cidade em plena expansão urbana (imagens 012 e 013).



Imagem 012
Berenice Abbott, (USA, 1898-1991)
Nova Iorque 1939
Fonte: www.cristinaarce.com



Imagem 013
Berenice Abbott, (USA, 1898-1991)
Nova Iorque 1939
Fonte: www.cristinaarce.com

Outro fotógrafo estadunidense que marcou uma etapa transcendente na história da arte fotográfica é Alfred Stieglitz (USA, 1864-1946). Ele encabeçou o movimento chamado de *Photo-Secession*, que reagia frente ao *pictorialismo* contestando suas práticas. Realizou centenas de exposições nos Estados Unidos e Europa e foi o primeiro fotógrafo a ter suas obras no acervo de importantes museus de Boston, Nova York e Washington. Os preceitos dessa nova corrente tinham como fundamento a *Straight Photography*, que propunha a volta à fotografia pura, direta, sem manipulação alguma.

Stieglitz é considerado como um dos precursores de uma estética fotográfica moderna utilizando “temáticas pouco convencionais para a época, tidas como ‘impróprias’ para a arte fotográfica como prédios e arranha-céus de Nova York valendo-se, para isso, de meios estritamente fotográficos” (VASCONCELOS, 2008, p. 73). Suas imagens, com forte sentido composicional, privilegiam a geometria dos volumes, as linhas e as texturas do cenário urbano. Nota-se uma preocupação por afastar-se dos cânones convencionais, outorgando-lhes, para isso, um valor estético às sombras que se desenhavam sobre os terraços e as fachadas dos edifícios (imagens 014 e 015).



Imagem 014
Alfred Stieglitz (USA 1864-1946).
From my window at An American Place, North, 1931
Fonte: <http://www.emdiv.com.br>



Imagem 015
Alfred Stieglitz (USA 1864-1946).
New York from the Shelton, 1935
Fonte: <http://www.emdiv.com.br>

Pelos mesmos anos 30 e 40, Andreas Feininger (França, 1906-1999) realiza um trabalho similar. Formado na Escola de Arquitetura de Zerbs, Alemanha, começa a se interessar pela fotografia no início dos anos 20 e suas imagens aparecem publicadas em 1930. Anos depois se estabelece em Nova Iorque, cidade da qual obtém uma grande quantidade de negativos, que são positivados e difundidos majoritariamente a partir de 1940. A fotografia de Feininger inclui espetaculares cenas de Manhattan, a ponte de Brooklyn, o Empire State Building, as ruas cheias de vida, paisagens abstratas da cidade e pormenores minúsculos de plantas, pedras ou esculturas. De seu trabalho tem de se destacar uma impecável composição, o uso rigoroso do critério formal, onde as linhas dos edifícios e as vias remarcam a perspectiva, presente em quase todas suas imagens. A espontânea e sincera utilização dos planos deixa os blocos frontais com marcada hierarquia, sem se preocupar de correr o risco de desequilibrar a imagem. É um dos primeiros em utilizar a névoa para o diálogo de fundo e figura e colocar os motivos deslocados, para comunicar a dinâmica das estruturas urbanas (imagens 016 e 017).



Imagem 016
Andreas Feininger (França, 1906-1999)
Rockefeller Center reflected in window - 1940
Fonte: oseculoprodigioso. blogspot.com



Imagem 017
Andreas Feininger (França, 1906-1999)
World Trade Center 1970
Fonte: oseculoprodigioso. blogspot.com

Respondendo à época em que eles transcendem na História da Fotografia, quase toda a obra dos fotógrafos estudados até agora está desenvolvida em preto e branco, técnica que faz nossa mente captar de maneira seletiva e direta a forma, a figura, os contornos e as texturas dos objetos.

Antes de continuar com a análise do próximo fotógrafo, que pertence a outro período e trabalha com fotografia colorida, considero importante lembrar que o primeiro filme colorido moderno, o Kodachrome, que se baseava em três emulsões coloridas, não foi introduzido senão em 1935, e a utilização da fotografia colorida com rigor profissional aos meados do século XX, período em que a tecnologia permite cores mais fieis à realidade. Menciono este particular devido a que a percepção visual do espectador, nesse caso, muda radicalmente. Todos percebem o mundo colorido, por isso essas imagens são absorvidas por nós de uma maneira mais imediata e real, livre da sensação de fantasia que por si só já favorece a fotografia em preto e branco.

Um caso excepcional, nesse sentido, é a obra de Franco Fontana (Itália, 1933). Ele reinventou a cor como meio expressivo e, a partir dos anos 60, cria imagens provocativas da paisagem natural e urbana. Por meio de uma análise desconhecida até então, experimenta novos sinais cromáticos e apresenta extraordinárias fotografias, produto de sua fantasia criativa. Sobre a sua obra e a propósito da exposição “Territórios Confrontados”, exibida em maio de 2005, no município de Albacete, Espanha, Enrica Viganò (2005) escreve:

Com resultados diversos, metodologia idêntica e a mesma habilidade para decodificar o mundo que o rodeia, Fontana transcreve a realidade em termos absolutamente pessoais, transfigurando-a segundo um esquema essencial de formas e luzes. A capacidade de sínteses que transforma a natureza em geometria e a metrópole estadunidense em cenário de solidão é o eixo central que atravessa a obra do autor de Módena. [...] A linguagem de Fontana fica perto da abstração, mas encontra de todos os modos a expressão espetacular da forma, o “ruído” da cor e o estremecimento da emoção, criando um encantamento ao que é difícil de resistir. [...] ele constrói em cada lugar sua metáfora, fruto de sua inquieta originalidade. [...] Fontana não está interessado em descobrir a realidade; usa a realidade para extrair seus signos...

Nada mais exato que as palavras de Viganò, aquelas extraordinárias visões de cidade de Fontana convertem as formas arquitetônicas e urbanas em poemas fragmentados. A pureza do enquadramento que ele ostenta em suas fotos, revela uma sensibilidade especial para reconstruir a linha, recompor o espaço e converter os simples 'cheios e vazios' de fachada em poderosos elementos estéticos. Ainda como uma *fotografia direta*, ele consegue ocultar ou disfarçar a realidade, cria composições abstratas com estruturas e cores de casas e edifícios, sem servir-se de manipulações químicas ou eletrônicas.

Suas imagens, sem referências de tamanho nem distância, são um conjunto de formas, tons e texturas que parecem ocupar um único plano pela eliminação intencional da perspectiva. Essa é a cidade de Fontana, uma cidade ideal, onde o ser humano só existe através da projeção de suas sombras nas ruas e calçadas, onde o homem é quase um arremesso virtual, uma apologia moderna da caverna de Platão (Imagens 018 e 019).



Imagem 018
Franco Fontana, (Itália, 1933)
Buenos Aires 1992.
Fonte: www.robertykleingallery.com/gallery



Imagem 019
Franco Fontana, (Itália, 1933)
Epcot Center 1986
Fonte: www.robertykleingallery.com/gallery

1.4 FOTOGRAFIA DA CIDADE NA AMÉRICA LATINA

Os fotógrafos que dirigem a visão sobre a paisagem urbana na época em que ainda a técnica do processo químico era patrimônio de poucos, fizeram um trabalho mais voltado para o *registro*. Uns receberam missões expressas da monarquia ou de órgãos governamentais para reafirmar, por meio da fotografia, o reconhecimento do governo imperial ou acompanhar de perto a aplicação dos planos de desenvolvimento urbano; outros simplesmente documentaram a transformação das cidades por encargo particular ou por conta própria. Os resultados compõem hoje os acervos dos museus especializados.

Nesse sentido e de maneira introdutória, vou citar a obra do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo (Brasil, 1837-1905), único fotógrafo brasileiro do Império, o primeiro a retratar sistematicamente a transformação urbana da cidade de São Paulo. “Em apenas alguns meses de 1862, Azevedo fez mais de cem fotos de uma São Paulo de apenas 25 mil habitantes, onde a presença de um fotógrafo nas ruas causava espanto à população”⁵. Ele apresentou, em 1887, o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, documento que registra aspectos da cidade em 1862 e em 1887. Sessenta fotografias originais sobre papel albuminado integraram a obra, na qual contrapôs vistas dos mesmos logradouros realizados nessas duas datas, criando, assim, um modelo de fotografia paisagística urbana de enfoque comparativo. Pode-se coligir da observação das citadas imagens a despreocupação do fotógrafo por um resultado estético ou artístico, ele ajeita uma recopilação de caráter puramente descritivo. A atitude é plenamente justificada levando em conta que até nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, “A fotografia permanecerá na categoria dos documentos de apoio, seja para conferir um lastro documental aos objetos de exposição, seja para servir diretamente de modelo para sua produção” (FERRAZ DE LIMA, 1993, p. 153) (imagens 020 e 021).

⁵ Nota fotográfica incluída no site www.bbc.co.uk/portuguese/especial/images (BBC Brasil.com). Acesso em: 28 de setembro de 2009.



Imagem 020
Militão Augusto de Azevedo (Brasil, 1837-1905)
Rua Direita, SP, 1862
Fonte: www.bbc.co.uk/portuguese/especial



Imagem 021
Militão Augusto de Azevedo (Brasil, 1837-1905)
Rua das Casinhas, SP, 1862
Fonte: www.bbc.co.uk/portuguese/especial

Copyright: Instituto Moreira Salles

Citaremos a seguir dois fotógrafos reconhecidos pela História da Fotografia latino-americana, que pertencem ao mesmo período e atuam na segunda década do século XX em cidades altas, cercadas pela cordilheira dos Andes. Eles fotografam a cidade de pontos de vista diferenciados, mas com a mesma alma de pioneiro.

Martín Chambi (Peru, 1891-1973) é um personagem de enorme sensibilidade; primeiro fotógrafo indígena de origem humilde que retratou, sob uma singular ótica, a diversidade e a riqueza cultural dos povos e povoados dos Andes do Peru. Apesar de ser natural da pequena vila de Coaza e ter desenvolvido o trabalho inicial em Arequipa, a cidade de Cuzco foi a grande musa na maior parte do seu trabalho. Tinha uma especial virtude para manejar a luz e destacar naturalmente os elementos da paisagem andina com uma visão que ia além do puro registro. Sua versatilidade nas diferentes disciplinas fotográficas lhe possibilitou obter inigualáveis retratos tanto de seus conterrâneos quéchuas e aimarás, quanto da elite cuzquenha. No entanto, as imagens da cidade captadas quase sempre em contraluz nas primeiras ou últimas horas do dia mostram uma atmosfera onírica de luz e sombra e produzem uma sensação altamente comovedora (imagens 022 e 023).



Imagem 022
Martín Chambi (Peru, 1891-1973)
Plaza de Armas Cusco, 1925
Fonte: schwartzman.org.br/simon/burti.htm



Imagem 023
Martín Chambi (Peru, 1891-1973)
Calle Mantas, Plaza de Armas. Cusco, 1927
Fonte: schwartzman.org.br/simon/burti.htm

No Equador, quem dirigiu seu olhar preferencialmente à cidade foi José Domingo Laso (Equador, 1870-1927). Em um período de onze anos, a partir de 1911, publicou cinco livros sobre Quito, sua cidade natal. Segundo se conhece, foram os primeiros livros no país, dedicados ao “novo arte da fotografia”⁶. Nessas imagens, prioritariamente dedicadas à arquitetura da capital, pode-se perceber que Laso “elaborava cuidadosamente seu enquadramento com um excepcional sentido da proporção; escolhia um particular ponto de vista, quase sempre desde o elevado e esperava alguns transeuntes se colocar no lugar preciso” (LASO-CHENUT, 2008, p.63).⁷

José Domingo Laso testemunhou a grande transformação política e social de finais do século XIX e começos do século XX, marcada no país especialmente pela conhecida “Revolução Liberal”, que deu início às novas concepções introduzidas pelo modernismo. Tendo trabalhado como tipógrafo por mais de dez anos fundou uma revista, introduziu a disciplina da fotogravura na Escola de Belas Artes e, mais que tudo, empreendeu a tarefa de realizar um inventário fotográfico da nova cidade.

⁶ Laso-Chenat, na segunda nota de seu artigo, afirma que não existem referências de alguma publicação ilustrada anterior a 1911 dedicada exclusivamente à fotografia, baseando-se em uma nota do jornal *El Comercio* de outubro do mesmo ano.

⁷ Tradução realizada pelo autor desta pesquisa.

Em suas imagens, Laso apresenta uma cidade apática, serena, com a arquitetura suntuosa dos monumentos se impondo na paisagem (imagens 024 e 025); ele queria demonstrar que Quito estava no cânon das cidades modernas, cosmopolitas, evitando incluir nas tomadas tudo o que possa comprometer seu cometido, ao ponto de inclusive se afastar da realidade:

A busca fotográfica de José Domingo Laso era a busca de uma beleza eterna, infinita, universal. Era uma idealização da cidade e seus habitantes; era, em definitiva, um afastamento da realidade [...] Nas fotografias sobre Quito que José Domingo Laso publicou em seus livros a partir de 1911, não existe nenhuma referência visível à atualidade local, não se percebem as constantes e paradoxais lutas políticas, os enfrentamentos, as tensões e conflitos que caracterizavam a complexa modernização da serra. Pelo contrário o uso de uma câmera fotográfica de placas de grande formato, o manejo complexo de perspectivas e pontos de fuga, fez aparecer uma cidade monumental. Grandes espaços com pequenos habitantes. (LASO-CHENUT, 2008, p. 63)

Laso tinha uma grande preocupação pela composição perfeita, pulcra, onde tudo devia estar no lugar certo. Pensava que até os transeuntes deviam acompanhar seu senso de perfeição (pelo que foi duramente criticado): manipulou os originais para tirar o “elemento indígena” dos negativos, que segundo ele dava uma aparência de um país ainda “conquistável”. Com certeza o fotógrafo esteve influenciado pelas posses preconceituosas da elite e o clero da época, na qual o índio ainda mantinha relações de subordinação. Contudo, essas imagens contam na herança visual da capital.



Imagem 024
José Domingo Laso (Equador, 1870-1927)
Plaza de la Independencia –sur- 1920
Fonte: RNC Equador nº 12, 2008, p. 62



Imagem 025
José Domingo Laso (Equador, 1870-1927)
Plaza de la Independencia –leste- 1920
Fonte: RNC Equador nº 12, 2008, p. 62

Para ver um par de exemplos, dessa vez no invólucro da fotografia nos processos artísticos contemporâneos, voltaremos ao Brasil. Aqui encontramos a Antônio Saggese (São Paulo, 1950), graduado em arquitetura pela FAU-USP. Ele inicia a carreira como fotógrafo em 1969. Dirige estúdio próprio, onde desenvolve trabalhos de publicidade e de expressão pessoal. Segundo Nelson Brissac Peixoto, “a afinidade entre muro e paisagem, criada pelos artistas prérafaelitas, é retomada no trabalho fotográfico de Antonio Saggese”. Seus trabalhos “não têm a autonomia de uma fotografia convencional, só existem em função do contexto, como parte de uma superfície que se prolonga para além dela: o muro” (PEIXOTO, 1998, p. 170).

No entanto, a visão de cidade de Saggese abrange todo um universo de temporalidade. Ele se vale de um pedaço de parede para narrar uma história visual com o vigor da textura e a força da cor. Ali se funde o imaginário social das ruas, se aglutinam as estéticas populares de colagem e ambientação e até se desmembram as aspirações frustradas, de moradores casuais (imagens 026 e 027). O trabalho de Saggese, agudo, minucioso, de insólitas procuras, ajuda a “compreender o papel da imagem na vida da cultura” (MARTINS, 2006, p. 70).



Imagem 026
Antônio Saggese (São Paulo, 1950)
São Paulo, 1987
Fonte: [http:// www.antoniosaggese.com.br](http://www.antoniosaggese.com.br)



Imagem 027
Antônio Saggese (São Paulo, 1950)
Marcenaria, São Paulo, 1991
Fonte: [http:// www.antoniosaggese.com.br](http://www.antoniosaggese.com.br)

E, finalmente, outro artista brasileiro, Cássio Campos Vasconcellos (São Paulo, 1965), possivelmente um dos mais prolíferos fotógrafos contemporâneos, cujo trabalho tem recebido vários prêmios nacionais. Participa com êxito de diversas exposições coletivas de fotografia desde 1982 na América, no Caribe e na Europa. A visão de cidade deste artista está marcada pela experimentação e pela ficção. Valendo-se de imagens aéreas de São Paulo, na série *Panorâmicas Verticais*, por exemplo, tenta se afastar da percepção cotidiana, colando nos negativos fitas adesivas translúcidas em formato retangular vertical, com a intenção de criar uma aparente organização visual da caótica metrópole. A imagem final neste caso produz uma estranheza no espectador em relação àquilo que se conhece da cidade.

Em 1994, publicou o livro *Cássio Vasconcellos – Paisagens marinhas*. No XI Encontro Aberto de Fotografia em Buenos Aires e no III Mês de Fotografia Latino-Americano de La Plata, em 2000, participou com a exposição individual “Panorâmicas”. Ganhou, em 2001, o Prêmio Porto Seguro de Fotografia. Em 2002 apresentou trabalho inédito no Arte/Cidade, realizou a exposição individual “Noturnos”, na Galeria Vermelho, em São Paulo, e publicou livro de igual nome-. Esta exposição foi considerada a melhor do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte⁸.

Na mostra “Noturnos”, em São Paulo, no ano de 2002, o artista apresenta um espaço urbano esquecido, carente de figuras humanas, que remete a uma dimensão intemporal de solidão e desamparo. Seus cenários estão artificialmente iluminados com recursos técnicos que ele mesmo arruma, utiliza um filme que acentua a saturação das cores e adia os processos para obter uma imagem que se aproxima da gravura. Devido às obsessivas manipulações parece que Vasconcellos está interessado em mascarar a cidade, transfigurá-la, convertê-la na cidade de ninguém (imagens 028 e 029).

⁸ Dados extraídos das biografias incluídas no livro *Labirinto e Identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]* de Rubens Fernandes Junior (2003, p. 227).



Imagem 028
Cássio Vasconcellos, (São Paulo, 1965).
Avenida das Bandeirantes #8, São Paulo, 2001
Fonte: www.teppertakayamafinearts.com

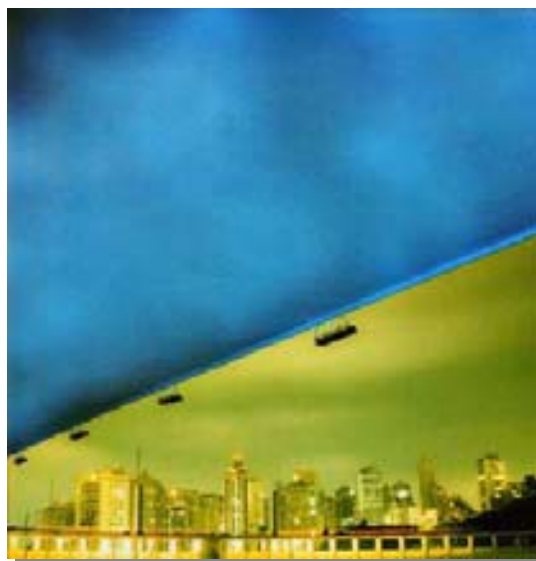


Imagem 029
Cássio Vasconcellos, (São Paulo, 1965).
Estádio do Pacaembu #3, São Paulo, 2002
Fonte: www.teppertakayamafinearts.com

Os fotógrafos aqui citados são apenas uma marca visível na ampla gama de artistas que, de um modo ou de outro, focaram parte de seu trabalho na cidade. Seria possível adicionar mais uma lista de nomes que, sem serem especialistas nos temas da cidade e de suas arquiteturas, aportaram na fotografia das paisagens urbanas, mas o propósito deste trabalho é demarcar certas noções iconográficas implícitas na obra, cujo conteúdo aporta especificamente no tratamento da temática.

Nossa finalidade não é encontrar na obra desses artistas selecionados (diversos nos estilos, distantes no tempo, diferentes na expressão, mas coesos na temática da cidade) uma semelhança visual ou referencial com as fotografias do autor. Não teria sentido, pelo menos neste estudo, fazer comparações puramente físicas, apelando à analogia compositiva ou temática das fotos, mesmo que no sentido interpretativo as duas convirjam em um discurso complementar. Já em relação ao procedimento adotado para a análise da obra pessoal, aplicamos, conforme afirmado, uma metodologia descritiva e interpretativa livre, que sem perder o rigor científico conjuga alguns aspectos sociológicos, semiológicos, iconológicos e estruturalistas.

Após este breve percurso convém mencionar que, no tempo de investigação prática e teórica, perduraram na memória, latentes e silenciosas, as originais composições de Atget, as atmosferas misteriosas de Brassai, os momentos efêmeros de Cartier-Bresson, os ousados pontos de vista de Abbott, o manejo dos planos nas monumentais paisagens urbanas de Feininger, a poética da cor de Fontana, e o jogo de luz de Chambi. Nenhum deles precisou de manipulação alguma para suscitar essas sensações no espectador, e é assim que está também construída minha proposta. Todas as imagens de *os segredos visíveis da cidade* são produto do respeito ao procedimento puramente fotográfico. Tento demonstrar com meu trabalho que nada supera um efeito efêmero que efetivamente aconteceu.

Fotos de cidade mostram costumes já perdidos, fatos de uma época passada, espaços que foram transformados pelo decorrer do tempo, acontecimentos que agora podem nos resultar surreais. Esses detalhes cobram notoriedade nas imagens dos fotógrafos que desenvolveram uma sensibilidade urbana, deixando exemplos de rincões esquecidos e situações ocultas da cidade. Sontag situa a fotografia como “a única arte nativamente surreal”, mas diferenciada do destino do movimento surrealista oficial. De acordo com ela (2004, p. 67), “A vertente dominante da atividade fotográfica mostrou que uma manipulação ou uma teatralização surrealista do real é desnecessária, se não efetivamente redundante”.

SEGUNDA PARTE
(As inquietações)

CONSIDERAÇÕES CONCEITUAIS, COLOCAÇÕES, POSICIONAMENTOS

2.1 A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA EM TORNO DO EFÊMERO

No transcorrer deste projeto sempre quis descobrir porque os potenciais motivos fotográficos apareciam no meu olhar unicamente em determinados instantes e sumiam logo para não voltar jamais. Um dia eu decidi prestar atenção, fui com minha câmera para as ruas e tentei segurar cada oportunidade, mas nada aconteceu. Após longas convivências com as luzes que incidem nas paisagens urbanas, entendi que o processo de busca não é unilateral, o fotógrafo encontra os motivos apenas quando eles aparecem ao fotógrafo. É como se assistíssemos a um momento privilegiado através do qual podemos nos conectar com sua “aura”, descobrir o ponto onde convergem todos os seus atributos que nos são entregues por um instante paravolvê-lo imagem. Essa é uma oportunidade impossível de perder e para isso devemos estar preparados.

As exposições de fotografias que descreverei posteriormente recolhem imagens captadas por períodos obsessivamente esgotados nesse processo, fotos que mostram projeções de sombras, objetos refletidos, naturezas brotadas, materiais reutilizados, deteriorações temporais e incidências atmosféricas, todas elas descobertas sob a égide do efêmero e estruturadas, como já afirmei, em dois grandes eixos: o valor estético do cotidiano – coisas simples e comuns do mobiliário urbano; e os mundos paralelos nas paisagens urbanas – efeitos visuais que criam uma percepção diferente da cidade.

Em certo sentido, meu deslumbramento pelo “espetáculo da rua” pode ser comparado, à distância, com o do arquiteto alemão August Endell que, em um ensaio de 1908 – *Beleza da Metrópole* – “mostra-se fascinado pelas variações contínuas do espaço urbano, que seria inerte e inexpressivo se não existisse a dimensão transitória da passagem, a criar um espetáculo cambiante e sucessivamente novo” (FABRIS, 2000, p. 69). A “cultura dos olhos” que Endell sugere encaixa essencialmente com as buscas e encontros do meu trabalho de campo; ele propõe novas percepções e novas experiências cromáticas, a partir de uma convivência mais visual com o espaço urbano. No dizer de Annateresa Fabris (2000, p. 70):

O que atrai Endell é o cotidiano da cidade, pensado como uma estrutura em contínua mutação, que se dirige aos olhos muito mais como um espetáculo do que como um sistema objetivo de signos. Desejoso de ensinar a ver a metrópole como uma nova beleza, o autor do Ateliê Elvira tem consciência de que a percepção habitual não é suficiente para captar o verdadeiro cenário criado pela vida citadina. Por isso, submete seu objeto a um olhar artístico, atento a nuances, a atmosferas, a formas, a cores, a ritmos, em busca não tanto de uma nova iconografia quanto de uma visualidade sintética, construída com *flashes*, com breves iluminações, que desfuncionaliza o complexo sistema urbano e o converte numa sucessão de imagens eivadas de estesia.

Buscando justamente uma percepção menos habitual do cenário citadino é que certos dias, acompanhado da minha câmera, vejo na rua o mundo acordar reluzente muito cedo na manhã. A luz do Sol cobre as cidades, mostrando objetos escondidos, rincões esquecidos, detalhes imperceptíveis. O aparecimento dura o exato instante de um pestanejo, esse é o tempo do efêmero, uma partícula da origem que deixa tudo pronto para sumir. Fugaz por vocação, o efêmero é sempre passageiro, a única verdade intangível, o mimetismo do presente, a substância do passado.

O efêmero nas paisagens urbanas se nutre daquilo que já foi e nunca poderá se repetir, porque, por exemplo, a trajetória do Sol – devido à inclinação do eixo terrestre – muda todos os dias do ano, a sombra projetada de um objeto hoje não será a mesma de amanhã no mesmo horário. Capturados no aparelho fotográfico em um tempo específico de obturação, os efeitos do efêmero ressuscitarão permanentemente em cada olhar da imagem materializada. Enfim, na fotografia tudo aponta para a efemeridade dos acontecimentos. Em um artigo que aborda questões técnicas, processuais e conceituais da imagem fotográfica e da imagem numérica, Sandra Rey (2005, p. 39) o legitima dizendo que:

Em toda fotografia há sempre, então, apenas uma imagem, separada, obsedada por essa intimidade que, num instante teve como um real, para sempre desaparecido. Na Câmara Clara, Barthes chama atenção sobre um dado incontestável da fotografia: “aquilo que a fotografia reproduz até o infinito só aconteceu uma vez. Ela repete, mecanicamente, o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”. Essa parece ser a magia que a fotografia traz como vocação desde o seu surgimento, e exerce uma fascinação incontida sobre nós: aquele pedacinho de papel que seguramos em nossas mãos, faz caber em alguns centímetros, aquilo que vivenciamos.

O espectador das imagens do efêmero reage surpreendido por serem recortes de uma 'realidade' por ele inadvertida, além de no começo não acreditar na origem direta das fotos, assume que o fotógrafo fez uma trucagem de manipulação digital. Já aconteceu, em várias oportunidades durante a visita às minhas exposições, uma reação parecida (trataremos disso no título 4). Essa reação me faz pensar que a temática do efêmero pode propiciar uma discussão sobre a incidência das imagens na vida dos seres humanos e a provável existência de uma crise social na "ética do ver".

Ainda sendo possuidoras de uma sensibilidade estética, as pessoas estão sendo influenciadas pelas mídias hegemônicas inseridas nos frígidos preceitos capitalistas. Há uma interferência na interação dos indivíduos com as imagens, o diálogo está sendo interrompido pela barreira da comercialização e do lucro. A nossa experiência do real está desequilibrada e o nosso repertório pessoal caindo no colapso. Talvez a propósito disso seja ideal pensar na analogia que Susan Sontag faz da humanidade com a Caverna de Platão no começo do seu livro *Sobre Fotografia*. Quando Platão (c.428-348 a.C.) tentava explicar seu juízo sobre como o homem está cegado ao mundo dos ideais e vive confundido pelas imitações, – assunto do qual até hoje, mais de vinte séculos depois, algumas sociedades ainda não conseguem se liberar – recorre a uma descrição tão ilustrativa como cruel:

E agora, deixa-me mostrar, por meio de uma comparação, até que ponto nossa natureza humana vive banhada em luz ou mergulhada em sombras. Vê! Seres humanos vivendo em um abrigo subterrâneo, uma caverna, cuja boca se abre para a luz, que a atinge em toda a extensão. Aí sempre viveram, desde crianças, tendo as pernas e o pescoço acorrentados, de modo que não podem mover-se, e apenas vêem o que está à sua frente, uma vez que as correntes os impedem de virar a cabeça. Acima e por trás deles, um fogo arde a certa distância e, entre o fogo e os prisioneiros, a uma altura mais elevada, passa um caminho. Se olhares bem, verás uma parede baixa que se ergue ao longo desse caminho, como se fosse um anteparo que os animadores de marionetes usam para esconder-se enquanto exibem os bonecos. [...] Pois esses seres são como nós. Vêem apenas suas próprias sombras, ou as sombras uns dos outros, que o fogo projeta na parede que lhes fica à frente. Nada conhecendo, além disso, naturalmente tomamos essas sombras por "realidade". Os seres humanos, nossos companheiros, assim como todos os objetos da caverna, para nós não passam de sombras; não têm, para nós, outra realidade além dessa. (Platão, República, Livro 7)

Com certeza na atualidade uma grande maioria de pessoas permanece em nosso mundo acorrentadas na superficialidade e no consumismo danoso. Sontag expressa seu convencimento, afirmando que a humanidade permanece de forma impertinente nesta caverna, mas encontra, para todos nós, uma saída luminosa: “essa insaciabilidade do olho que fotografa altera as condições do confinamento na caverna: o nosso mundo. Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar” (SONTAG, 2004, p. 13).

Através da fotografia, então, poderíamos reconstruir os bens simbólicos do nosso repertório cultural, restabelecer a faculdade do cidadão para esquadrinhar a realidade da imagem e interpretá-la de acordo com sua ideologia e sua identidade. Nesse cometido, a linguagem fotográfica do efêmero, do modo proposto nesta pesquisa, busca códigos que possam originar imagens diferenciadas das paisagens urbanas. Fazem parte do conjunto os monumentos, as ruas, calçadas e demais mobiliário urbano dos centros históricos. Todos eles representados propositalmente pela face menos evidente: a projeção da sombra, o reflexo no chão o brilho na fachada. Efeitos visuais que aparecem repentinamente muito cedo na manhã ou caindo à tarde e que se vão configurando nos modelos de *idades paralelas*, que permanecem quase ocultas, não observadas por serem construídas com elementos comuns, intangíveis, marginais, insignificantes. Estão ali, mas não as vemos por que formam parte de um acontecimento efêmero, não pertencem à cidade, criam outra, se valendo dela.

Aparentemente tudo se consegue por acaso, mas não é assim, a descoberta dos efeitos precisa de uma prévia observação, uma pesquisa dos lugares, uma aproximação habitual, a visita constante às ruas, praças, avenidas, rincões da cidade, para conhecer o comportamento da luz natural ou artificial que incide no espaço, seu período de permanência e ângulos de incidência. Devem-se estudar todas as probabilidades, os horários precisos onde as *outras cidades* aparecem; estar pendente da luminosidade, das superfícies do entorno construído que podem apoiar ou interferir nos resultados. Observar as condições atmosféricas, a incidência dos raios ultravioletas do sol em determinadas horas do dia, o nível de contaminação ambiental, a intensidade do tráfego veicular e pedestre e o estado de

manutenção ou deterioro dos prédios elegidos para ser fotografados. Assuntos que intervêm na história da imagem e que no processo às vezes detiveram ou até adiaram a pesquisa e o trabalho. É assim que:

Toda imagem fotográfica tem atrás de si uma história. Se, enquanto documento, ela é um instrumento de fixação da memória e, neste sentido, mostra-nos como eram os objetos, os rostos, as ruas, o mundo, ao mesmo tempo, enquanto representação, ela nos faz imaginar os segredos implícitos, os enigmas que esconde, o não manifesto, a emoção e a ideologia do fotógrafo. (KOSSOY, 2007, p. 157).

O que vem logo é a intenção do fotógrafo, como ele enfrenta esses efeitos e qual a representação que quer dar àquelas imagens. No nosso caso, a proposta se constitui em um tripé que sustenta: o panorama histórico, a motivação social e a construção estética. Os lugares escolhidos são patrimônios culturais da humanidade, as fotografias, ao serem ideadas para expor, pretendem induzir um cidadão mais comprometido com seu entorno urbano e a valorização técnica e compositiva das fotos aponta para um resultado intencionalmente estético. Sugere-se que as imagens hipoteticamente simples, produto deste trabalho, sejam observadas integralmente, indo além dos aspectos iconográficos para logo se dirigirem aos elementos que abonam o processo interpretativo. “As imagens revelam seu significado quando ultrapassamos sua barreira iconográfica; quando recuperamos as histórias que, em sua forma fragmentária, trazem implícitas” (KOSSOY, 2007, p. 147).

São imagens fotográficas que irrompem a natureza do efêmero possibilitando-nos a *contemplação*, momentos provisórios convertidos em realidades visíveis, eventos passageiros materializados na representação. Por meio de um tempo valioso de introspecção frente à imagem, será possível desvendar um a um os *segredos visíveis da cidade*, recuperar a visão do autor, vislumbrar suas intenções. Mas devemos estar atentos, em concordância com Kossoy, o próprio aparente se carrega de sentido na medida em que recuperamos o ausente da imagem. Todas as imagens obtidas tiveram de sortear condições contraditórias de ambiguidade e certeza, de permanência e fugacidade, de existência e desaparecimento, próprias das paisagens urbanas.

2.2 IMAGEM DIGITAL OU PROCESSO FOTOGRÁFICO DIGITAL?

A maioria da produção autoral relacionada com o tema deste trabalho foi realizada mediante a aplicação do processo fotográfico digital. Nessa perspectiva, penso ser importante anotar logo algumas considerações técnicas e conceituais sobre essa linguagem. Pensando nos resultados, a primeira coisa a dizer é que com esse tipo de processo o que se obtém finalmente não é outra coisa que imagens, um procedimento que longe de qualquer mistério contempla a imagem como fim e a digitalização como meio. Falando em um sentido objetivo, as poças de água no chão das ruas do centro histórico de Quito, por exemplo, refletirão os monumentos patrimoniais, tanto em uma versão analógica quanto digital. Reveladas, positivadas ou impressas, as fotos das duas versões, em mãos do usuário, não terão diferença substancial. Disso, que pode ter um tom de ironia, surgem certas inquietações que tentaremos elucidar.

O que verdadeiramente aconteceu com o advento da imagem digital se as fotos aos olhos do expectador não fazem diferença? Referindo-me, por enquanto, estritamente à produção, diremos que a mudança principal está precisamente no processo. Na captura da imagem analógica, o objeto que reflete a luz sensibilizará os halóides de prata da película, em quanto que na numérica um sensor eletrônico converterá os sinais luminosos em códigos binários. A reprodução da imagem, no primeiro caso, será feita por meio de um processo químico e, no caso digital, por meio de um processo físico-eletrônico.

Devo confessar que isso não havia assimilado no ano de 1999, na hora de pegar em minhas mãos uma câmera digital profissional, de propriedade de uma importante agência publicitária que operava em Quito e na qual trabalhei fazendo fotografia de produtos. Fui selecionado para me ocupar de tudo desde a instalação do estúdio fotográfico até a produção final das fotos para serem utilizadas em catálogos, folhetos, revistas e mais suportes editoriais. Fiquei chocado pela impotência frente ao aparelho, mas não podia exteriorizá-la, então tive que ler várias vezes o catálogo em língua estrangeira durante algumas madrugadas.

Como acontece com toda câmera, mesmo analógica, a familiarização com o artefato é indispensável, ainda mais se tratando da nova tecnologia, o que aconteceu somente meses depois. Possivelmente a situação mais crítica na adaptabilidade radicava na ausência do filme. Ao longo de muitos anos tirando fotografias, tinha gerado uma conexão perceptiva com o tipo de película que usasse em determinadas circunstâncias de tomada. Até em função dela decidia o horário da produção no caso de ser em exteriores e as correções dos valores de exposição que fossem necessárias. Devido à falta de uma visão imediata da imagem, esta se configurava na mente, era como se a imagem latente se revelasse primeiro no cérebro antes que nas soluções químicas. Logo vinha o tempo de espera do positivado, tempo de incertezas e ilusões, de mistérios que eram revelados paralelamente com as fotos. Sensações agradáveis, momentos de convivência com o negativo, o papel sensível, os químicos, o ritual do quarto escuro.

Senti falta de tudo isso nos primeiros meses de experimentação do novo sistema, ainda mais quando tive que encarar dificuldades técnicas nos resultados, que apresentavam reiterativamente um tom magenta impossível de ser retirado da maioria das fotos com predominância de preto. Entretanto, a cada disparo a imagem aparecia logo no monitor da câmera digital que, de primeira mão, parecia estar correta, mas era diferente quando olhada na tela do computador. Pouco a pouco fui me adaptando à nova tecnologia e até entendendo que, na verdade, o novo processo não estava tão distante do anterior. Compreendi que a inovação está mais nas ferramentas de trabalho do que na fotografia. E nem todo o aparelho foi modificado, muitas funções mecânicas e ópticas no interior e exterior do corpo permaneceram e até inclusive foram aperfeiçoadas, como o *obturador*, o *espelho*, a *tela de foco*, o *penta prisma* e o *visor*. Na lente, corretamente chamada de *objetiva* (conjunção de várias lentes) também não ocorrera variações significativas em seu princípio óptico e até mesmo mecânico, como no caso do funcionamento do *auto-focus* (AF) e do mecanismo conhecido como *zoom*. Poderíamos dizer inclusive que com o novo método nem deixamos de ‘revelar’ as fotos, o laboratório prevalece só que neste caso o *quarto escuro* é trocado pelo computador onde são editadas. De fato desaparecem definitivamente o filme e os reativos, dois elementos que pertencem ao processo químico da fotografia analógica.

Também o tempo de produção não tem mudado muito. Quando há dez anos comecei a utilizar o equipamento digital, imaginei que tudo ia ser mais rápido, mas depois de todo esse tempo só posso afirmar que ainda experimento longos períodos em frente ao computador, editando e retocando fotografias. Comemoro sim, como bom ecologista, o fato de ficar longe do metol, fenidona e hidroquinona, perigosas substâncias usadas no processo químico como revelador, e do hipossulfito de sódio como fixador, que além de provocar alergia na mucosa ótica e coceira na pele são de alto nível tóxico e contaminante. A inovação permitiu diminuir os riscos e proteger a natureza, mas, como vemos, muitos fatores ligados ao resultado ainda estão vigentes.

A principal mudança na obtenção da imagem positiva final foi então a substituição do processo químico pelo digital, a imagem latente do filme pela imagem visível diretamente na tela da câmera ou do computador, o *positivado* no papel impregnado de emulsão pela *impressão* no papel livre dela, em resumo, a parte formal, prática, operacional. O conteúdo por enquanto não está comprometido, as concepções sobre fotografia e a crítica fotográfica não perderam legitimidade, fotografias seguirão sendo “imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies” (FLUSSER, 1985, p. 25).

O como opera o sistema digital será visto mais adiante, na matéria de *imagem técnica*, pois ainda devem ser elucidados outros aspectos conceituais que podem ajudar a entender melhor tanto as origens das imagens obtidas quanto os resultados/produto deste trabalho. Um desses aspectos está relacionado com o conceito de “fotografia digital”. Conhecer que a captação dos sinais luminosos na câmera digital era feita por um sensor eletrônico me fez duvidar sobre a pertinência desse termo. No glossário de verbetes técnicos da Enciclopédia Itaú Cultural ARTES VISUAIS (termos e conceitos) se inclui a seguinte definição: “*Imagem digital* é o termo mais correto para designar o que se costuma chamar no Brasil de fotografia digital - aquela diretamente produzida por um processo digital -, para distingui-la da fotografia convencional” (Enciclopédia Itaú Cultural ARTES VISUAIS. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>).

Nesse texto se afirma, ainda, que não há um consenso universal em relação à terminologia, já que os americanos a denominam como *digital imaging* e os franceses preferem denominá-lo de *système numérique*. De qualquer forma, a definição sugere que *fotografia digital* será substituída por *imagem digital*. Mas, o que é uma imagem? Segundo Martine Joly (1996, p. 13),

Compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece.

Essa noção que Joly nos proporciona é apenas a introdução de uma análise mais complexa que, ao longo do texto, vai à procura de uma definição teórica de imagem, porém, em nosso caso, nos ajuda a considerar o fato da intervenção de um “sujeito” e da presença de traços visíveis, características que, junto com outras, pertencem à imagem fotográfica. Só que isso não é tudo, processada digitalmente, a imagem eletrônica se torna visível unicamente depois da ocorrência de alguns passos prévios e utilizável logo de outros futuros. A pura imagem digital pareceria ser uma espécie de *resultado*, fator integrante de um processo, mas não o processo em si. Pode-se obter uma imagem digital apertando ao acaso o disparador da câmera, mas não uma fotografia sem sequer olhar pelo visor. Lembremos que a fotografia só existe quando há uma intenção explícita de produzi-la (MACHADO, 2000, p. 6). Concebida, assim, além da própria imagem, também fazem parte do universo da fotografia todos os eventos anteriores e posteriores do “clique”⁹ começando desde a idealização do *motivo* no cérebro do fotógrafo, a escolha da fonte luminosa, a seleção das opções técnicas no aparelho, a decisão das alternativas compositivas, a eleição da qualidade de captura e do tipo de armazenamento; o revelado, a edição, a apresentação-distribuição e o arquivo da imagem. Em definitivo, aquela substituição proposta no glossário de verbetes técnicos se constitui em uma incoerência conceitual, carece de sustentação, pois não é possível levantar uma analogia entre fotografia digital e imagem digital.

⁹ Ver MACHADO, A. A Fotografia como Expressão do Conceito. *Revista STUDIUM*, v. 2, p. 13, inverno 2000. In: <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/index.htm>.

Por sua parte, no artigo intitulado “Fotografia: a questão eletrônica”, Carlos Fadon Vicente¹⁰, se referindo às inovações tecnológicas da fotografia, elabora uma perspectiva histórica, descreve o contexto e a gênese e argumenta aspectos conceituais do que ele chama de “Fotografia eletrônica”. Anota que as origens dessa fotografia se localizam na vertente de uma interpretação da fotografia com outros meios técnicos, tais como a eletrografia, a telecomunicação, o vídeo e a informática. Segundo Fadon Vicente “*a razão de ser da fotografia eletrônica está na aceleração e integração de processos de comunicação, sejam eles de natureza científica, militar, industrial ou social*” (SAMAIN, 2005, p. 322). Nesse artigo é que se encontra uma possível explicação à denominação de *fotografia digital*, nos seguintes termos:

Embora seu registro possa ter sido feito em base analógica ou digital, é na forma digital que mais comumente ela circula pelos sistemas. Daí ser usual denominar, por extensão de conceito, a fotografia eletrônica de fotografia digital. Em parte, essa expressão tem sido adotada pelo seu apelo, sugerindo mais “magia” e “modernidade” do que a palavra *eletrônica*, já pertencente ao vocabulário corriqueiro. (SAMAIN, 2005, p. 324)

Efetivamente, falar de *fotografia de base eletrônica* resulta mais exato em razão de que a captação acontece em um sensor eletrônico. Ao mesmo tempo, a imagem que aparece no monitor da câmera é uma *imagem digital* por que ela já foi previamente interpretada pelo processador incorporado. Contudo, persiste a busca para conceituar adequadamente a técnica que possibilita meu trabalho, incluindo na definição todas essas fases pré e pós-captação mencionadas anteriormente. Com certeza um dia o próprio dinamismo tecnológico se encarregará de patentear um termo mais abrangente, quiçá pode valer a pena pensar em retomar simplesmente: “fotografia”. Até que isso ocorra, prefiro dizer que a produção do autor foi desenvolvida mediante o *processo fotográfico digital*, um termo integrador que incorpora a ideia de “processo”, ponto chave do conceito.

¹⁰ O artigo “Fotografia: a questão eletrônica” de Carlos Fadon Vicente, está incluído nas páginas 319 a 328 da segunda edição do livro *O Fotográfico*, organizado por Etienne Samain, no ano 2005.

2.3 A IMAGEM TÉCNICA: FOTOS, FOTÓGRAFO E APARELHO FOTOGRÁFICO

Pensando na “necessidade de uma filosofia da fotografia”, o filósofo tcheco Vilém Flusser, no ano de 1985, inclui em seu livro “Filosofia da caixa preta” um “glossário para uma filosofia da fotografia”, de onde, a modo de introdução, extraímos os seguintes conceitos: “*Imagem técnica*: imagem produzida por aparelho. *Aparelho fotográfico*: brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias. *Fotógrafo*: pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico”. Estas e outras definições centradas no aparelho parecem revelar a preocupação do autor pelo arremesso da tecnologia: quem possui o aparelho não exerce o poder, mas quem o programa é quem realiza o programa. O jogo com símbolos passa a ser jogo do poder. O que parece ser ao longo do texto uma apologia ao aparelho termina sendo uma visionária advertência:

Urge uma filosofia da fotografia para que a práxis fotográfica seja conscientizada. A conscientização de tal práxis é necessária porque, sem ela, jamais captaremos as aberturas para a liberdade na vida do funcionário dos aparelhos. Em outros termos: a filosofia da fotografia é necessária porque é reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos. Reflexão sobre o significado que o homem pode dar à vida, onde tudo é acaso estúpido, rumo à morte absurda. Assim vejo a tarefa da filosofia da fotografia: apontar o caminho da liberdade. Filosofia urgente por ser ela, talvez, a única revolução ainda possível. (FLUSSER, 1985, p. 41)

De aí se deduz que as observações de Flusser são oportunas na atualidade e cobram vigência na hora de pensar, por exemplo, na especificidade da tarefa, quem a faz e o que se busca na hora de apertar o *disparador* da câmera. Em nosso caso, poderíamos dizer que estamos com os que tiram fotos para *construir* ideias visuais, elaboram um discurso temático, usam o aparelho como *ferramenta*, a fotografia como *fim* e conhecem, além da pura técnica, as diversas possibilidades de interpretação ligadas a ela. Estamos com aqueles que seguindo o conselho do Flusser, tem como responsabilidade a “conscientização da práxis da fotografia” e contribuem com seus trabalhos ao vigor da fotografia como arte autônoma. Eles, em minha opinião, devem ser chamados de “fotógrafos – artistas”.

Fotógrafos profissionais e amadores atuam em função de um objetivo prático: tirar fotos. Mas nem todos concebem a fotografia do mesmo jeito. Cada um deles exerce uma atividade diferenciada e obtém produtos diversos, o que confirma a multiplicidade de usos e funções da fotografia. Porém, se fosse necessário, poderíamos resumir dizendo que *fotos* são imagens técnicas originadas no aparelho fotográfico. A câmera é uma *ferramenta* do fotógrafo, mas não a principal, que é a luz, e fotógrafo é quem domina, administra e aproveita os recursos disponíveis no aparelho fotográfico para materializar suas *ideias* em imagens. Assumimos, dessa forma, que quem se chamar *fotógrafo* não pode também dispensar o aparelho, um e outro estão intimamente ligados.

Fotos são produzidas por fotógrafos, mas também por pessoas comuns que têm a simples preocupação de obter do aparelho um *registro* visual. Além deles, outros indivíduos, chamados de *artistas plásticos*, usam as fotos como *meio* para explorar suas possibilidades criativas. Nesse caso, o artista nem precisa ser fotógrafo, basta ter uma ideia bastante aproximada dos recursos visuais, estéticos, comunicativos e conceituais da fotografia. Uma importante produção, nesse sentido, está imersa dentro do conceito de “fotografia expandida”, segundo Arlindo Machado, termo cunhado por Andreas Müller-Pohle para designar a nova atitude emergente com relação a esse meio:

Para Müller-Pohle, a fotografia hoje pressupõe uma gama praticamente infinita de possibilidades de intervenção, tanto no plano da *produção* (pode-se interferir no objeto a ser fotografado, nos meios técnicos para fotografar, como ainda na própria imagem fixada no negativo), quanto nos planos da *circulação e consumo social* de fotografias. (MACHADO, 2000, p. 13)

Em resumo: quem se ocupa da arte fotográfica é o fotógrafo-artista. Podem existir fotos sem que seja necessária a intervenção do fotógrafo. Mediante a *fotografia expandida* se tem ensaiado, inclusive, uma fotografia sem aparelho. Pode, com certeza, existir fotografia sem fotógrafos, do mesmo jeito que existe pintura sem pintores e arquitetura sem arquitetos. Em qualquer caso, o termo “fotografia” é um genérico. O que não pode existir é fotógrafo sem aparelho.

A origem de toda fotografia está no cérebro do fotógrafo, mas a parte técnica, a obtenção da *imagem positiva final* ou foto materializada, o processo fotográfico digital, se iniciam no aparelho. Podemos dizer que uma câmera digital está composta de três elementos básicos: um elemento eletrônico, o *sensor CCD* (*Dispositivo de carga acumulada*), um elemento óptico, a *objetiva* e um elemento informático, o próprio *corpo* da câmera (a diferença de uma analógica, que está conformada por um elemento químico, o filme, um óptico, a objetiva, e um mecânico, o corpo). Esses elementos técnicos não podem incidir no *enquadramento* e concomitantemente no processo interpretativo da fotografia, uma *imagem técnica* esta sempre submetida ao aparelho que a produz, por isso é sumamente importante conhecer seus recursos e dominar suas funções. Quanto mais o fotógrafo domina o aparelho, mais se libera também dele, fazendo com que sua produção seja mais autêntica e pessoal.

Não podemos esquecer que tudo está feito em função da luz, sem ela a fotografia simplesmente não existe. O fotógrafo deve desenvolver o hábito de *ler* a luz e valorizá-la, então é vital conhecer e, sobretudo, *medir* suas propriedades antes de tirar uma foto. Sabemos que apertando o *disparador* até a metade podemos obter do aparelho uma leitura dos valores da luminosidade da cena. Trata-se da *luz refletida* no *motivo* que vai ser fotografado, chegue ao *sensor* com relativa exatidão e aspira-se que sejam registrados todos os valores cromáticos e calóricos da *luz incidente* de uma determinada cena. Para resolver esse requerimento foi introduzido no aparelho um sistema de *medição da exposição*, que no processo digital mantém praticamente os mesmos princípios do analógico.

Quando tiramos uma foto, a luz atravessa a objetiva pelo exato diâmetro do diafragma e chega ao sensor no tempo em que o *obturador* permanece aberto. Ou seja, nesta operação jogam os três fatores juntos: Quantidade de luz que o sensor recebe (regulado pelo diafragma). Tempo de exposição do sensor à luz (fornecido pelo obturador). Rapidez com que o sensor reage (ministrado pelo ISO). A medição da exposição é capital na constituição da imagem digital por que dela depende sua perfeição e qualidade. Um dos atributos da câmera digital consiste em que automaticamente depois de apertar o disparador, temos a possibilidade de obter uma vista prévia do objeto fotografado no monitor da própria câmera. Capturada e

armazenada, esta, que é uma imagem virtual, precisará ser editada (ou revelada), para, logo, ser distribuída e arquivada como imagem positiva final.

Cumprir todos os passos técnicos garante qualidade nos resultados, mas isso é apenas uma parte do produto final. Durante o processo o fotógrafo deve tomar decisões que advêm de um conhecimento adicional derivado da óptica e da mecânica dos aparelhos. Antes de complementar a operação (apertar o disparador) ele poderá modificar os efeitos que se espera da imagem, optando pelas várias opções que oferecem entre outras a velocidade de obturação, o enquadramento, o ângulo de tomada, a profundidade de campo, a iluminação e a seleção de objetivas. Estes são critérios compositivos, pontos chave que contam na interpretação e leitura fotográfica. No conhecimento e utilização desses fenômenos aplicados à óptica radica a diferença entre uma foto tirada pelo aparelho e outra tirada pelo fotógrafo. Tanto incidem aspectos técnicos na construção de sentidos na fotografia que já no seu livro *A ilusão especular: introdução a fotografia* Arlindo Machado adverte dizendo que:

A iluminação trabalha no mesmo sentido que o foco: um como outro são mecanismos de ruptura da continuidade do espaço perspectivo, são recursos de produção de sentido que organizam o espaço na profundidade imaginária da cena. (MACHADO, 1984, p. 125)

Ele, mesmo tentando responder à questão de se a fotografia é *índice* ou *símbolo*, em seu artigo intitulado “A fotografia como expressão do conceito”, contesta a definição clássica de *fotografia como índice* de Peirce, baseando-se na descrição de imagens como resultado da aplicação de certos efeitos visuais provenientes da técnica fotográfica, do uso expresso de equipamentos técnicos, assim como dos múltiplos recursos que eles oferecem:

“Um índice – diz Peirce (1978: vol. 2: 315) – envolve sempre a existência de seu objeto.” Mas uma imensa quantidade de elementos encontráveis numa fotografia não existe no mundo. Por exemplo: a mancha deixada por um corpo em deslocamento rápido; o “tremido” da câmera; a decomposição em forma de arco-íris dos raios de luz que entram na lente diretamente da fonte; o afunilamento e diminuição do tamanho dos objetos que se distanciam da câmera (efeito de perspectiva renascentista); o ponto de fuga; o desfocado; o recorte ou moldura do quadro (retangular na maioria dos casos, circular no caso das lentes “olho-de-peixe”); a exclusão do que está fora do quadro; a alteração da escala; a granulação, saturação, homogeneidade e contraste da emulsão de registro; a inversão de tons e cores produzida pelo negativo; a deformação óptica produzida por certas lentes como a grande-angular e a teleobjetiva; o preto e branco; o ponto de vista da câmera; o movimento

congelado; a bi dimensionalidade do suporte de registro; o sistema de zonas (Ansel Adams); a deformação lateral (nas câmeras pinhole); a anamorfose das figuras planas; a anamorfose produzida por obturadores de plano focal; a filtragem dos reflexos por polarização; o brilho ou opacidade do papel de reprodução e assim por diante, para ficar apenas nos aspectos visuais do enunciado. (MACHADO, 2000, p. 10)

Alguns dos exemplos de todo o que *não existe no mundo*, incluídos na citação, obviamente correspondem unicamente ao processo analógico, mas a intenção era, na verdade, demonstrar todo esse universo técnico envolvido. Com o descrito até agora e consciente de que ainda estamos longe de abranger todo o universo técnico, podemos constatar que fotografia é uma atividade técnica que requer, a cada disparo, uma extraordinária precisão. No *processo fotográfico digital* essa condição ainda se multiplica, já que, ao contrário do que poderíamos imaginar, a alta tecnologia torna mais vulneráveis os resultados. Pequenas variações no ângulo de tomada ou sutis mudanças na qualidade de luz fonte e fim da boa foto. Nesse sentido, por exemplo, ficou hoje carente no processo digital uma propriedade dos filmes de emulsão utilizados na câmera analógica conhecida como *acutância*, que permitia certa *tolerância* nos tons e amplitude na definição de cores.

Porém, o que resultou uma novidade foi o sistema disponível em câmeras digitais destinado a pré-ajustar o equipamento em relação à fonte de luz utilizada. O cérebro humano detecta e compensa as variações de luz, sendo capaz de fazer que um objeto branco pareça branco tanto se mirado à luz do sol como a céu nublado ou com uma luz incandescente. Diferentemente da película usada nas câmeras analógicas, as câmeras digitais podem imitar este ajuste processando as imagens segundo a temperatura da cor da fonte de iluminação medida em graus kelvins. Esse ajuste se chama *balanço de brancos* (*White balance*). Antes de fotografar, se deverão analisar essas condições e colocar o ajuste que se adapte à fonte de iluminação certa. Feita a seleção, o complexo informático do aparelho interpretará as condições de *luz incidente* da cena para capturar cores mais próximas do real. Eis os avanços da tecnologia, das manivelas, travas, anéis, alavancas, e mais elementos mecânicos da câmera analógica, aos sensores, monitores, painéis LCD, multiseletores direcionais, etc. da câmera digital. Das emulsões aos *chips*, das soluções químicas aos *softwares* gráficos. “De qualquer forma, é sempre o conhecimento científico materializado nos meios técnicos que faz a fotografia *existir*” (MACHADO, 2000, p. 6).

Lembro que, uma vez chegado ao Brasil, visitei algumas livrarias especializadas com a finalidade de conhecer as produções editoriais de fotografia nacional. Constatei, através de uma exaustiva revisão, a extraordinária qualidade de vários títulos publicados. Fiquei surpreso e contagiado com a paixão dos fotógrafos por seus trabalhos e pude perceber suas preocupações por obter um produto de alta qualidade técnica e compositiva.

Aproximei-me, por exemplo, entre outros, da obra do fotógrafo paulista Araquém Alcântara, conhecido como “colecionador de Mundos”, que voltou o seu olhar nos últimos 32 anos para descobrir as belezas naturais do Brasil. Fiquei sabendo que ele tornou-se um dos nomes mais importantes em fotografia de natureza do mundo e que na sua vasta produção constam 18 livros sobre temas ecológicos, 17 livros em coautoria, três prêmios internacionais, 34 nacionais, 64 exposições individuais e incontáveis reportagens e ensaios para os mais variados veículos de comunicação do país e do exterior. O fotógrafo, que já percorreu todos os parques nacionais brasileiros e conta com um banco de imagens de mais de 200 mil fotos da biodiversidade¹¹, tem na técnica sua aliada principal. Observando suas imagens pode-se descobrir um efeito recorrente de perspectiva compacta e pouca profundidade de campo devido ao constante uso da teleobjetiva. Magistrais manejos da luz refletida dos seus motivos de natureza e inteligentes escolhas compositivas.

De alguns outros que atuam em diversas áreas, como Luiz Braga, natural de Belém, que entre outros recebeu, em 1988, o prêmio Marc Ferrez com um trabalho sobre o cabloco amazônico, intitulado “A margem do olhar”, em 1996 uma Bolsa Vitae para desenvolver o trabalho “Amazônia Intimista” e, em 2005, publica “Retratos Amazônicos”¹². Trabalha com fotografia tanto em preto e branco quanto colorida, mas o que mais me chama a atenção são suas fotos de grande expressividade cromática, volumes fortes e saturados de vermelhos, verdes e azuis.

¹¹ Fonte: Oficina de Fotografia “Foto em Pauta” ministrada pelo professor Tibério França, com apoio do Centro Cultural Banco do Brasil Itinerante em Goiânia, GO. Agosto de 2008.

¹² Fonte: Catálogo da exposição Retratos Amazônicos, realizada no Museu de Arte Moderna MAM de São Paulo. Fevereiro a abril de 2005.

O arquiteto e foto jornalista Anderson Schneider produziu um amplo conjunto de reportagens que retrata desde figuras políticas mundiais e celebridades da música e do cinema até importantes questões políticas, econômicas e sociais nacionais e internacionais, como a campanha presidencial brasileira de 2002, a questão dos refugiados no Curdistão e a Guerra no Iraque¹³.

Já acompanho o trabalho de Cristiano Mascaro¹⁴ há anos, quando sua obra foi exibida no IV Mês Internacional da Fotografia em Quito, em 1997. É considerado um dos mais importantes fotógrafos da arquitetura da capital paulista, pois a documenta sistematicamente há mais de duas décadas. Atrai-me muito seu jeito particular de compor com as tomadas em *posição de mergulho*, as contraluzes, as perfeitas simetrias e os jogos equilibrados de luz e sombra das paisagens urbanas.

O fotógrafo paulistano Andre Cypriano, que vive nos Estados Unidos desde 1990 e está envolvido em projetos sociais e culturais. O ensaísta Gal Oppido, o fotógrafo paulistano de moda e de retratos Bob Wolfenson, o fotógrafo publicitário Marcio Scavone e mais uma longa lista de verdadeiras celebridades que pouco a pouco fui conhecendo e que de certa forma vem referendar a minha produção atual.

Da análise da obra dos fotógrafos nomeados dá para perceber que todos eles têm, com toda certeza, um amplo domínio técnico que garante a obtenção de imagens fotográficas de qualidade. Venho fotografando a mais de trinta anos, quase a metade desse período dedicado ao ensino da fotografia a nível universitário, e cada vez estou mais convencido da importância do domínio da técnica. Não tem jeito de fugir dela se sabemos que tudo na fotografia responde a um conjunto de

¹³ Fonte: <http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/276>. Site da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. Acesso em: 18 de maio de 2009.

¹⁴ Cristiano Mascaro é arquiteto e fotógrafo, tem uma vasta trajetória, participou da Bienal de La Havana, 1986; do Mês Internacional da Fotografia: Retratos Contemporâneos, na FAAP, 1995; e da individual Luzes da Cidade, no MASP, 1996; entre outros eventos. Autor dos livros *A cidade*, 1979; *Cristiano Mascaro, As melhores fotos*, 1989; *Luzes da cidade*, 1996, e *São Paulo*, 2000. Recebeu o Prêmio Internacional de Fotografia Eugène Atget, em Paris, França, 1984; e a Bolsa Vitae de Fotografia, 1989 (Fonte: Oficina de Fotografia "Foto em Pauta", ministrada pelo professor Tibério França, com apoio do Centro Cultural Banco do Brasil Itinerante em Goiânia, GO. Agosto de 2008. Site da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. Disponível em: <http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/276>. Acesso em: 18 de maio de 2009.

processos destinados a capturar e interpretar objetos iluminados com um sofisticado aparato científico. Mas falar de técnica no caso da fotografia não significa aplicar matematicamente os recursos eletrônicos, ópticos e informáticos da câmera digital, é mais tentar conhecer e dominar todas as possibilidades para garantir uma criação pessoal –individual– da imagem.

Significa, ainda, escolher conscientemente a opção (de entre muitas que são oferecidas) que melhor se adapte à construção da nossa *ideia*, a emissão e fixação da nossa *mensagem*. Concordo plenamente com Henri Cartier-Bresson (2003, p. 26) quando afirma que a técnica “é importante na medida em que devemos dominá-la para que possa nos devolver o que vemos”.

Do que temos visto até agora podemos resumir dizendo que a Fotografia utiliza uma linguagem com códigos visuais, gráficos e imagéticos estruturados para possibilitar a comunicação e não escapa a todos os preceitos da imagem. A linguagem fotográfica está intimamente relacionada com a técnica e a técnica está relacionada com a composição. É óbvio que quanto melhor dominemos a técnica, mais nossa comunicação será efetiva. A técnica contempla o conjunto de critérios de luminosidade, ópticos, mecânicos, eletrônicos, informáticos e inclusive compositivos de uma imagem. Não devemos confundir a técnica com o domínio do aparelho fotográfico, a câmera não é mais que uma ferramenta, não é boa ideia deixar que a câmera tire as fotos por nós. Melhor desenvolver critérios para aproveitar os recursos técnicos aplicados à criação artística e, para isso, o conhecimento da luz e da óptica são fundamentais.

2.4 MANIPULAÇÃO E RETOQUE NA PÓS-PRODUÇÃO DE IMAGENS

Com a introdução do processo fotográfico digital, a manipulação pós-produção de imagens é uma temática obrigatória. Tem sentido neste trabalho enfrentá-la desde dois parâmetros básicos, um para desenvolver mais um aspecto conceitual da fotografia de base eletrônica e outro para explicar certas condutas que estão se adotando na cotidianidade, como práticas normais acopladas ao processo.

Em concordância com Carlos Fadon Vicente, com a fotografia eletrônica a matriz fotográfica torna-se intangível, ou seja, desaparece a materialidade do filme. Virtual por definição, ela está ausente do mundo das coisas concretas. Ele prossegue, anotando que:

Uma significativa diferença deve ser, todavia, apontada: o original fotográfico em base química é único, dele são possíveis múltiplas reproduções em que alguma perda se acresce; o original fotográfico eletrônico pode ser duplicado invariavelmente, identicamente e sem perdas, deixando de ser um só para ser múltiplo – a fotografia segue sob o signo da multiplicidade e da ubiqüidade. (SAMAIN, 2005, p. 323)

A partir dessa situação de onipresença, o original digitalizado é susceptível de manipulação. Segundo Fadon Vicente, pode-se definir a manipulação eletrônica de uma fotografia como o prosseguimento de sua elaboração, uma vez vencida a etapa de registro da imagem. Normalmente a continuidade tem lugar no computador, com o uso de programas de edição gráfica hoje amplamente conhecidos. A maioria de equipamentos informáticos atualmente traz uma combinação de vários softwares com os que se podem manipular facilmente um arquivo fotográfico. O realmente inquietante é que precisamente essa facilidade converte os originais fotográficos em dados absolutamente vulneráveis.

Pensa-se que o alcance da manipulação irá até o limite das viabilidades técnicas, mas cada dia resulta mais difícil se aproximar das limitações, os programas gráficos mais sofisticados podem gerar recursos não previstos nos manuais de aplicação, propiciando a retroalimentação das ações. Manipular traz consigo uma inclinação ideológica advinda do contexto de seu uso. Na verdade, cada ação em

um campo cultural é ideológica, mas também há uma acessibilidade sem restrições pode levar a resultados imprevisíveis e perigosos. Daí que a questão ética cobra vigência, aflora em uma tecnologia na qual já quase nada é impossível de fazer. Ciente da sua responsabilidade ante o observador, o fotógrafo deverá estabelecer as suas limitações na pós-produção, para de alguma forma garantir a autenticidade, a integridade e a fiabilidade da sua produção pessoal. Como artista pesquisador eu sou dos que professa a tradição de credibilidade da fotografia, minhas imagens estão construídas na base de um efeito visual passageiro que com certeza aconteceu na paisagem urbana.

Embora tivesse testemunhado, no decurso de todo esse período, o impacto da manipulação eletrônica sobre a estética fotográfica, neste trabalho propositalmente pratico a fotografia direta, livre de qualquer reconstrução sintética, com o auxílio do computador. Caso buscasse simplesmente mostrar coisas extraordinárias, bastaria caminhar pelas ruas das cidades, pois os próprios motivos são surpreendentes, não precisaria manipulação alguma, a natureza só pode superar qualquer criação artificiosa, sombras, reflexos, texturas, descreve espontaneamente deformações e alterações inusitadas e até recria um espaço citadino deteriorado e esquecido.

Estamos começando a viver uma etapa na qual a fotografia de base eletrônica está sendo assimilada culturalmente. Os aparelhos analógicos estão paulatinamente desaparecendo do mercado, cada vez é mais difícil encontrar filmes e laboratórios que os processem, em pouco as ampliadoras e todo o equipamento do *quarto escuro* ficarão para o museu. Mesmo assim concordo com Fadon Vicente quando este afirma que:

O surgimento da fotografia eletrônica não é apocalíptico para a fotografia convencional. Não se prefigura um embate *química versus eletrônica*, ao contrário, nota-se um processo de acomodação e transição fundado na sinergia entre as duas técnicas e governado por razões econômicas e operacionais, incluindo considerações ambientais. No campo conceitual tem-se uma complexa e significativa expansão, pela metamorfose do imaginário fotográfico, entrelaçando representação e invenção. (SAMAIN, 2005, p. 327)

Hoje em dia os aparelhos fotográficos de captação eletrônica são cada vez mais acessíveis a uma grande maioria de pessoas, a terminologia do digital está se afincando em nosso cotidiano e, inclusive, se experimenta certa tolerância no que diz respeito aos estritos valores de manipulação de imagens digitais. Tem-se adotado uma necessidade ao menos de *edição* das imagens armazenadas no cartão de memória da câmera digital, sem que isso represente uma alteração drástica do original. Isto porque mesmo com câmeras profissionais os resultados ainda precisam ser melhorados, em referência ao “real”. O uso de softwares de correção de imagens permite ao fotógrafo ter maior controle da imagem captada, mas nenhum programa computacional faz milagres no caso de haver erros na origem, um objeto exageradamente desfocado, por exemplo, nunca ganhará foco na edição. O que se busca é o que Cartier-Bresson dizia: dominar a técnica para que nos devolva o que vemos. Essa atividade, que eu concordo em chamar de *retoque*, ao meu modo de ver não faz alterações importantes no conteúdo da imagem.

Na atualidade inclusive os concursos de fotografia admitem esse tipo de correção básica porque está comprovado que, além da diversidade de *sensores* que receptam a imagem em várias qualidades, o passo da luz pelas lentes da objetiva pode produzir interferências na fidelidade. Preocupados com essa realidade, os fabricantes de câmeras digitais introduziram um formato de captação que se tem constituído em um verdadeiro “negativo digital”, conhecido como RAW (termo que pode ser traduzido como “cru”), que gera um arquivo bruto, sem compressão alguma e que mantém inalteradas todas as informações originais. O conceito de “revelado” que pensamos tinha sumido com a vigência do processo fotográfico digital, volta a aparecer, porque trabalhar na pós-produção dos arquivos RAW que permitem maior controle sobre a imagem se aproxima bem do ritual do *quarto escuro*.

No processo fotográfico digital as mudanças ocorrem muito rapidamente, os recursos tecnológicos aplicados nas câmeras não param de evoluir e cada novo avanço torna obsoleto o anterior. Isso ocorre tanto com o equipamento fotográfico quanto com o informático. No entanto, retomando a nomenclatura, poderíamos dizer que da câmera digital se extraem fotos que pelo dito devem ser retocadas, mas do computador podem surgir imagens digitais que poderiam ter sido manipuladas.

Retoque seria *ajustar* a imagem à experiência vivida, em quanto que manipulação pode se entender como uma nova imagem a partir do original¹⁵. Hoje retocar uma imagem é quase obrigatório, se bem que, graças à experiência, muitas ocasiões nem é preciso fazê-lo, mas tenho sempre a preocupação de finalizar a fotografia no computador. Abordo os comandos básicos que garantam ao leitor das minhas imagens uma interpretação o mais próxima das condições de luz existentes na hora do clique, tentando transferir-lhe minhas sensações. Nós, fotógrafos, devemos sempre assumir a responsabilidade do retoque frente à imagem positiva final, mas nunca podemos esquecer nossa ética e honestidade na hora de nos decidir pela manipulação.

Outro assunto que precisa ser esclarecido é em relação à *credibilidade* das imagens envolvidas no processo fotográfico digital. Já aconteceu, em várias das minhas exposições, que no caderno de visita alguém escreva frases como “bom trabalho de photoshop”, quando minhas fotos, mesmo que tiradas com câmera digital, são produto da *fotografia direta*, sem nenhum tipo de intervenção virtual. E o mais comum é inculpar a incredibilidade uma foto diferenciada. Fiquei refletindo nas razões que poderiam ter propiciado uma anotação desse tipo e concluí que a apreciação não fugia de lógica. Estamos imersos em uma sociedade inteiramente midiaticizada, onde tudo é possível no mundo das imagens, somos capazes de materializar um entorno não precisamente extraído da natureza por meio da reconstrução virtual. Esses espaços simulados conseguem cercar ao ser humano tentando lhe despojar de consciência autonômica.

Foi com a exposição “A memória dos charcos” que recebi semelhantes comentários. Ali fotografei os monumentos patrimoniais de Quito refletidos nas poças de água no chão, as fotografias nada convencionais saíam dos cânones estabelecidos da imagem figurativa, mesmo que mais tarde os referentes podiam ser reconhecidos pelos habitantes. (imagem 030)

¹⁵ O uso do termo “manipulação”, pelo menos no Equador, não seria bem recebido, já que tem conotações de dominação e arbitrariedade ideológica e política.



Imagem 030

Raúl Yépez Collantes [YEPO].

Torres da igreja de São Francisco. Quito 2005. Da série “A Memória dos Charcos”.

Fonte: www.yepo-photo.com

Quase que nesse caso a imagem não teve ocasião de exercer seu direito de “linguagem universal”, explicada por Martine Joly (1996, p. 42) no seguinte parágrafo:

A imagem, “linguagem universal” - Muitas razões explicam essa impressão de leitura “natural” da imagem, pelo menos da imagem figurativa. Em particular, a rapidez da percepção visual, assim como a aparente simultaneidade do reconhecimento de seu conteúdo e de sua interpretação.

Possivelmente as figuras fragmentadas e invertidas pela condição de elas estarem refletidas no chão impediam a imediata percepção visual de seu conteúdo. Talvez seja desse jeito que o resultado ficou suspeito para o visitante que escreveu a nota. Certamente a proposta não buscava uma “leitura natural” do referente, era mais um convite para olhar algumas imagens urbanas até então ignoradas ou pelo menos não fotografadas desse jeito, mas tudo foi tirado nas ruas, ali mesmo onde o efeito acontece. No entanto, para algumas pessoas isso não poderia ser assim, alguma *manipulação* no computador teria de explicar a ousadia. Uma leve variação dos padrões visuais aos que estamos acostumados e já temos dificuldade em reconhecer o conteúdo e interpretá-lo. Um ingrediente fora da receita e tudo gera desconfiança. Até mesmo nessas circunstâncias somos arrastados pela acelerada introdução dos sistemas de informação nas sociedades “globalizadas” e caímos vítimas da nossa própria indiferença.

Essas descobertas fotográficas na rua não poderiam resultar inacreditáveis para o visitador da exposição e outras pessoas que concordaram com ele se não fosse pelo fato de serem produto do efêmero, de se afastarem do recorrente e mostrarem os cantos menos comuns da cotidianidade imagética. Mas não somente por isso, eles preferem desconfiar da criatividade do fotógrafo na hora do *click* porque há milhares de imagens adulteradas digitalmente circulando na mídia, que se encarregam de construir um panorama fictício ao redor de cada foto. Através dos estudos da cultura visual, sabemos que “sem uma visão crítica e sem um sentido de responsabilidade, as pessoas podem ser manipuladas pela crescente diversidade de imagens” (MARTINS, 2006, p. 73).

Fotografias sugestivas das paisagens urbanas reforçam a função da arte, abrem portas para orientar uma grande maioria de pessoas que buscam respostas na produção dos artistas. Imagens eloquentes da cidade incitam no cidadão uma vida mais imbuída com sua urbanidade. Ideias visuais empurram ao observador conectasse com a sua “terceira pele” (a cidade), melhorar a qualidade de vida e contribuir à harmonia comunitária dos habitantes da urbe.

Resta anotar, para concluir, que provavelmente o fato de quase a totalidade das imagens objeto deste estudo ter sido exposta em galerias coincida com o critério que, segundo Dubois, envolve as relações entre arte e fotografia. Referindo-se à temática da *foto-instalação* e à *escultura fotográfica*, ele afirma que: “de um modo geral, a partir do momento em que uma foto é olhada, é olhada como um objeto, por alguém, num lugar e momento determinados e, em função disso, mantém certas relações com aquele que olha” (DUBOIS, 1993, p. 292). Aliás, pensando na intenção pessoal, existem mais duas razões que levaram minha produção às galerias: contribuir para a afirmação da fotografia como arte autônoma no meu país e sensibilizar os cidadãos ante a presença de *cidades paralelas* convivendo ao mesmo tempo com as suas.

TERCEIRA PARTE
(As propostas)

EIXOS CONCEITUAIS, EXPOSIÇÕES E ANÁLISE DAS IMAGENS DO AUTOR

3.1 O VALOR ESTÉTICO DO COTIDIANO

Neste eixo conceitual se coloca a primeira exposição de fotografia de produção do autor que avaliaremos: *A outra paisagem*. Trata-se da incorporação na estética fotográfica de *motivos* simples, anódinos e comuns do cotidiano urbano. (rever páginas 22-24)

A outra paisagem foi inaugurada no dia 18 de outubro, no Centro Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Equador - PUCE, no marco do VI Mês Internacional da Fotografia, em Quito, no ano de 2001. O evento, organizado pelo Centro da Imagem da Aliança Francesa, apresentou 15 exposições individuais e coletivas e reuniu 28 fotógrafos-artistas de oito países: Moira Antonello, Ramón García e Martín Rosenthal da Argentina; Ana Ottoni, Bel Pedrosa, César Barreto, Custódio Coimbra, Mônica Vendramini e Sebastião Salgado, do Brasil; Sara Roitman, Vivian Bibliowicz, Raúl Yépez Collantes [YEPO], Maria Teresa García e Diego Cifuentes, do Equador; Luis Contreras, Chema de Luelmo, Mira Bernabeu, Pilar Beltrán Lahoz, Eugenio Vizuete, Alfons Herráiz, Anja Krakowski, Javier Catalá, Silvia Martí Marí, Bárbaro Miyares Puig e Carlos Tejo, da Espanha; Ansel Adams (fotografias da Coleção Polaroid), dos EEUU; Kapa, da Finlândia; Francisco Mata, Marco Antonio Cruz, Pía Elizondo e Víctor Mendiola, do México e Stella Watmough, Coco Martin, Verónica Barclay, Michael Tweddle, Ana de Obregoso e José Orihuela, do Peru. A exposição "Terra" de Sebastião Salgado fechou com broche de ouro o evento.

Minha mostra esteve composta por trinta imagens abstratas e figurativas de vários lugares do Equador, que revelaram o valor estético do cotidiano. A obra impressa em diferentes tamanhos com técnica digital a partir de película positiva de 35 mm abrangeu imagens da natureza rural e construída, desde a vegetação de altitude até os muros, ruas e calçadas de cidades serranas e litorâneas. A ideia, por um lado, foi refletir sobre a prodigalidade da natureza, que só precisa de um pouco de garoa e algo de poeira para sobreviver nas grandes cidades e, por outro, evidenciar como os objetos produzidos pelo homem e convertidos em material descartado ou lixo formam parte da *outra paisagem* das urbes.

A curadoria da obra foi realizada por Camilo Luzuriaga, reconhecido fotógrafo, crítico e cineasta, que tem dirigido e produzido importantes longas metragens no cinema equatoriano, premiados internacionalmente, entre os quais constam “La Tigra” (1990), “Entre Marx y una Mujer Desnuda” (1996) e “1809-1810 Mientras llega el día” (2004). Por sugestão de Luzuriaga aplicou-se certa ironia na proposta, colocando como título das obras unicamente a identificação do lugar e data da tomada, como se se tratasse das típicas fotos de enfoque documental. No catálogo da exposição ele escreve o seguinte:

Trata-se com certeza de uma provocação. A pessoa nenhuma em juízo poder-se-ia lhe ocorrer chamar de *paisagens* a estas fotografias, já que uma paisagem supõe a mirada distante de um pedaço do planeta, usualmente com a linha do horizonte em um dos terços do quadro e às vezes, salpicado com algum elemento que atravessa o quadro num plano mais de perto. Deveríamos supor que Raúl Yépez Collantes, Yepo, como assina seus quadros, não se encontra em são juízo, ao menos na hora de titular a sua exposição. Mas não, acho que não é tão doido como pareceria já que suas “paisagens” são o resultado dum deliberado e sostenido olhar que busca inverter, a maneira do pescoço que separa as duas garrafas dum relógio de areia, o passo não do tempo, mas da consciência visual. Da paisagem como normalmente a percebemos a estas “paisagens” revividas pelo detalhe. As paisagens que registra Yepo de maneira objetiva e direta incluem, como na outra paisagem, formas da natureza e formas da intervenção humana sobre a natureza. Como paisagista, expõe um olhar exaltado e até *preciosista* ao respeito das formas naturais e quer expor, mas lhe custa fazê-lo, um ponto de vista pejorativo sobre as formas feitas pelo homem e sobre sua intervenção (a do homem) mais bem destrutiva sobre as formas naturais. Digo “lhe custa” porque enquanto paisagista aceita finalmente que toda forma é forma e legítimo objeto de percepção estética. Sendo a sua fotografia direta na hora do “clique”, sua mais importante intervenção, logo da tomada, é a composição sobre o enquadre, e uma sugestiva repetição parcial o total dos enquadres. A identificação de cada imagem pelo lugar e data da tomada, como se se tratasse das paisagens que estamos acostumados a ver, fecha sua provocação, induzindo-nos a perguntar: como é que isso não tinha visto? (LUZURIAGA, 2003, p. 1 - tradução do autor).

O Curador destaca duas condições do autor que resultam verdadeiras: a intencionalidade de inverter a percepção habitual sobre a fotografia de paisagens e a preocupação de injetar sempre uma dose de estética nas imagens. Porém, a proposta tentava uma visão diferenciada: utilizar o lixo ou material descartado de diversas índoles para construir uma proposta estética através da *fotografia direta*, técnica que lida com uma acessibilidade limitada aos *motivos* e exige observação e ‘busca’ constante, além de horários específicos, condições patéticas de iluminação, cuidados compositivos e captura em momentos essencialmente efêmeros.

O grande cenário dessa produção é Quito, capital do Equador, onde foi tirada boa parte das fotos que integraram essa mostra. A cidade, a partir da década de 1970, sofre múltiplas transformações urbanas, produto da era petroleira. O país experimenta um giro transcendente na sua economia, que muda de uma tradicional produção agrária para uma emergente exploração petrolífera. Cercada, do lado ocidental, pelo vulcão Pichincha, ainda ativo, e do lado oriental pelo rio Tahuando, Quito é a segunda capital mais elevada do mundo, se estendendo ao longo de 40 quilômetros sobre uma geografia acidentada a 2.850 metros acima do nível do mar (imagens 031 e 032).



Imagem 031
Raúl Yépez Collantes [YEPO].
Quito, lado ocidental
Fonte: arquivo pessoal 2006



Imagem 032
Raúl Yépez Collantes [YEPO].
Quito, lado oriental
Fonte: arquivo pessoal 2006

Distribuída em três zonas urbanas bem particulares, é possível identificar cada zona por suas características de uso do solo: o centro histórico, que coincide com o centro geográfico e político, acolhe a sede do governo nacional e local, estão ali reunidos perto de duas centenas de monumentos patrimoniais inventariados e preservados com o seu aspecto uniforme e pitoresco. O sul, tradicionalmente marginal, tem recebido planos massivos de vivenda popular com previsão de autoconstrução, mas mesmo com planejamento e regulamento específico os bairros desse setor demoram a sair da anarquia e do caos. O norte, um pouco mais distendido, é controlado pela elite comercial e financeira do país, sendo o setor dos grandes edifícios, centros comerciais, bancos e zonas de lazer; tem se destacado

por um desenvolvimento mais organizado, inclusive pela proximidade do aeroporto, que limita o número de andares dos prédios. Analisando a estrutura urbana, poder-se-ia afirmar que em Quito se fundem os três mapas de cidade de Boyer (imagens 033 e o 34).



Imagem 033
Raúl Yépez Collantes [YEPO].
Quito, setor centro e sul
Fonte: arquivo pessoal, 2006



Imagem 034
Raúl Yépez Collantes [YEPO].
Quito, setor norte
Fonte: arquivo pessoal, 2006

Depois do descobrimento do petróleo, a primeira expansão urbana da cidade se deu precisamente ao norte; vários proprietários de antigas fazendas tiveram que ceder à pressão e fragmentar suas terras para serem vendidas às empresas da indústria imobiliária ou pessoas particulares com poder aquisitivo. Nesse processo, era comum ver como os novos donos fechavam seus terrenos com diversos materiais usualmente provisórios, prática que virou costume na zona. Um dos materiais de maior utilização foi uma madeira aglomerada descartada pelas lojas de importação de eletrodomésticos, veículos e outras mercadorias de grande tamanho, como maquinaria pesada para a indústria da construção ou agrícola. O tapume era feito com módulos de aproximadamente 1m x 2m colocados em pé, um ao lado do outro até cobrir o perímetro do terreno. Todos, em conjunto, suscitavam uma paisagem peculiar que muda de cor de acordo com a trajetória do sol. A superfície desse material, composta de pequenos fragmentos, produz um efeito polifônico de rica textura, que pode ser aproveitado decisivamente com a câmera fotográfica.

A luz é minha guia, por isso vou ao seu encontro nas primeiras horas do dia e assisto a cada segundo do ocaso. “Escrever com luz” significa valer-se do intangível para expressar ideias em uma fração de segundo. São os momentos em que os objetos urbanos cobram vida, se revelam ao meu cérebro, pedindo para serem fotografados. Não fotografo no período ao redor do meio-dia, nada encontro nesse horário. Nesse ritual de longas horas de trabalho os preceitos compositivos estão presentes em cada clique, às vezes até inconscientemente, mas isso não significa que devemos ficar reféns deles. Na verdade, cada fotógrafo pode, inclusive, criar suas próprias regras, desde que sejam eficazes; pode inventar suas próprias estratégias desde que cumpram os cometidos. A composição não é estática, nem se aplica com rigor matemático, joga a cada instante com as circunstâncias, está comprometida com os acertos na mensagem e na estética. No meu trabalho procuro limpeza, equilíbrio, impacto visual, eu tenho muita atração pelo enquadramento geométrico seguramente herdado da minha formação como arquiteto. Raramente uso distâncias focais extremas, com uma objetiva normal consigo mostrar a essência dos motivos.

O resplendor do ocaso sobre as tábuas chamou-me muito a atenção, fui contornando o limite externo do terreno até encontrar uma anomalia que decidi fotografar. Eram dois furos certamente antagônicos, um deles menor, perfeitamente arredondado, como se fosse feito intencionalmente com uma máquina furadora; o maior dos seus lados era visivelmente irregular, longínquo, em vertical sem forma definida, provavelmente este último provocado por uma violenta pancada de algum instrumento talhante, que levantou a madeira deixando lascas. A luz rasante do Sol sobre a parte levantada produzia uma sombra dura sobre a superfície, descrevendo as bordas do corte e cobrindo de penumbra o buraco disforme que deixava perceber no interior, mesmo desfocada, o que parece ser uma construção emergente. As tonalidades pardacentas desde o amarelo até o ocre junto com a sombra criam na fotografia um caprichoso contraste, uma imagem que em seu conjunto expressa figuras ao gosto do leitor; o buraco redondo lembra um olho e a sombra uma cabeça, alguns já encontraram uma máscara, a face de um boi e assim por diante (imagem 035).



Imagem 035
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, maio de 1999. Da série "A outra paisagem"
Fonte: www.yepo-photo.com

No entanto na primeira impressão pode-se ver uma imagem abstrata conformada por um conjunto irregular de linhas e planos geométricos nas quais irrompem buracos e sombras, a sensação do caos, a superposição de fragmentos desacomodados e colados ao acaso. Em certa forma, uma apologia ao crescimento das grandes cidades, onde impera o descontrole.

A imagem está dividida em duas partes cortadas por um eixo vertical quase no próprio centro do quadro. O eixo acaba sendo a profundidade misteriosa, o desconhecido, a incerteza do que existe oculto no desfoque. Curiosamente, nesse caso esse espaço do fundo atrás da cerca, indefinido, desmaterializado, cobra importância possivelmente devido à moldura cunhada pela sombra. O olho recorre à totalidade da fotografia observando tanto esta parte quanto a outra, perfeitamente nítida em seus contornos e extremos. Não perde a riqueza da textura, aproveita cada canto, dialoga com a luz e com a sombra, se interna em cada detalhe, mas também logo se afasta com a intenção de abranger a natureza toda.

Quando próximo, o olhar envolve o observador no universo figurativo do material vivo, específico, expressivo na textura visual de suave rugosidade e quando afastado, é magicamente submerso no campo da *abstração*. A experiência um tanto contrária aos normais preceitos da doutrina confirma precisamente a hipótese da percepção dinâmica da obra de arte fundada pelo pensamento romântico e as teorias psicológicas da segunda metade do século XIX: “os valores da obra radicavam na percepção visual ou tátil, distante o próxima, estática ou dinâmica, frontal ou cinemática, do espectador” (MONTANER, 2002, p. 66).

Ensaando uma categorização da foto em questão e das próximas que veremos, poderíamos dizer que as imagens correspondem ao estilo denominado *estruturalismo e abstração*, definido pela *Enciclopédia Completa de Fotografia*, da editora Hermann Blume Edições, no capítulo dedicado aos *estilos fotográficos*, como o estilo no qual “o design, a forma e a estrutura tem mais importância do que o motivo. [...] Esta ênfase na composição pode aplicar-se à grande diversidade de imagens tanto objetivas como manipuladas” (LANGFORD, 1983, p. 361). O estilo que exige uma ‘outra’ visão do fotógrafo foi desenvolvido ao redor da década de 1970, retomando alguns preceitos do *pictorialismo*¹⁶, no qual eram aceitas deformações óticas, solarizações e mais manipulações técnicas, como montagens, desenhos sobre negativos, tomadas não convencionais, reflexos, sombras e detalhes, mas diferenciado precisamente pela escolha dos motivos.

Outra imagem que poderia ser vista com os preceitos da abstração é o caso de uma foto que tirei no arquipélago de Galápagos, território insular equatoriano declarado pela UNESCO no ano de 1978 como Patrimônio Natural da Humanidade. Antes de analisar a imagem vale a pena mencionar que esse conjunto de ilhas vulcânicas possui um dos mais impressionantes ecossistemas do mundo e preserva uma grande diversidade de espécies endêmicas. Conhecida mundialmente, Galápagos é visitada por milhares de turistas a cada ano.

¹⁶ O *pictorialismo* surge no final do século XIX a partir de debates e teorias em torno da fotografia como arte. Começando pela Inglaterra, França e Estados Unidos, ele se expande, atingindo entre 1890 e 1914 o seu período de auge. Foi um movimento que reuniu fotógrafos inconformados com a visão da fotografia como mero registro da realidade e que aspiravam produzir imagens fotográficas que fossem reconhecidas como arte, buscando superar o aspecto mimético e documental desse meio através da imitação dos padrões e da estética da pintura em voga na segunda metade do século XIX, especialmente o romantismo, o realismo e o impressionismo (VASCONCELOS, 2008, p. 71).

Ainda com rigorosas políticas de preservação ambiental, o arquipélago, laboratório natural de Charles Darwin na fundamentação da sua teoria sobre a Evolução das Espécies, sofre dia a dia severas agressões marcadas pelo próprio fluxo turístico e pela inevitável migração. A divisão política do país considera esse território como mais uma província e, conseqüentemente, pequenas cidades tem sido construídas em quatro ilhas. Puerto Baquerizo Moreno, capital da província, na ilha San Cristóbal, é a urbe que experimenta o maior crescimento devido à demanda permanente por infraestrutura turística. Assim, o traçado urbano vai se impondo na paisagem da ilha; casas, hotéis e outros equipamentos exigem vias de circulação e acessos públicos.

Nesse processo, longe do continente e com limitada tecnologia, algumas práticas resultam atraentes: trabalhando com verbas evidentemente reduzidas o município resolve os acabamentos das calçadas com o que as pessoas chamam de “escobillado”, que seria como “vassourado”; uma vez terminada a base de concreto, os pedreiros deslizam cuidadosamente sobre a última capa superior de cimento ainda fresco, com movimentos circulares, uma vassoura velha de cerdas duras a fim de ficarem rugosidades na hora de secar. A intenção, além de economizar, é obter uma superfície que evite aos pedestres escorregarem. O resultado dessa operação pode ser visto na foto 036. Nela, pode-se perceber a textura dessa tradicional calçada de cimento em tons cinza claro graças ao enquadramento fechado e à ação da luz lateral do entardecer, que cria uma sombra em cada ruga, resultando em intrincados desenhos que descrevem o movimento da vassoura. Texturas destacadas pela luz podem dar uma sensação tátil e converter objetos do cotidiano em motivos irreconhecíveis.

Porém, só o efeito não cobre a totalidade do quadro, o leitor notará que na parte superior direita outro material foi incorporado na composição: são pequenas pedrinhas de origem vulcânica, utilizadas comumente no lugar como componente sólido na argamassa. Ao parecer recentemente terminado, o tramo de calçada ainda não foi limpo por completo, deixando esses fragmentos do magma jogados pelo chão. A coloração ocre escuro do material contrasta com a cinza do cimento, quebrando a monotonia cromática e compondo uma sorte de moldura que dirige o olhar até ao centro. A imagem toda parece se afastar da realidade implicando um

processo de *abstração*, onde seu valor expressivo dá a sensação de movimento, superposição, invasão, termos que bem poderiam definir o caráter colonizador das “Ilhas Encantadas”.

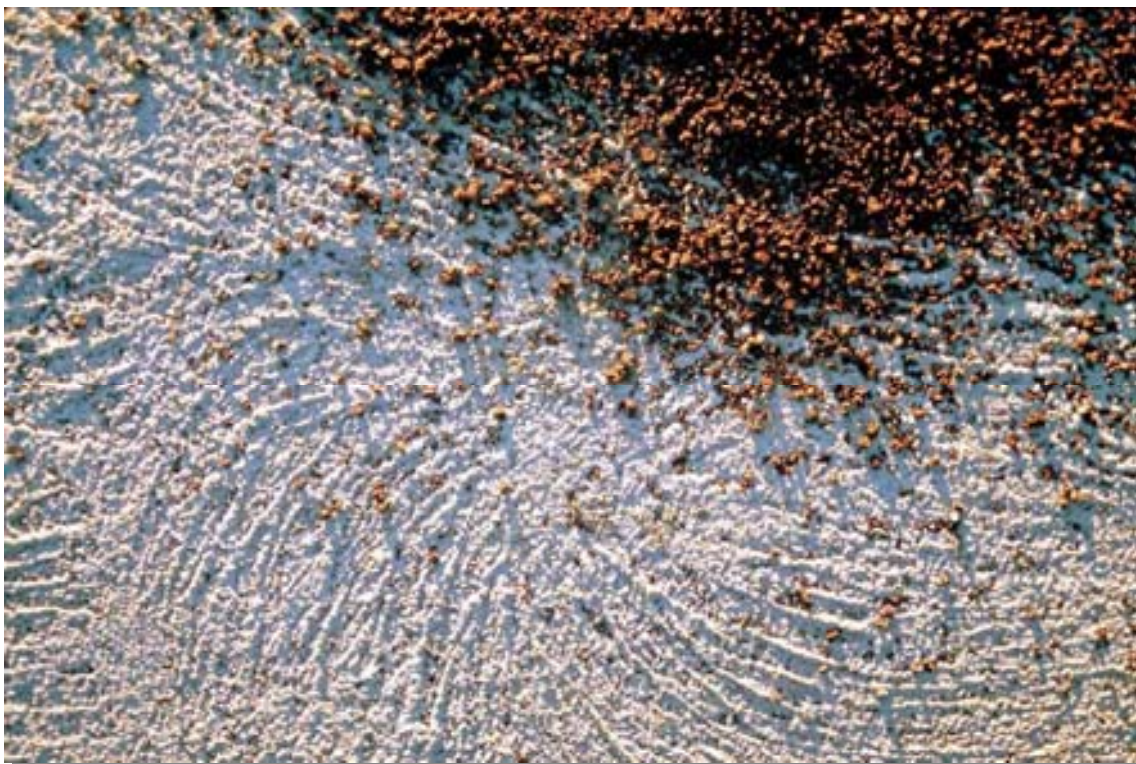


Imagem 036
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
San Cristóbal, Galápagos, junho de 1999. Da série “A outra paisagem”.
Fonte: www.yepo-photo.com

Voltando para Quito, vou me referir a mais uma imagem desta exposição que expressamente convida a refletir sobre a prodigalidade da natureza e da outra paisagem produzida pelo homem. Caminhando pelo setor centro-norte da capital, reparei em um muro baixo de um estacionamento de veículos administrado – dado curioso – pela polícia. Notei que o embasamento aglutinado de pedra “molón” foi colorido com tinta azul, como querendo ocultar o distintivo natural do material, e que sobre ele se fixaram as grades do fechamento em cor prateada para honrar, imaginando a lógica deles, as cores institucionais. Já a pedra maquiada resulta comovente, mas o que me tocou realmente foi descobrir uma pequena planta saindo de uma das fendas que ficam no muro entre pedra e pedra.

O surpreendente é que há muitos meses não chovia, nessa época a cidade experimentou uma das mais críticas secas da sua história. Olhei esse organismo vegetal se abrindo no mundo, o verde da clorofila se destacando do entorno e testemunhei emocionado a como a natureza luta por sobreviver, se aproveitando ao máximo da escassa terra acumulada e da quase nula umidade do ar; uma inesperada mensagem de vida que achei que deveria ser compartilhada. Com a câmera na mão, elegi um enquadramento que concentre o espectador diretamente no motivo, me aproximei dele o que considere necessário a fim de tentar transmitir as sensações de maciez e dureza das texturas e tirei a foto (imagem 037).

Quando miramos pelo visor da câmera, entramos em contacto com o *motivo* através do universo interior do aparelho, percorremos a intimidade do espaço de extremo a extremo e nos enfrentamos com seus limites por todos os cantos. O que vemos é uma parte do entorno, um recorte do tempo que atravessa pelas lentes e que já nos pertence. Ali mesmo tomamos decisões em frações de segundos e enquadramos a foto. Eis a grande responsabilidade do fotógrafo, é a sua decisão que será oferecida aos 'leitores', sua visão desse recorte elegido por ele mesmo. O que se mostra logo de apertado o disparador são as bordas de um campo visual limitado ao arbítrio do fotógrafo. Uma imagem do parcial, mas íntegra em sua origem. Em *A ilusão especular*, refletindo sobre o "recorte do quadro e alusão ao extraquadro", Machado (1984, p. 76) assegura que:

Toda fotografia seja qual for o referente que a motiva, é sempre um retângulo que recorta o visível. O primeiro papel da fotografia é seleccionar e destacar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada.



Imagem 037
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, julho 1999. Da série "A outra paisagem".
Fonte: www.yepo-photo.com

O que diferencia a fotografia de um simples traço deixado pela luz em qualquer superfície é a intencionalidade clara de produzi-la por parte de qualquer funcionário do aparelho. De acordo com minha experiência na consecução desse trabalho, efetivamente a primeira imagem do motivo a ser fotografado se constrói no cérebro, a maioria das vezes, inclusive, sem saber o que eu ia encontrar na hora de pensar a foto, antes de tirá-la. Na fotografia não temos muito tempo para planejar uma imagem, ainda mais se se tratar dos efeitos visuais efêmeros que acontecem na cidade, por isso eu preciso agir com rapidez, interpretar em frações de segundo através do aparelho, a opção mais efetiva para ressignificar a ideia em imagem. Ali a técnica intervém para fazer com que a mensagem fique absolutamente clara, o objeto definido e o resultado bem sucedido, com evidente impacto visual. Arranjar os elementos que participam de uma imagem exige prática e concentração, já que "se compõe quase ao mesmo tempo em que se aperta o disparador" (CARTIER-BRESSON, 2003, p. 24).

Como explorador dos cantos mais comuns da cidade, nunca tive certeza absoluta do significado que a rua representa para cada cidadão, nem percebi a sua relação com os equipamentos habitualmente ignorados do mobiliário urbano. Quis então experimentar a reação dele frente a objetos que compartilhem o cotidiano de quem caminha pelas ruas e achei interessante fotografar um poste de iluminação. Não encontro elemento mais agressivo e contaminante visualmente do que essas enormes estacas prendidas ao chão para apoiar cabos de eletricidade, telefônicos ou fios eletrônicos. Eles se erguem arrogantes, produzindo uma vista repetitiva e redundante, estão ali impostos pela necessidade, no entanto, não parecem incomodar ninguém e até passam despercebidos para muita gente. Acontece que, de acordo com Michel de Certeau (1994, p. 171):

Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra.

Especialmente no setor norte de Quito se constata que “a cidade-panorama é um simulacro ‘teórico’ (ou seja, visual), em suma, um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas” (CERTEAU, 1994, p. 171). Estimulado pela ideia, fui atrás de meu objeto, descobrindo mais um mundo submerso da cidade: eram tantos postes distribuídos na selva de cimento que novamente tive que decantar as múltiplas possibilidades. Usando sempre como princípio a *fotografia direta*, tentei encontrar o momento preciso de luminosidade, as qualidades cromáticas, as manifestações de deterioração, as anomalias e aditamentos ornamentais que um poste poderia oferecer até obter minha fotografia (imagem 038). Quando estamos à procura de *motivos* que possam transformar nossas ideias em imagem, dirigimos a atenção a elemento específico, mas como já disse, na exata hora de escolher o objeto para “bater” a foto, por alguma causa indecifrável é o objeto que escolhe você, tem sempre um deles que embrulha seu cérebro de sedução e fantasia. A conexão acontece em um ato repentino, como se uma força invisível absorvesse o seu corpo em direção a ele e um feitiço se apoderasse do olho e apontasse a cena.



Imagem 038
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, fevereiro 2001. Da série "A outra paisagem".
Fonte: www.yepo-photo.com

Com o dedo apoiado no disparador da câmera, elegi o formato vertical para acrescentar a natureza do poste e tirei a foto. Pode-se ver, em primeiro plano, a presença de um cabo de arame fixado perpendicularmente por fios de menor espessura, estes últimos permanecem em posição horizontal, originando uma sombra dura. Pela figura que essa sombra descreve ao redor da superfície cilíndrica dá para imaginar que um dos fios está ligeiramente afastado do arame, introduzindo um efeito de terceira dimensão e profundidade à imagem. O fundo revela as qualidades de algumas tintas, resquício de algum grafite ou propaganda política temporária em visível processo de deterioração, atuando como uma tela de rica trama e cálida sensação cromática devido à gama de matizes amarelos, laranja e vermelho. A marca do tempo apagou parcialmente as tintas, deixando bordas acidentadas, mistura de cores e inúmeras porosidades de vários diâmetros que imprimem dramáticas texturas.

A intersecção dos arames arranjados no terço superior do enquadramento, somado à sombra que produzem, lembra o símbolo da cruz latina, e se incluísse ainda os comentários de alguns visitantes mais imaginativos, até descobriríamos a alegoria de um homem crucificado como representação do homem oprimido pela metrópole. O que obtive finalmente, no meu juízo, foi uma imagem enigmática. Se eu não explicasse ninguém saberia o que é, já que dificilmente percebe-se uma analogia com seu referente. Espera-se que o matiz cinza do cimento seja o vestígio mais perto do objeto real, mas isso é relativo, o indício carece de contundência. Mas deu resultado, à noite da inauguração todo mundo, depois de ficar sabendo o que tinha sido fotografado, expressava que desse dia em diante olharia com mais cuidado os postes da cidade.

Todavia, resta mais um pormenor que o leitor com certeza terá percebido: três cortes da mesma imagem juntos um do lado do outro. O tamanho da impressão digital a partir de diapositivo de 35 mm exposta ao público era de 100 x 70 cm, ou seja, uma fotografia de grande formato. Usando esse tamanho, posso mostrar cada uma das bondades estéticas da imagem com grande detalhe, então percebi que eram tantas as opções de contemplação que decidi induzir o expectador sob duas hipóteses visuais. Dividir a imagem permite, por um lado, a possibilidade de advertir detalhes que não foram enxergados na visão geral da unidade e, por outro, me dava a oportunidade de representar a *fragmentação* como uma das principais características da sociedade urbana na finalização do século XX.

Usei o mesmo recurso nas seguintes fotografias que analisaremos. Na primeira (imagem 039), o lixo espalhado no canto de uma rua da Quito moderna serviu para revelar o estado em que permanecem alguns lugares periféricos da capital. As partículas de vidro de para-brisas ficaram provavelmente como diminutos indícios da colisão de dois veículos e as cascas ressecas de mexerica não precisam de presunção, simplesmente foram jogadas por algum cidadão desrespeitoso que, como muitos, acham que a rua é uma grande lixeira. A imagem, nesse caso, foi exposta em uma base de 70 x 70 cm, deixando um espaço branco menor por cima e maior por baixo da área para equilibrar o formato excessivamente alongado da colagem.



Imagem 039
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, janeiro de 2001. Da série "A outra paisagem".
Fonte: www.yepo-photo.com

O formato exatamente quadrado abrigou quatro fragmentos que atravessam o espaço de extremo a extremo quase à maneira dos fotogramas de uma película cinematográfica. Diferente do caso anterior, onde um dos fragmentos respeita o posicionamento original, aqui a mente tenta reconstruir a imagem inédita, sendo que esta não é oferecida ao espectador; o olho se ocupa desse prévio exercício antes de avaliar passivamente os atributos despercebidos e reconhecer cada detalhe da foto.

A disposição proposta quebra o enquadramento tradicional, fazendo com que o leitor desloque visualmente as peças até encontrar correspondências que sejam concluídas em uma lógica compositiva. São identificadas partes comuns, cortes repetidos da imagem que acabam sendo desmembramentos da origem e reproduzidos parcialmente. O jogo conclui quando cremos ter reconfigurado o modelo unitário, como se este não tivesse sido mutilado. Se pudéssemos organizar nossas cidades com essa mesma veemência a história seria outra, não teríamos o próprio lixo como símbolo da decadência. A imundícia jogada no chão não prevê classificação alguma, restos orgânicos e inorgânicos convivem à vontade nas ruas, se constituindo em mais uma camada de *A outra paisagem*.

A outra foto está tirada em uma das praças mais importantes de Quito, conhecida como “El Ejido”, a primeira e maior área recreativa localizada em uma *borda* urbana que dá início ao setor norte, se constituindo no “pulmão verde” da capital. Devo admitir que na época esse órgão da cidade adquiriu doença respiratória agravada pela falta de tratamento. Aparentemente se vivia certo desequilíbrio no “campo de forcas”, uma das três dimensões recomendadas por Bezerra de Menezes para entender a cidade, e se tinha experimentado, também, alguma deficiência do imaginário visual na categoria dos valores cidadãos. Não devemos esquecer que nos países em desenvolvimento – caso equatoriano – não é raro encontrar conflitos ligados à incapacidade política para combater a inobservância dos regulamentos ambientalistas.

Já que “a imagem serve de suporte às representações” (Menezes), incluí na exposição uma fotografia captada na praça descrita, que de alguma forma me permitisse exercer o direito à crítica pela falta de senso para cuidar da natureza e das áreas comunitárias. Não é só que o Departamento de Parques e Jardins do Município Metropolitano de Quito tinha abandonado a zona, também uma parte da população não se importava com a deterioração que sofrem as praças da capital e, em vez de cuidar das poucas áreas recreativas que existem, ajudam a destruí-las. O espetáculo ruim nos foi dado diariamente em nossas caminhadas cotidianas à procura dos segredos visíveis da cidade.

Em relação ao enquadramento da imagem, o campo significativo que decidimos destacar do contexto é um pequeno setor de grama, um recorte visual de uma das zonas verdes da praça que mais agressão sofre: as pessoas pisam sem piedade a camada vegetal que serve de ornamento. Em concordância com o tema, optei por um ângulo de tomada extremo, utilizado comumente no cinema para antecipar o infortúnio. Coloquei a câmera de cima para baixo, no zênite, totalmente perpendicular ao motivo, desse modo pude obter uma visão “em planta” que, em meu juízo, acrescenta expressividade aos elementos da composição (imagem 040).



Imagem 040
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, março de 2001. Da série "A outra paisagem".
Fonte: www.yepo-photo.com

Nota-se de primeira mão, nessa imagem, uns fios vermelhos de lã engastados nas folhas pontiagudas da gramínea, frequentemente essa fibra sintética é utilizada como matéria-prima para a confecção de roupas, mas aqui não é outra coisa senão lixo. O lado oposto ressalta o branco de um detrito de algodão também sutilmente aprisionado pela grama e, ao centro, uma área afetada pela corrosão, onde a pegada do homem aparece como símbolo da depredação urbana. Constituem-se, assim, três partes bem definidas dentro dos limites do enquadramento, pelas quais o olhar transita, se detendo, por um instante, em cada uma.

O desenho da planta do sapato impresso na areia em baixo relevo se sobressai devido à sombra que lhe outorga volume e dramaticidade; esse efeito contribui bem na construção de sentido da fotografia: a zona onde ficou a marca da passagem de alguém está seca e morta, o chão inerte, descomposto...; mesmo sendo uma foto da grama, esta aparece intencionalmente marginalizada, quase inexistente, já que está sendo vítima de extermínio. Como a foto anterior, a imagem está montada no formato quadrado, mantendo espaços em branco, só que nesse caso usei três unidades de fragmentação, duas das quais recalcam as partes mais reveladoras da mensagem por meio da redundância visual.

Elucubrando, através da fotografia, sobre a problemática urbana e, ao mesmo tempo, extraindo o valor estético dos objetos comuns e cotidianos, se despertam sentimentos antagônicos. Por um lado a dúvida, os interrogantes de se esses modelos estéticos possam transformar o nosso senso do real, sabendo que, como afirma Makowiecky, a imagem da cidade é um conceito abstrato, uma forma construída imaginariamente, e, por outro, a certeza, a veracidade de que as relações espaciais, sociais e culturais da cidade estão em crise.

A motricidade dos pedestres não marca já a existência efetiva da cidade; caminhar pelas ruas da metrópole não tem mais valor nenhum de convívio social, as trajetórias limitam-se mais ao cumprimento de mecânicas de deslocamento que à inserção e/ou apreciação de espaços morfológicos ou lugares iconográficos. A individualidade e os espaços privados cobram relevância, conforme nos garante Michael Certeau (1996, p. 206) em *A invenção do cotidiano*:

Quanto mais o espaço exterior se uniformiza na cidade contemporânea e se torna constrangedor pela distância dos trajetos cotidianos, com sua sinalização obrigatória, seus danos, seus medos reais ou imaginários, mais o espaço próprio se restringe e se valoriza como lugar onde a gente se encontra enfim seguro, território pessoal e privado onde se inventam “modos de fazer” que tomam valor definitivo.

O ícone do homem moderno pode ser representado, hoje, pelo transeunte apressado, que não tem tempo de deter-se a observar. Enquanto artista pesquisador do campo da fotografia, eu tento chamar a atenção para partes do cotidiano da cidade que são invisíveis para o indivíduo urbano. Há milhares de homens cegos circulando pelas ruas com os olhos saudáveis!

3.2 OS MUNDOS PARALELOS NAS PAISAGENS URBANAS

Quatro anos depois da mostra referida anteriormente uma nova obra de produção do autor foi selecionada para representar o Equador, dessa vez, no VIII Mês Internacional da Fotografia, realizado em Quito no ano de 2005. Trata-se de uma seleção de imagens captadas no Centro Histórico de Quito que, sob o título de *A memória dos Charcos* (rever páginas 26-29), mostra recortes dos monumentos arquitetônicos patrimoniais refletidos nas poças de água no chão.

O evento organizado, tradicionalmente pelo Centro da Imagem da Aliança Francesa de Quito no mês de outubro, a cada dois anos, constitui-se em um espaço de diálogo entre distintas culturas e exibe uma multiplicidade de olhares através da fotografia. 31 artistas de 10 países expuseram suas obras esse ano, em diferentes galerias da cidade. Integraram a lista Hans-Peter Klie, da Alemanha; Paula Acevedo, Orlando Azevedo, Miguel Alvear e Judy Bustamante, na coletiva do projeto do Ministério de Relações Exteriores do Brasil chamado de AMRIK - Presença Árabe na América do Sul; Annie Ballargeon, do Canadá; Jorge Brany Mayer, Pilar Cruz, Mario Fonseca, Rafael Edwards e Mariana Matthews, do Chile; Maria Elviara Gutierrez, da Colômbia; Enrique Aguirre, Pablo Corral, Avelina Crespo, Maria Teresa Ponce, Diego Gonzalez & Francisco Caizapanta, Cesar Portilla, Sara Roitmann, Alex Schenkler e Yepo, do Equador; Patrick Bezzolato, da França; Elena Milani e Mimmo Privitera, da Itália; José Carlos Martinat, Cecilia Jurado, Alessandra Rebagliati, Maricel Delgado e Eduardo Hirose, do Peru; e finalmente uma retrospectiva histórica de Rolf Blomberg, da Suécia.

A Memória dos Charcos foi inaugurada no dia 19 de outubro, no Centro Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Equador, PUCE, com um total de 45 fotografias em grande formato - 80 cm x 100 cm - impressas em papel *fine art* e captadas mediante processo fotográfico digital. O projeto deu continuidade à pesquisa sobre o reflexo e orientou as ideias sobre a linguagem do efêmero.

No Mês Internacional da Fotografia, em Quito, cada exposição é um verdadeiro acontecimento, costumam participar da abertura um crítico de arte falando da obra, além de outras pessoas que representam os patrocinadores ou colaboradores relacionados com o artista. O intercâmbio de conhecimentos e experiências iniciados na inauguração das exposições entre fotógrafos e público em geral se estende aos encontros temáticos, visitas guiadas, palestras e debates, que paralelamente estão programados. É um bom ambiente para escutar opiniões sobre a própria produção e refletir sobre as críticas bem ou mal-intencionadas.

Esta exposição individual do autor foi patrocinada por instituições relacionadas com a arquitetura e com a preservação do patrimônio histórico, como o Instituto de Arquitetos do Equador, CAE; o Fundo de Salvamento do Município de Quito, FONSAL e TRAMA edições. No catálogo, o arquiteto e designer gráfico Rômulo Moya Peralta, editor da premiada revista Trama, escreveu o seguinte texto, que me permito traduzir:

O Quito dos Charcos... o momento e sua eternidade

Cartier-Bresson um dos maiores fotógrafos universais, dizia que para ele: a fotografia é um impulso espontâneo que vem de um olho sempre atento para capturar o momento e sua eternidade. Também nos dizia que tudo o que se passa no mundo pode ser tema para ser fotografado.

Então, imagino o fotógrafo Raúl Yépez pelas ruas ancestrais do Quito antigo, logo da chuva passageira, olhando as poças de água, descobrindo nelas reflexos infinitos somente avistados, pelo seu olho e sua câmera, disposto a capturar esse momento e a eternidade que nele se manifesta.

A eternidade do efêmero, o momento que nunca mais acontecerá. E na sua tarefa de navegante de charcos vai deixando um rastro de vida, descobridor de temas e suscitador de imagens que têm um claro caráter poético, mas também de arte, pura arte, que se expressa através da fotografia e que se manifesta como uma necessidade interna de expressão estética para si, só para si, mas que no caminho deixa uma pegada de provocação para quem possa entender que há diversos modos de olhar, se aprendemos na verdade a 'ver'. Assim deixa que o espectador descubra os mistérios que se escondem nas imagens e a partir daquilo construa sua própria leitura dos personagens, da arquitetura e da cidade.

Essa cidade, tal um livro aberto que tem de se decodificar através das imagens apresentadas pelo fotógrafo, reflexos cristalinos construídos pela pedra e água, terra e madeira, cornijas e balcões, céus azuis e nuvens efêmeras. Reflexos que se desenharam entre planos que se superpõem e matizam.

Estas imagens-reflexos são uma oferenda para os olhos do leitor ávido de descobrimentos. Apresenta-se como uma exposição de arte, em momentos figurativa, em momentos abstrata. É que o reflexo que encerra a imagem se manifesta como uma ilusão, onde nada é o que parece, quando vemos para baixo na realidade estamos vendo para cima, quando cremos ver ao direito na verdade estamos vendo ao invés da realidade.

O Centro Histórico de Quito é um verdadeiro museu a céu aberto de 320 hectares, assentado em uma geografia irregular que sobe colinas, desce vales e rodeia fendas naturais. Nele se guardam autênticas jóias arquitetônicas, antigas tradições, ricas lendas e rincões emblemáticos. Devido a essas características, a cidade é considerada “Relicário da Arte em América” e foi a primeira latino-americana no mundo em se fazer credora do título de “Patrimônio Cultural da Humanidade” no ano de 1978¹⁷. Rodeada por vulcões ativos, no meio da majestosa Cordilheira dos Andes e distante 22 km da linha equinocial, no meio do mundo, essa zona ostenta excelentes condições de preservação, várias obras de grande valor artístico e uma história mais antiga que a de suas próprias edificações (imagem 041).



Imagem 041
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Vista do Centro Histórico de Quito.
Fonte: arquivo pessoal, 2006

¹⁷ Nesse ano a UNESCO, pela primeira vez na história, determina como Patrimônio Mundial 7 sítios na Europa, 3 na África e unicamente 2 em América Latina. Estes últimos correspondem à cidade de Quito e às Ilhas Galápagos, os dois no Equador (site da UNESCO: <http://portal.unesco.org>).

Durante o primeiro milênio da era Cristiana, comunidades nômades se assentaram na região devido à riqueza produtiva da terra e a sua estratégica situação geográfica. Com o passar dos anos, esse lugar foi identificado como “Tianguéz”, um importante centro de comércio, núcleo da mestiçagem cultural e eixo econômico dos Andes septentrionais. Nas primeiras décadas do século XVI, os incas tinham ocupado esse território com o propósito de erigir o maior império do sul do continente, mas para impedir o avanço espanhol, em 1533, o general inca Rumiñahui queimou tudo quanto se tinha edificado, destruindo assim os vestígios da antiga cidade pré-hispânica. A resistência indígena à invasão espanhola continuou um ano depois, até Rumiñahui ser capturado e executado. Em 6 de dezembro de 1534, Sebastián de Benalcázar funda a cidade de *San Francisco de Quito*. Uma vez sob o domínio espanhol, o processo de aculturação impôs novas estruturas ideológicas, políticas e religiosas, que resultaram no quase aniquilamento das comunidades locais.

Anos mais tarde, devido a sua localização privilegiada, a cidade tornou-se o assento da “Real Audiência de Quito” instalada em 1612 como um distrito administrativo do Vice-reinado do Peru, em Lima, sua capital. Com isso, Quito foi o cenário de importantes edificações, que deviam convergir com a grande hierarquia política e religiosa ali representada. Nesse período colonial possivelmente construíram cerca de 20 igrejas e conventos, sendo o “Convento de São Francisco” um dos primeiros. Após três séculos sob o jugo espanhol, a nação equatoriana foi proclamada república independente e Quito sua capital, em 1830. Durante todo esse período a cidade foi crescendo e mais construções foram realizadas, até consolidar o que hoje se constitui o *Centro Histórico de Quito*. Tombadas e preservadas com grande esmero se contam 40 igrejas e capelas majestosas, 16 conventos e monastérios com seus claustros respectivos, 12 salas capitulares e refeitórios, 15 museus, 17 praças e átrios e centos de residências de lenda.

A produção desenvolvida ao longo de cinco séculos no lugar expõe elementos mudéjar nas primeiras construções do século XVI, uma imponente coleção de arte barroco quitenho nas fachadas talhadas em pedra dos templos, nos retábulos cobertos de *pão de ouro* dos altares, nas esculturas religiosas de apurado acabamento e, inclusive, em algumas manifestações, sobretudo da fé católica,

arraigada na cultura popular. Também encontramos maravilhosas edificações neoclássicas construídas no início do século XIX, que completam esse fabuloso conjunto de relíquias arquitetônicas e artísticas de verdadeiro esplendor.

É assim o mágico cenário de onde foi extraída *A memória dos Charcos*, uma verdadeira exploração de poças de água insignificantes, que ganharam presença e destaque nessa exposição do ano de 2005. Mas como foi esse descobrimento, esse encontro com algo que normalmente passa despercebido? Na verdade, a ideia dessa peculiar temática surgiu de surpresa uns anos antes, como resultado de um convite que recebi para participar da exposição coletiva na Galeria de Artes do Instituto de Arquitetos do Equador, organizada em adesão às celebrações oficiais pelos 25 anos da declaração de Quito como Patrimônio da Humanidade.

Foi uma honra receber semelhante solicitação, mas achei que o tempo era curto demais para obter um resultado bom, os projetos sempre passam por um processo de conceituação antes de serem amadurecidos e desenvolvidos. No entanto eu já tinha, na época, começado a pesquisar o *reflexo* como expressão estética, produto do qual inclusive apresentei uma exposição individual no ano de 2004, chamada “Fragmentos”. Decidi, então, tomar parte da coletiva mantendo a linha da pesquisa. O prazo para a entrega das obras se aproximava, tentando me apressar fui várias vezes ao centro histórico da cidade em busca de algumas imagens que pudessem resolver a matéria do convite, olhava com avidez as vitrines, as janelas, os espaços reduzidos de vidro onde poderia aparecer refletida uma foto digna de moldura, mas todos os potenciais motivos que se me ofereciam tinham gosto de *lugar comum*. Estava perplexo ante a possibilidade de não conseguir nada que valesse a pena, quando por sorte certa madrugada em que voltei ao lugar o panorama mudou substancialmente; cheguei perto do amanhecer e esperei brilhar o dia sentado em um banco da praça central conhecida como “Praça da Independência” (imagem 042).



Imagem 042

Raúl Yépez Collantes [YEPO]

Quito, Praça da Independência, lado sul com a igreja Catedral.

Fonte: arquivo pessoal, 2006

Ainda com as luminárias públicas acesas e a temperatura ambiente abaixo dos 10 graus centígrados, vi de longe alguns funcionários da prefeitura assistidos por um caminhão cisterna lavando o piso da praça e o átrio da Catedral com uma mangueira; a pressão produzia um forte barulho. Imaginei que a qualquer momento ia ter de fugir da água e mudar de sítio, mas pelo que parecia a área já havia sido asseada totalmente e eles estavam a ponto de terminar o serviço. No momento em que paulatinamente os primeiros raios do sol iam chegando e o barulho se afastando, foram aparecendo também os fulgores de pequenas porções de água que haviam ficado empoçadas nas depressões do piso. Do lugar onde eu estava sentado ao acaso o efeito era comovente; ali mesmo, em perfeito ângulo de visão, surgiu à frente dos meus olhos uma dessas poças de água, me revelando o encanto do seu reflexo especular (imagem 043).



Imagem 043
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Domo de Carondelet (lanterna) Catedral Metropolitana de Quito.
Fonte: www.yepo-photo.com

No profundo da poça vi como se reproduziam com nitidez alguns detalhes arquitetônicos dos prédios contíguos, que integram o conjunto de monumentos ao redor da praça; reconheci os aditamentos de estilo gótico que decoram a parte superior do pórtico principal da igreja Catedral, chamado de “Domo de Carondelet”. A imagem logicamente invertida, com todos seus elementos de cabeça para baixo, emergia reluzente do contraste entre o branco das alvenarias e o azul intenso do céu. Uma íntima satisfação se apoderou de mim enquanto pegava a câmera para tirar a foto. Devia extrair o maior proveito da descoberta sem abrir mão dos recursos técnicos e compositivos ao meu alcance.

Completei rapidamente alguns testes e determinei que fosse imperativo incluir dentro do enquadramento uma boa porção da área circunvizinha devido à importância de o efeito ser percebido no contexto; elegi a opção vertical e coloquei os corpos espelhados na parte inferior, respeitando a *regra dos terços*¹⁸, mas deslocando o ângulo de modo que as linhas de união do piso de pedra talhada atravessassem o quadro em sentido oblíquo. Finalmente, ajustei o foco no reflexo com a intenção de hierarquizar unicamente o efeito, deixando o resto sutilmente desfocado.

Fiz desse jeito minha primeira imagem da série dos *charcos* e uma das duas que foram expostas na coletiva. Mesmo sem ter saído da praça, a experiência foi emocionante, pude percorrer vários setores à caça de uma nova imagem que podia ter se formado em cada poça de água espalhada pelo chão. Dessa busca repleta de expectativas resultou a outra fotografia da mostra em homenagem a Quito Patrimônio, dessa vez feita no próprio pórtico principal da Catedral no espaço coberto debaixo do Domo mencionado. Tinha subido pela escadaria do lado sul até chegar ao átrio do templo dois metros acima do nível da praça, já próximo ao umbral vi como a luz do sol ainda se levantando acendia de ouro a velha madeira escura dos apliques talhados do grande portão de entrada, que só é aberto em ocasiões especiais (existe um acesso auxiliar para as pessoas assistirem às missas habituais), esse brilho exuberante era magistralmente reproduzido nos acidentados espelhos de água represados sobre as pedras irregulares do solo. A fotografia mostra esse efeito maravilhoso completamente nítido e ainda destaca a continuidade da porta e o aplique de fino desenho barroco, apurado acabamento e grande riqueza artística, que parecem ter sido embrulhados pelas pedras antigas - em evidente desfoque -, carcomidas pelo passar dos devotos (imagem 044).

¹⁸ Geralmente, fotos com o *motivo* centralizado tendem a ter uma característica mais estática e menos interessante do que fotos com ele fora do centro. Para resolver esse inconveniente vale experimentar um velho princípio de organização baseado no esquema cerebral de leitura visual, conhecido como a *Regra dos Terços*: trata-se de dividir mentalmente o espaço do quadro, visto através do visor da câmera, em três partes iguais, tanto horizontal como verticalmente. As interseções resultantes dessas linhas imaginárias sugerem quatro opções para a colocação do centro de interesse. A opção depende do assunto e de como o fotógrafo quer que ele seja apresentado.



Imagem 044
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Portão principal, Catedral Metropolitana de Quito.
Fonte: www.yepo-photo.com

Retornando para o exterior notei que a luz do dia tinha se apoderado da totalidade da praça e mais pessoas pululavam por todo lugar. Sempre olhando para baixo, ia e voltava com a ilusão de captar mais efeitos do mesmo estilo, mas em um instante todo mudou, assisti perplexo a um espetáculo perturbador: vi constrangido como, com ânsia devoradora, o Sol tragava os charcos a violentas abocanhadas... Em um piscar de olhos as poças de água tinham sumido definitivamente! Entendi, pela primeira vez, que o efeito visual era absolutamente passageiro e que seus códigos faziam parte da linguagem do efêmero.

Desse dia em diante e durante os próximos dois anos voltei várias vezes ao centro histórico de Quito, devia aproveitar a vigência fugaz de toda porção de água que poderia ter ficado das lavagens ou das chuvas. Depois de todo esse tempo, consegui acumular quase um milhar de imagens, que completaram o panorama total da pesquisa. Com parte desse material fui selecionado no concurso e escolhido como representante do meu país para participar com essa exposição individual.

O *reflexo* então tem papel protagonista na proposta. Eu fascinei-me com o reflexo desde que descobri a dupla imagem do céu e das montanhas nas lagoas repousadas dos Andes e nos troços de pedra umedecidos. Não o entendi na sua verdadeira dimensão até que decidi fotografá-lo. Em termos concretos, o *reflexo* não é outra coisa que uma construção ficcional, um efeito governado pela luz que precisa de certas condições para ser percebido. Desde o ponto de vista físico, está relacionado com as propriedades de propagação da luz: quando os raios incidentes atingem uma superfície totalmente lisa, ocorre uma *reflexão especular*; por outro lado, se a superfície de incidência for irregular, cheia de imperfeições, os raios de luz não são bem refletidos e, dessa forma, ocorre o que chamamos de *reflexão difusa*¹⁹. No caso dos charcos, a superfície da água, embora seja volúvel, quando está calma resulta ser plana e polida como um espelho, ou seja, devido à regularidade da sua superfície emite um *reflexo especular*. No entanto, espelho e charco têm suas particularidades, que os diferenciam substancialmente. A imagem de cada ponto de um objeto é simétrica em relação ao plano do espelho, conseqüentemente o tamanho da imagem será igual ao tamanho do espelho; isso acontece também com a distância do espelho ao objeto, que é igual à distância da imagem ao espelho. Sabemos, a respeito dos espelhos, que a imagem de um objeto nem sempre é igual a do objeto; o espelho troca a direita pela esquerda e vice-versa, o objeto e sua imagem são figuras opostas, invertidas no eixo vertical. Objeto e espelho, nesse caso, mantêm uma relação de paralelismo, o que não acontece com os reflexos no chão.

¹⁹ Fonte: <http://www.alunosonline.com.br/fisica/reflexao-e-refracao-da-luz>.

O reflexo no chão é percebido em um campo visual restrito que depende do tamanho do charco, da distância do observador ao charco e da localização do charco em relação ao observador. Essas particularidades, somadas ao fato de que o efeito produzido no solo mantém uma posição perpendicular, em relação aos monumentos arquitetônicos produzem um reflexo especular bem diferenciado. O deslocamento do espelho – digamos charco – à posição horizontal provoca que o objeto – digamos monumento – perca a relação simétrica de tamanho e distância, e esse deslocamento faz com que os objetos experimentem uma inversão em eixo vertical – fazendo com que tudo seja visto de cabeça para baixo. Possivelmente essa seja a qualidade mais notória dessa série fotográfica. Outra característica interessante é que a imagem de um charco é virtual e não real²⁰, por ele possuir uma superfície plana a imagem é formada pelo processo de *prolongamento* dos raios luminosos refletidos. Isso explica por que todo reflexo virtual parece estar ‘no interior’ da superfície, não pode ser tocado, carece de matéria e nem é apreciado diretamente se não há uma sombra sobre ele.

Considerando o fenômeno psicológico fundamental chamado de *dupla realidade perceptiva das imagens*, sabemos que olhando uma imagem fotográfica “percebemos simultaneamente essa imagem como fragmento de superfície plana e como fragmento de espaço tridimensional” (AUMONT, 1993, p. 63). Em outras palavras, ao mesmo tempo em que segurando a foto em nossas mãos a distinguimos como um objeto físico, também nos submergimos mentalmente no conteúdo da imagem, percebendo sua espacialidade e transportando-nos ao instante de uma cena real. Agora, é curioso observar uma foto do reflexo no charco, aquilo que estaríamos imaginando como uma cena real acaba sendo uma imagem virtual, um efeito irreal... Afinal, fotografar monumentos refletidos em uma poça de água é um ato irônico!

²⁰ Quando se forma uma imagem no processo de reflexão, essa imagem pode ser real ou virtual. Denominamos a imagem obtida no processo de reflexão de real quando ela é obtida mediante o encontro dos próprios raios luminosos refletidos. Uma imagem é virtual quando ela é formada pelo processo de prolongamento dos raios luminosos refletidos (e não dos próprios raios). A imagem de um objeto diante de um espelho plano é uma imagem virtual. Imagens reais podem ser obtidas quando se usa espelho côncavo ou convexo (Fonte: Conceitos básicos sobre *a reflexão e a refração da luz*. Disponível em: <http://efisica.if.usp.br/optica/basico/reflexao/intro/>).

Provavelmente um dos reflexos mais conhecidos seja aquele que Henri Cartier-Bresson fotografou em Paris no ano de 1932, na época em que o enfoque documental era o estilo vigente e as revistas ilustradas alcançavam uma notória popularidade (imagem 045). Com essa habilidade inusitada para significar o instantâneo, o famoso fotógrafo consegue, nessa imagem, acrescentar a sensação de mobilidade sugerida pelo pular do personagem graças ao seu reflexo difuso produzido pela água no chão. A cena evidentemente urbana prioriza o volume dos prédios ao fundo, o cartel e a grade de ferro onde ele foi fixado; elementos que ganham ênfase quando espelhados no brilho da água em detrimento do ser humano presente unicamente através de suas silhuetas, porém entre a silhueta do pulador e a figura do cartel fixado no muro - que parece ser a propaganda de um balé russo - se estabelece uma semelhança visual ao estarem as duas sugerindo a mesma ação. À exceção do anúncio, nada está perfeitamente nítido, o leitor só percebe o conteúdo da cena através da alusão às suas formas. A foto leva implícita algumas das características da obra de Cartier-Bresson, que foram acolhidas e aplicadas no meu trabalho pessoal sobre a temática que estamos analisando: fazer das situações que ocorrem na vida real motivos para fotografar, e nunca tratar de influir sobre o que acontece ante a câmera.



Imagem 045
Henri Cartier-Bresson, (Francia, 1908-2004)
Paris, França, 1934
Fonte: <http://www.elhombretiff.com.ar/EHT>

Desde o ponto de vista conceitual o reflexo faz parte do discurso em torno do efêmero e tem neste estudo duas frentes específicas, uma delas está relacionada com a recepção da imagem pelo espectador e a outra com a própria presença do efeito como elemento partícipe dos mundos paralelos nas paisagens urbanas. É claro que nossa pesquisa está orientada a ensaiar uma análise descritiva e interpretativa do reflexo, uma vez concebido fotograficamente. Nesse processo, como foi dito, são considerados os elementos históricos, técnicos, estéticos e conceituais encontrados nas imagens.

O reflexo especular que sustenta *A memória dos charcos* se compõe de fragmentos do patrimônio edificado, imagens figurativas – mesmo que invertidas – identificáveis para uma grande parte da população que circula pelas ruas do Centro Histórico de Quito. Nesse sentido talvez seja oportuno, antes de prosseguir com a análise das fotos, refletir sobre certos aspectos da relação do espectador com as imagens. Isso por que finalmente é para ele que foi montada a exposição. Como de costume, em um evento dessa natureza, à noite da inauguração foram distribuídos os catálogos respectivos, a primeira surpresa um tanto engraçada veio dos próprios visitantes, quando vi vários deles olhando com estranheza o catálogo em sentido contrário, impulsionados por uma reação natural tendiam a virá-lo de modo que as imagens – corretamente – invertidas, ficassem em pé. Ainda ciente de que são fotos de detalhes não percebidos pelo habitante comum, estipulei que a reação vinha da forma como o espectador está acostumado a perceber a imagem fotográfica e da própria relação dele com a imagem em geral.

Segundo Jacques Aumont, na tarefa de estudar a relação do espectador com a imagem convém dar destaque ao órgão da visão que a partir do olho induz, automaticamente, a considerar o sujeito que utiliza esse olho para olhar uma imagem. Ele (1993, p. 77) anota que esse sujeito, chamado de *espectador*,

não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura).

Contudo, o mesmo autor assegura que existem constantes trans-históricas e até interculturais, da relação do homem com a imagem em geral, que possibilitam um estudo mais abrangente. Mas, por enquanto, pensamos que além de colocar questões substanciais essa definição sobre o espectador nos ajuda a entender algumas das suas primeiras reações, aliás, já mencionadas em parte da *linguagem do efêmero*. É na base da sua herança cultural, conhecimento, ideologia e sensibilidade que as pessoas interagem com as imagens. Na medida em que os visitantes da exposição mergulhavam imaginativamente nas poças fotografadas, o ambiente de mistério e a atitude de estranheza iam mudando, a proposta ia sendo apreciada, entendida e até criticada. Por outro lado, as pessoas que assistiram às visitas guiadas nos dias posteriores e, inclusive, alguns dos meus alunos, comentaram que mesmo sabendo como foram feitas as imagens costumam a acreditar que algumas delas fossem produtos da *fotografia direta*. Somente encontro para isso uma explicação nas palavras de Aumont (1993, p. 97): “em nossa apreensão de qualquer imagem, sobretudo se ela for muito representativa, entra uma parte de ilusão, muitas vezes consentida e consciente, pelo menos na aceitação da dupla realidade perceptiva das imagens”.

Que sentido tem a foto de uma imagem refletida em uma poça de água no chão? Aparte de ser a fotografia o meio pelo qual o autor visa estabelecer sua relação com o mundo, o efeito em si simboliza o encanto do fugaz, o mistério do ilusório; como na ‘Tamara’ de Calvino (1990, p. 17): “os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas”. Há nele planejada uma turnê de probabilidades, de incertezas, aparecimentos e desaparecimentos; uma lição da efemeridade da vida nos afixando no presente. A relação icônica com os monumentos arquitetônicos patrimoniais de Quito nos assinala um recorte da história, um vestígio da herança, a magnificência da arquitetura colonial, a riqueza ornamental dos detalhes, a finura dos artistas, a destreza dos artesãos. A coletânea exposta insinua brote recorrente do efeito na paisagem urbana, a existência de uma cidade repetida em fragmentos que convive com o *todo* como se se tratara de outra cidade vivendo paralelamente com sua origem. “Deste modo, o viajante ao chegar depara-se com duas cidades: uma perpendicular sobre o lago e a outra refletida de cabeça para baixo” (CALVINO, 1990, p. 53).

Na construção da imagem fotográfica os edifícios históricos parecem estar presos em uma visão fornecida por suportes: a foto sustenta os limites do contexto estabelecidos ao arbítrio do fotógrafo, o piso sustenta o charco delimitado pelas irregularidades e concavidades do chão, o charco sustenta o reflexo, e este o edifício espelhado e fragmentado. Essa cadeia de escoras afiança o tecido imagético da memória dos charcos. Os próprios reflexos exibem, ao seu capricho, a porção de parede, a fachada, o arco, a cúpula, etc., que cabem em seus contornos; eles seguram um fragmento privilegiado do monumento que indica em exclusivo as balaustradas, as cornijas, os frisos, enfim, todo detalhe esquecido na integridade, por isso cada foto é uma denúncia, uma confissão de parte que deixa o todo a descoberto. Tudo por conta da luz que joga um papel preponderante, primordial e insubstituível, tanto que sem ela simplesmente o reflexo não existiria. Daí o parentesco com a razão de ser da fotografia, até mesmo ele parece um *previus* da imagem latente do filme aguardando ser materializada na foto.

Contemplando as imagens refletidas nos charcos o cidadão é induzido a exercer uma leitura diferenciada da sua cidade; nesse processo aspira-se com legitimidade que ele possa se aproximar mais dela, valorizá-la e protegê-la. Ao menos até hoje a esperança permanece intacta, como cada imagem na memória visual e na memória eletrônica. Valer-se do efêmero para apostar no permanente representa todo um desafio, mas sempre temos um caminho pela frente, um percurso a cumprir na chegada e na partida. Essa é a sensação que tenho quando observo a fotografia que intitulei de “Praça Maior” (imagem 046), mais um nome dado popularmente ao mesmo lugar onde foram tiradas as duas fotos anteriores. A propósito de títulos, devo admitir que eu sempre tive resistência para colocar nas minhas fotografias um nome mais ‘poético’, porque não quero incidir de maneira alguma na recepção inicial do espectador e, conseqüentemente, em sua interpretação, antepondo a minha. Prefiro colocar algo genérico e imparcial, para deixar o leitor à vontade, pois penso que desse jeito a relação dele com a foto suscita mais expectativa. Porém, relendo essa imagem, uma das minhas preferidas, até creio que merecia um título inspirador, um bocado de eloquência que patenteasse minha emoção.



Imagem 046
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, Praça Maior
Fonte: www.yepo-photo.com

A foto está estruturada em três *planos*²¹ bem definidos, cada um dos quais mantém com o outro uma relação cromática uniforme pela coloração cinza-azulejado da pedra que ocupa por inteiro a superfície da praça. O primeiro plano corta a plataforma arredondada do pórtico de acesso à Catedral que, sendo parte do espaço defeso, situado na frente da igreja e chamado de “átrio”, fica elevado 2 metros acima do nível da praça. Nesse plano aparece, atravessando ao longo da parte inferior do quadro, o reflexo das balaustradas cimeiras do “Palácio Presidencial”, um prédio do começo do século XIX que foi reconstruído sobre o solar onde operou o governo da Real Audiência de Quito e que hoje também é sede do governo nacional e residência presidencial.

²¹ Sabemos que pela sua materialidade toda foto tem uma natureza bidimensional, mas no sentido imagético pode ganhar profundidade e causar uma sensação de tridimensionalidade mediante a construção de *planos*. Nenhum deles é mais ou menos importante, cada um desempenha seu papel e contribui do seu jeito para instituir significado na imagem fotográfica. A eleição não pode ser gratuita, o critério conta e a técnica possibilita (Fonte: *A ilusão especular*, 1984, p. 120).

Nesse nível, estão retidas entre as concavidades das pedras mais umas pequenas poças de água, que reluzem dentro da atmosfera cinzenta da foto. Essas formas brilhantes acompanham à poça maior, onde a imagem refletida mostra-se um tanto tremida por causa de um vento sutil que atinge a água na hora de tirar a foto, o efeito ondulatório, além da vizinhança das outras poças, ratificam o realismo da cena.

No plano do meio vemos um idoso vestido de terno e chapéu tipo boina carregando uma mala, ele é um conhecido personagem singular e misterioso que aparece caminhando no Centro todos os fins de semana. Está contornando a escada circular ao nível da praça sobre um piso de pedra claramente mais novo, polido e regular, que com certeza foi instalado no último restauro. Sendo o único ser humano dentro do enquadramento e vestindo uma roupa do mesmo tom da pedra, parece estar imbricado na paisagem. No plano de fundo, percorre pela parte superior um banco comprido de pedra talhada com estrutura modular e base alternada entre cheios decorados e vazios. Juntados todos esses planos, notamos que há na composição uma profusão de linhas oblíquas, verticais, horizontais e curvas, cada uma delas expressa a seu modo um recorrido dentro do enquadramento. Nelas encontramos uma linguagem direta, decidida e convincente, que propicia encontros diversos em uma mesma superfície e organiza os elementos que conformam a imagem, dando-lhes sentido.

Tecnicamente podemos dizer que o espectador visualiza dois centros de interesse que convivem no quadro em diálogo permanente: o reflexo na poça das balaustradas do Palácio e o transeunte que atravessa a praça mais abaixo. Tanto o sutil tremor da água quanto o passo do personagem foram ‘congelados’ por ter ajustado na câmera um curto *tempo de obturação*²². O efeito funciona bem na transmissão do sentido simbólico do efêmero, tudo convergindo no momento exato, no ambiente preciso, para reconstruir uma cidade de ilusão.

²² A capacidade expressiva de uma imagem fotográfica pode variar segundo o *tempo de obturação* utilizado na tomada, isto é, mais notório quando fotografamos objetos em movimento. A aparência de um mesmo motivo pode mudar drasticamente quando trocada a velocidade do obturador da câmera, que vem dada em segundos e frações de segundo. Nem precisamos movimentar o aparelho para obter leituras simbólicas dramaticamente diferenciadas (fonte: *A ilusão especular*, 1984, p. 46).



Imagem 047

Raúl Yépez Collantes [YEPO]

Quito, Praça da Independência, vista ao ocidente com o vulcão Pichincha no fundo.

Fonte: arquivo pessoal, 2006

Intercalo, nesse ponto, a imagem 047, que mostra o lado ocidental da Praça da Independência, com a ideia de complementar a panorâmica do lugar e facilitar a compreensão espacial de quem não conhece o cenário utilizado na proposta dos *charcos*. Do lado esquerdo se vê a igreja Catedral com o Domo de Carondelet se impondo sobre o átrio, que linda longitudinalmente toda a base da fachada norte da igreja. Embaixo do Domo encontramos o pórtico de acesso principal à igreja e, na frente dele, a plataforma superior da imponente escada arredondada que desce desde o nível do átrio ao piso inferior da Praça. O prédio branco que ocupa todo o quarteirão do fundo, de proporções simétricas, com dois frontões laterais, sobressaindo-se do volume e unidos por uma colunata inferior, é o Palácio Presidencial. No meio da Praça está instalado o monumento aos heróis da Independência, escultura que simboliza o triunfo da República sobre o colonialismo espanhol. Se perfilando no profundo céu azul vemos o vulcão Pichincha e, em seu colo, várias construções sobre a cota máxima admitida.

Temos outro reflexo do Palácio Presidencial na seguinte fotografia, onde se pode apreciar claramente um recorte de três das quatro amplas janelas do segundo andar, coroadas pelo frontão lateral esquerdo. No tremó se desenham em alto relevo as bases e as bordas das colunas de capitel jônico que decoram a fachada. Há dois detalhes coloridos nessa imagem que interferem na geometria da composição: um deles é a luz ainda acesa de uma luminária dupla de copos esféricos de vidro que aparece do lado direito da tomada, em tom esverdeado, e outro o conjunto de casas que superam a cota dos 3000 metros acima do nível do mar, em uma variedade cromática de verdes, laranjas, cinzas e azuis. O espaço refletido no chão corta bruscamente a perspectiva como se fosse uma fenda no piso, da qual emerge uma imagem intensa e brilhante, que contrasta com a pedra parda e fosca do arredor. Um real 'aparecimento' produto da magia da luz se prolongando no interior além da superfície, uma boca aberta mostrando sua garganta de fantasia (imagem 048).



Imagem 048
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, janelas e tremó, Palácio Presidencial
Fonte: www.yepo-photo.com

Do monumento à Independência fiz uma fotografia um tanto curiosa, porque o jogo de distâncias e níveis entre objetos e sujeitos fotografados gera uma troca nos diferentes planos, produzindo interferência na leitura visual (imagem 049). Estamos habituados a assumir que os objetos refletidos estão próximos do charco, quando não necessariamente é assim, a maioria deles, no caso deste trabalho, está afastado muitos metros de distância e, inclusive, são detalhes que dificilmente poderíamos enxergar desde o solo. Ao se colocar no lugar certo e aplicar alguns critérios técnicos é possível demonstrar que a imagem formada pelo reflexo aproxima os objetos, como se estivéssemos olhando-os através de uma lupa. Além de se concentrar em todos os ajustes da câmera que possam garantir uma imagem de qualidade se deve saber, então, que fotografar charcos requer precisão no *ponto de vista* e no *ângulo de tomada*.

O lugar onde o fotógrafo decide se colocar para bater uma foto constitui uma de suas decisões mais críticas. Muitas vezes uma alteração, mesmo mínima, no *ponto de vista* pode alterar de forma drástica o equilíbrio e a estrutura da foto. Por isso torna-se indispensável andar de um lado para o outro, aproximar-se e afastar-se da cena, colocar-se em um ponto superior ou inferior a ela, a fim de observar o efeito produzido na fotografia por todas essas variações²³. Já o *ângulo de tomada* se refere à posição da câmera com relação ao objeto fotografado. Geralmente observamos que na hora de tirar uma foto a maioria das pessoas adota uma posição convencional, em pé em frente ao motivo, segurando a câmera horizontalmente, mas ninguém garante que essa angulação à altura dos olhos seja a ideal para fotografar. A mudança de ângulo de tomada incide decididamente no resultado, por isso é indispensável uma escolha consciente do fotógrafo, um teste prévio, logo que:

A posição da câmera petrificada na angulação constitui, em toda construção perspectiva, um poderoso mecanismo gerador de sentido e tanto mais perturbador por que ele opera, na maioria das vezes, sem que os espectadores se dêem conta do seu papel e da sua eficácia. (MACHADO, 1984, p. 103)

²³ Critérios sobre composição fotográfica extraídos do site: <http://www.girafamania.com.br/montagem/fotografia-composi.htm>.



Imagem 049
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, monumento a Independência
Fonte: www.yepo-photo.com

Essa fotografia legitima as bondades de uma oportuna colocação e direção de tomada para aproveitar os componentes da cena. Todo aconteceu em uma fração de segundo e nada depois desse tempo será exato ao resultado que estamos observando. Os *motivos*, que novamente são dois, desapareceram, um menos depressa que o outro, mas sumiram. O que ficou é a constância visual de que aquilo aconteceu em um lapso determinado, o resultado da intermediação do fotógrafo entre a ‘realidade’ e o aparelho, embora não seja este mais que um registro do “aparente”, como diria Kossoy, e apesar de essa imagem não manter com a realidade originária uma relação de índice, como pensaria Machado.

A foto foi tirada do alto da escadaria arredondada em frente ao ingresso principal da igreja Catedral, o grande charco em primeiro plano acolhe a silhueta do monumento à Independência, imponente escultura de mármore levantada no início do século XX. Detrás se observa um casal descendo pela escada e algumas outras pessoas 'mutiladas' pelo corte do quadro caminhando ao nível da praça. O enquadramento vertical acrescenta a verticalidade dos motivos principais e, ao mesmo tempo, decompõe a fotografia visualmente em duas partes, que parecem existir independentemente em duas faixas horizontais limitadas pela borda superior da escadaria. Porém, as duas peças aparentemente superpostas encontram um forte ponto de união na figura refletida do monumento que, por um efeito de fechamento visual, aparece por engano como sendo a imagem espelhada da mulher.

O espaço recheado de água tomou a coloração azulada do céu e as pedras do piso, ainda molhadas, se acenderam de prata com a incidência rasante de luz solar em elevação; esses brilhos bordejam salientes, mostrando a variedade de texturas e resistindo às sombras alongadas dos caminhantes da praça até a umidade sublimar. Não há dúvida que o centro de interesse da fotografia seja o puro charco em todo seu esplendor, tanto é assim que os outros elementos que participam da cena estão subjacentes no contexto. Vejamos como: o casal está de costas e em contraluz, os caminhantes são simplesmente siluetas cortadas bruscamente pelo enquadramento, eles se complementam só na projeção de suas sombras, e até o próprio monumento refletido não deixa ver sua face, a forma está subentendida no jogo de fundo e figura. Mas apesar de se manter simbolicamente secundários, todos os elementos cumprem seu papel na composição e dotam de equilíbrio a cena, basta observar que mesmo em silhueta a imagem refletida do monumento está fixada no perfeito eixo central da foto.

Enfim, cada coisa que mostra o universo de uma fração de segundo está em seu sítio, construindo esse discurso: as texturas, as sombras, a iluminação, a impressão visual, todas coletadas nas buscas cotidianas na rua e convertidas em suportes vivos do efêmero.

Vejamos mais uma imagem do lugar, dessa vez captada na base do Domo de Carondelet, no ingresso principal à Catedral Metropolitana de Quito (imagem 050). Essa fotografia foi selecionada pelo editor como capa do catálogo e mostra bem a estrutura de grandes colunas de pedra que sustentam os arcos do Domo e, ainda, no canto direito, o pináculo da torre da igreja. A construção desse templo começou na primeira metade do século XVI e foi concluída, com a última etapa da torre, só no século XX, o que tem ocasionado uma mistura de diversos estilos arquitetônicos. Seus arcos góticos, seu teto e altar barrocos e seus coros neoclássicos guardam, em seu interior, uma valiosíssima coleção de esculturas e pinturas da “Escola Quiteña”, entre as quais se destacam o “Descender de Cristo” e outras esculturas de Caspicara, o mais famoso artista indígena da época colonial²⁴.

A Catedral testemunhou várias reformas, revoluções, insurreições e terremotos. Situações insólitas e controversas aconteceram nesse monumento, como o assassinato do Bispo de Quito durante a cerimônia de Sexta Feira Santa de 1877, que caiu desfalecido após beber o veneno dissolvido em sua taça de consagrar. (MOLINA, 2002, p. 18. Tradução do autor)

Como vemos, as edificações tem muito a dizer e por isso estamos tentando, através deste estudo, reforçar as *estruturas profundas* da cidade, com o objetivo de reconstituir o imaginário urbano do habitante de Quito.

Segundo o editor, todas as fotografias mereciam a capa, só que tínhamos que selecionar uma e elegemos esta porque aparenta ser uma colagem de vários reflexos. A vantagem possivelmente esteja em que o charco se espalha por uma zona interior debaixo da cobertura do Domo e outra exterior sem proteção nenhuma, ocupando uma ampla região incidida por diferentes intensidades lumínicas. Os elementos espelhados, que acabam no mesmo lugar onde começa a água, fazem parte de um espaço elevado muito rico em detalhes, que corresponde à convergência interna dos arcos de meio ponto se apoiando em uma das quatro pilastras que seguram a cúpula.

²⁴ Fonte dos dados: Molina, 2002, p. 18.



Imagem 050
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, Catedral Metropolitana
Fonte: www.yepo-photo.com

Bem no canto superior esquerdo do quadro são ressaltados os capitéis jônicos da dupla colunata onde se apoiam os arcos. É nessa zona que a imagem refletida quase submerge na área contigua e produz certa suspeita, porque a pedra do piso ao seu lado, mesmo estando molhada, carece de reflexão... Sendo uma fotografia direta, só encontro uma explicação no capricho das luzes. É notória uma sombra de figura orgânica que se posa discretamente sobre o terço esquerdo da foto; ela, longe de apagar alguns detalhes, os envolve na sua intimidade, mergulhando-lhes em uma atmosfera escura, mas visível. No canto inferior direito, o arremate da torre e uma das esculturas dos santos da fachada, arranjados na linha de visão, se refletem na zona mais exposta ao exterior. Esse reflexo dialoga com o dos capitéis, mostrando detalhes minuciosos e, entre os dois, se opõe o grande volume vertical das pilastras de pedra ocre. Tudo se organiza dentro de uma perspectiva transversal, definida pelas linhas de união das pedras do piso, ao legítimo estilo do enquadramento preferido de Brassai.

Vamos agora nos trasladar a outro cenário, tão esplendoroso como o anterior, as próximas fotografias que veremos da série *Memória dos Charcos* foram captadas na praça e no átrio de São Francisco, um complexo arquitetônico religioso conformado por três templos e seis claustros principais (imagens 051 e 052).



Imagem 051
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, Praça de São Francisco
Fonte: arquivo pessoal, 2004



Imagem 052
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, Igreja e convento de São Francisco
Fonte: arquivo pessoal, 2004

Pouco depois da fundação espanhola de Quito, a ordem religiosa dos padres franciscanos erigiu esse magnífico conjunto arquitetural de três hectares e meio de superfície e o instituiu em 1536, requerendo 70 anos para sua construção. A fachada maneirista da sua igreja maior preside a grande praça revestida de pedra e construída no exato sítio onde se desenvolveu o Tianguéz e o cacique inca Hayna Cápac levantou o seu palácio. Esse foi o núcleo do eixo ao redor do qual se estruturou a cidade e o ponto de encontro público de abastecimento da colônia.

No interior do convento se encontram sete pátios, sendo um deles o que dá lugar ao museu “Fray Pedro Gocial”, onde se exhibe uma das mais importantes coleções de arte religiosa da América, com valiosas peças de esculturas, pintura, móveis e têxteis dos séculos XVI, XVII e XVIII. A igreja possui um espetacular altar barroco, coro e escada renascentista, e a famosa “Virgem de Quito”, escultura de Bernardo de Legarda, a única representação na arte colonial da Virgem Maria com asas e características indígenas em seu rosto.

A primeira foto que analisaremos deste cenário foi tirada no átrio construído totalmente em pedra através do qual transita muita gente, seja para ingressar em uma das igrejas, no convento, ou mesmo para atravessar todo o quarteirão sem descer à praça. A poça de água, objeto central da fotografia, ficou presa em um canal longitudinal talhado em pedra, que recebe as águas pluviais à maneira de uma calha, só que ao nível do piso. Nela se reflete um fragmento da fachada da casa da família Gangotena, prédio particular tombado pelo Instituto do Patrimônio, e uma réplica da Virgem de Legarda, enorme escultura instalada sobre o “Panecillo”, uma colina que se levanta no meio do Centro Histórico. Diferentemente dos casos anteriores, esse charco ocupa um espaço marginal dentro do enquadramento da foto, dando cabimento ao entorno formado pelo chão em sua grande maioria e mais para trás pelo *pretil* - guarda-corpo - do átrio no limite do qual aparecem duas pessoas, uma delas aparentemente lendo o jornal e a outra com o olhar dirigido à praça. Já no fundo, um tanto sobreposta pela ação do sol incidindo diretamente na frente, se olha mais uma parte da fachada da Casa Gangotena (imagem 053).

Distribuídas ao longo da parte superior do peitoril descansam sobre um curto pedestal umas esferas igualmente talhadas em pedra, colocadas como parte integrante dos decorados de estilo. Segundo dizem, uma vez concluída a construção do átrio se notou que faltava uma dessas pedras redondas, que não foi restituída por algum tempo. Esse fato deu origem a uma das mais famosas fábulas de Quito, conhecida como “A Lenda de Cantuña”, da qual traduzirei um ‘resumo magistral’, incluído na publicação “Quito, toca el cielo”:

Cantuña homem indígena de pele canela, rosto triangular e árduo trabalhar, foi o responsável de terminar a construção do átrio de São Francisco. Tendo ultrapassado o tempo limite acordado e temeroso de ser encerrado na cadeia por não ter concluído a obra no prazo estipulado, entrou em uma fria. Andava nervoso pelas ruas quando foi interceptado por um homenzinho vestido de vermelho, com nariz e barbas pontiagudas, lhe oferecendo ajuda e prometendo-lhe terminar a ‘totalidade’ da obra antes do amanhecer, com a condição de que ele em troca lhe entregasse sua alma. Cantuña, ciente de suas limitações, aceitou o trato e esperou resignado. Na saída do sol efetivamente o átrio estava pronto, mas não ‘totalmente’, uma destas pedras redondas não tinha sido colocada, graças à qual Cantuña recuperou sua alma e Satanás desapareceu no caminho ao inferno. (MOLINA, 2002, p. 17. Tradução do autor)



Imagem 053
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, átrio de São Francisco
Fonte: www.yepo-photo.com

Mesmo de pequenas proporções em relação à área total e vazando por debaixo do enquadramento, o charco ocupa na composição uma posição privilegiada, isso porque, além de se destacar com sua limpidez em uma zona atingida pela sombra, o ângulo de tomada baixo faz com que ele, em primeiro plano da perspectiva, pareça maior do que é na realidade. Também nessa foto se percebem dois centros de interesse: um deles é obviamente o reflexo e o outro as duas pessoas do extremo direito que participam da cena relaxados, indiferentes. Se prestarmos atenção, o tamanho dos homens não chega nem à metade do tamanho do charco, mas eles não passam despercebidos, agem como sendo o “punctum” de Barthes, “quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e que *todavia já está nela*” (BARTHES, 1984, p. 85).

Os dois pontos de atração perfeitamente focados interatuam com fluidez, conduzindo o olhar de um a outro sem visos de interferência, ainda porque o canal do charco parece assinalar as pessoas. Nessa operação intervém com eficiência uma ampla *profundidade de campo*²⁵. Um dos elementos ópticos que mais surpreende no campo da composição fotográfica é a profundidade de campo. Embora seja visto de formas diversas, o que persiste é o fato de que o tema não deixa de chamar a atenção de vários teóricos da imagem fotográfica:

Arlindo Machado (1984, p. 16) atribui ao mecanismo técnico do aparelho fotográfico a introdução de “anomalias e deformações na representação do espaço, de modo a fissurar a sua homogeneidade”. Ele comenta que convencionalmente a fotografia tenta simular uma continuidade absoluta do espaço, mas essa circunstância não pode ser cumprida satisfatoriamente por uma evidente ruptura representada pelo foco na medida em que seleciona, na profundidade da cena, uma zona de nitidez, zona conhecida em fotografia como *profundidade de campo*. É conveniente destacar ainda que Machado outorgue ao fotógrafo a responsabilidade da escolha do que vai ser privilegiado pelo foco e o que será transformado em borrão com a aplicação da profundidade de campo. Inclusive afirma que:

A seleção do espaço revelado à visão através da profundidade de campo é como o recorte do quadro, um recurso de estabelecimento de sentido e visa também instituir uma hierarquia na cena, separando o essencial para os interesses da enunciação do supérfluo ou do acessório. (MACHADO 1984, p. 117)

Jacques Aumont (1993, p. 223) explica que “o campo é um espaço profundo, mas representado sobre uma superfície plana, e nessa representação a profundidade é inevitavelmente modificada”. Essa modificação implica, segundo ele, em produzir uma imagem uniformemente nítida. Porém, adverte que não necessariamente a profundidade de campo deve ser utilizada como fator de realismo:

²⁵ Trata-se do espaço focalizado dentro do quadro compositivo. Com exceção do ECU (*Extreme Close Up*), a profundidade de campo se estende por aproximadamente 1/3 à frente e 2/3 para trás do ponto de foco. Esse espaço será maior à medida que: O tamanho da abertura de diafragma da objetiva decresce, a distância da câmera ao motivo aumenta e a distância focal da objetiva decresce (Fonte: <http://www.internetcampus.com/port/tvp012.htm>. Acesso em: 10/12/2007).

Na imagem fotográfica, que não é obrigatoriamente nítida, ela resulta de uma escolha estilística deliberada, histórica, cujo uso com certeza não é determinado unicamente pelo desejo de mais ou menos realismo, mas também, por exemplo, por um desejo de composição mais segura da imagem. (AUMONT, 1993, p. 224)

Não obstante, esse assunto resulta atrativo e, ao mesmo tempo, é intrigante advertir que na fotografia que estamos analisando todo esse espaço sombreado que rodeia o charco está desfocado, enquanto que a imagem refletida tem um foco perfeito (a grande profundidade de campo está expressa exclusivamente, nesse caso, entre o foco da imagem em primeiro plano e o foco dos homens ao fundo). Encontramos uma explicação convincente a respeito na física do reflexo, já desenvolvida anteriormente, porém nos seria de muita utilidade, como exemplo, analisar mais uma foto, centrados nas propriedades da focalização (imagem 054).

É o *foco seletivo* que vai ressaltar um objeto em detrimento dos outros complementares da foto. Na série de imagens que fazem parte da *Memória dos Charcos*, este elemento intervém decisivamente. No decurso da pesquisa e sem ter estudado direito ainda o fenômeno de prolongação dos raios luminosos no reflexo especular, percebi que a distância de foco do reflexo não é a mesma do plano que o abriga. Dito de outra forma, o foco do objeto refletido não está na superfície externa, a objetiva indica distâncias diferentes, como se a imagem focalizada estivesse alguns centímetros (ou metros) 'dentro' da água. Esse curioso efeito, que varia de acordo com a seleção da objetiva, tem de ser capturado com opção de focalização manual, que permite o controle absoluto da cena. Uma escolha errada nesse caso provocaria confusão ao leitor da imagem.

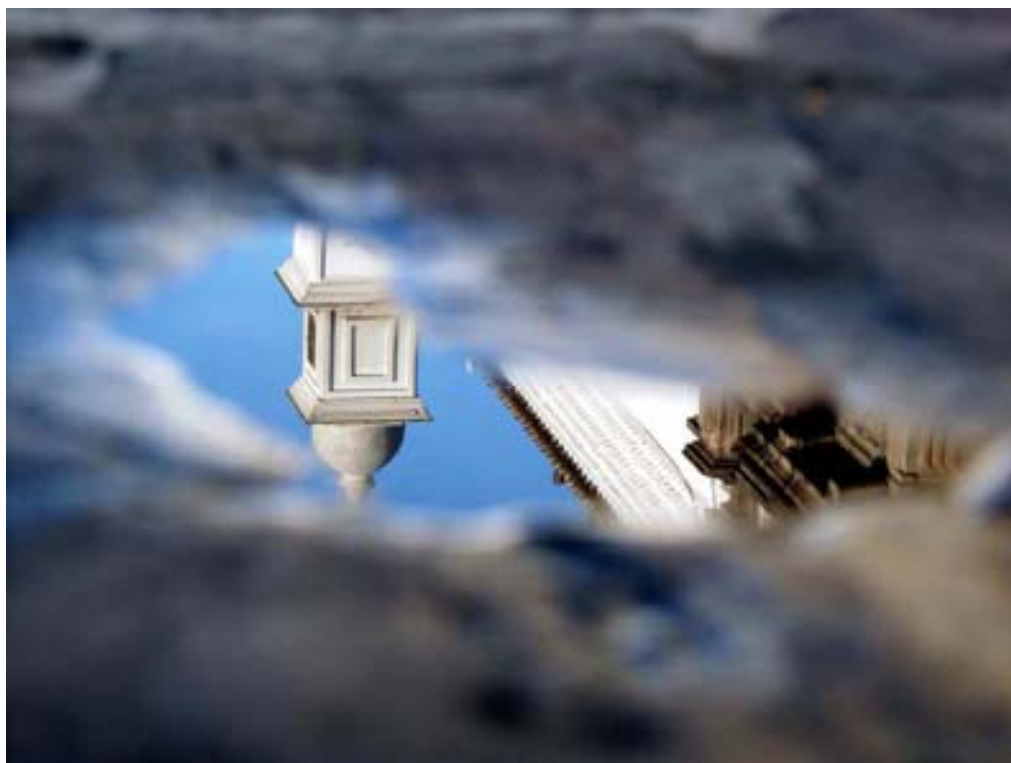


Imagem 054
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, Capela de Cantuña.
Fonte: www.yepo-photo.com

O foco dessa imagem está claramente centrado no campanário da “Capela de Cantuña”, outra das igrejas que compõem o complexo arquitetônico de São Francisco. Fazer santuários menores resolvia a eventualidade de celebrar missa em eventos mais privativos, a decoração desses recintos era menos pomposa, mas eles estavam bem providos. A fotografia está dividida em três terços horizontais bem marcantes, os dois terços dos extremos são vistos como um borrão de tons cinza, azuis e magentas, contornando a imagem refletida no terço central que se abre qual um furo em uma densa nuvem mostrando o firmamento. A imagem toda ostenta um perfeito equilíbrio. Ela expõe, começando desde o canto direito, um fragmento da moldura de pedra do acesso, a cornija ornamentada e a torre de sinos, essas últimas pintadas em branco se destacando do fundo azul do céu. Percebe-se uma geometria de ângulos adjacentes desiguais entre os elementos refletidos, cornija oblíqua, torre vertical, lembrando um triângulo visual fechado pela borda inferior do poço.

É curioso como a temática se presta para romper esquemas, acaso por ironia, convertidos o charco em estrela e o chão em firmamento...!



Imagem 055
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, igreja maior de São Francisco, torre.
Fonte: www.yepo-photo.com

Nessa foto está refletida uma das torres da igreja maior de São Francisco e o colarinho da base. Mantendo os mesmos preceitos estéticos já descritos, essa imagem demonstra a quantidade de detalhes arquitetônicos de fino desenho e apurado acabamento com que foi construído cada um dos componentes da igreja. Compositivamente falando, é interessante perceber como ganha o objeto quando colocado no lugar certo. O mais surpreendente é que para isso só bastou um ligeiro movimento de câmera! O legitima Cartier-Bresson (2003, p. 24) quando nos aconselha que: “nosso olho deve medir constantemente, avaliar. Modificamos as perspectivas mediante uma leve inflexão de joelhos, provocamos coincidências de linhas mediante um simples movimento da cabeça de uma fração de milímetro”.



Imagem 056
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, rua Cuenca.
Fonte: www.yepo-photo.com

Descendo pela escada de pedra do átrio de São Francisco, em direção norte, desembocamos na Rua Cuenca, uma estreita via que foi invadida durante muitos anos pelo comércio informal e que posteriormente ficou livre graças a uma negociação criativa entre a municipalidade e os mercadores, que finalmente aceitaram se instalar em um camelódromo construído nas proximidades. Em um espelho de água empoçada na tampa da canalização dessa rua se reflete a fachada desse local de comércio e o corpo superior da torre da igreja de Nossa Senhora da Mercê. Visto desse jeito, o charco é mais banal, sem elegância, não é usual fotografar uma tampa do esgoto e menos ainda saindo dela um dos símbolos do catolicismo. Estive tentado a tirar essa imagem da exposição para evitar qualquer mal-entendido, mas depois achei que não poderia atuar em função de preconceitos e decidi colocá-la mesmo se prestando a interpretações inclusive de tendências irreverentes e antirreligiosas, como efetivamente aconteceu no dia da inauguração.

O convento e igreja da Nossa Senhora da Mercê, é um monumental complexo arquitetônico de profunda significação histórica da cidade, que foi construído a partir de 1569 em uma área de 29.000 metros quadrados. A igreja, chamada inicialmente de “Capela de São Juan de Letrán”, é do estilo barroco, com alguns agregados mouriscos, e sua torre de três corpos está construída sobre os restos de um muro incaico. O retábulo do altar maior conserva esculturas de Legarda e na nave principal se encontram obras de Miguel de Santiago, Goríbar, Samaniego e outros artistas. Há uma fabulosa fonte do século XIX no pátio central do convento, por onde se ingressa na biblioteca que possui ao redor de 22.000 volumes antigos²⁶. Na foto abaixo (imagem 057), refletidos em uma poça arredondada, se identificam claramente dois objetos iluminados, um fragmento da cúpula do altar com sua cobertura de cerâmica vidrada e a cruz de pedra que repousa sobre um grande pedestal na entrada lateral da igreja.



Imagem 057
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, igreja de Nossa Senhora da Mercê
Fonte: www.yepo-photo.com

²⁶ Fonte dos dados: Molina (2002, p. 34).

Explorar os reflexos das poças de água no chão de ruas, praças e calçadas do Centro Histórico de Quito pode nos submergir em um mundo fascinante de fábula e mistério, pois toda forma encerra uma história, todo detalhe uma inspiração, todo volume um sonho feito realidade. Chegam também sentimentos contrapostos sem saber se o valor patrimonial das edificações justifica o trabalho escravo dos indígenas da época da colônia, que mesmo acostumados a talhar a pedra tiveram que se adaptarem obrigatoriamente às novas técnicas construtivas impostas pelos invasores. Essas maravilhosas edificações, maiormente da arquitetura religiosa, foram levantadas por artesãos autóctones de mãos hábeis, munidos de infinita paciência e aguçada criatividade, sem sequer estarem convencidos dos preceitos evangelizadores que com tanto esmero predicavam seus executores. Mas ficaram manifestações de rebeldia: dentre outras mais sutis, chama a atenção um Sol monumental talhado em uma das cúpulas da igreja da Companhia de Jesus, que faz referência ao Deus Inca.



Imagem 058
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, igreja de Nossa Senhora da Mercê, cornija.
Fonte: www.yepo-photo.com

Enfim, as imagens contidas nos charcos pertencem ao mundo do imprevisível, do impalpável, do passageiro, mas não deixam de acontecer, estão ali para provar a coexistência de *ciudades paralelas* extraídas das mesmas entranhas do solo urbano com a força do olhar avisado e a implacabilidade da câmera fotográfica. Aspiramos ter acertado na escolha das fotos, elas contribuem para a construção do discurso e ilustram o argumento. Salvo algumas particularidades do referente, as demais imagens incluídas na *Galeria*, que não foram selecionadas para a análise, podem se ajustar de uma ou outra forma a alguns dos esquemas de decomposição aplicados no processo.

No percurso da minha pesquisa sobre os efeitos efêmeros da luz sobre a paisagem urbana, além dos reflexos na água empoçada encontrei também, como resultado das continuas visitas ao Centro Histórico de Quito, outra atraente expressão estética que achei interessante explorar, é o caso das *sombras*, que se constituem no motivo da próxima e última exposição que analisaremos.

À diferença das outras que foram impressas, emolduradas e exibidas em uma galeria do circuito artístico nacional, as imagens dessa mostra, que intitulei *Sombras nada más* (rever páginas 31-32), estão incluídas desde o mês de maio do ano 2006 exclusivamente na sala virtual do meu site oficial *yepo-photo.com*. Das 18 imagens que todavia permanecem ‘no ar’, 12 estão impressas na *Galeria* da primeira parte deste estudo. De 5 delas faremos a seguir a análise respectiva.

Como em tudo o que concerne à fotografia o ponto de partida radica na luz, nesse caso, curiosamente, nosso centro de interesse carece de luz, poderíamos dizer que é precisamente seu antagonismo e por essa mesma razão o sentido muda radicalmente. Na maioria dos casos fotografamos objetos que refletem luz, fazemos uma medição dessa luz refletida e ajustamos a câmera à temperatura da luz incidente que opera sobre o objeto, mas nada disso se aplica à sombra, porque em teoria não há medida para a escuridão. Certamente uma zona escura não poderia ser percebida de forma isolada, mas sempre simultaneamente à zona iluminada, servindo esta de referência para a captação fotográfica da imagem. O que acontece, em síntese, é que se queremos representar a sombra não há mais remédio que fotografar a luz. Em termos da ‘percepção da forma’ podemos assumir sem rigor

teórico que nesta proposta a sombra atua como figura, enquanto que a parte iluminada atua como fundo.

Para estudar o tipo de sombra que se manifesta na Quito antiga devemos considerar sua proximidade com a linha do Equador, onde o Sol se movimenta com velocidade constante, registrando igual duração do dia e da noite durante todos os dias do ano. Essa peculiaridade, além de fazer dos cidadãos verdadeiros relógios humanos que costumam descobrir a hora com somente olhar a posição do “astro rei” no firmamento, provoca sombras duras e bem definidas nas primeiras e últimas horas do dia e sombras fracas ou carentes nos intervalos. Por essa razão e por uma forte refração difusa dos raios solares ultravioletas sobre o ambiente não adianta fotografar nada em torno do meio-dia. Nesse horário – ao redor das 12 horas da manhã – todo motivo fotográfico some e a câmera repousa.

As imagens dessa exposição mostram que no cenário histórico do centro de Quito vários elementos de proteção, salvaguarda, fechamento, ornamento etc., que compõem o mobiliário urbano e arquitetônico, atingidos pela luz reluzente do Sol, projetam sedutoras sombras sobre diversas superfícies dos monumentos patrimoniais. As sombras projetadas sempre do lado oposto à fonte luminosa aparecem na foto como sendo linhas e planos desenhados sobre as pedras, madeiras e alvenarias dos pisos e fachadas. Essas sombras, se bem representam o objeto que as origina, nem sempre são a figura fiel desse objeto, porque elas se modificam em perfeita conjunção com as formas irregulares da superfície onde se projetam. Ou seja, o próprio objeto visualmente ausente é percebido unicamente através de sua sombra, mas ‘confortavelmente’ desfigurado. Em definitivo, se procura representar as coisas por meio de suas sombras. Já o momento do clique exige precisão, porque o movimento contínuo do Sol desloca constantemente as projeções das sombras, outorgando-lhes certa motricidade própria. Deve-se agir oportunamente e observar com atenção o momento em que o ângulo de incidência da luz sobre os objetos produza na superfície sombras que garantam uma clara leitura e uma particular expressão estética.



Imagem 059
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, São Francisco.
Fonte: www.yepo-photo.com

Sobre um degrau de pedra e fragmentada pelo enquadramento, nessa foto vemos a grande porta de madeira de roble de 4 metros de altura que dá acesso à Capela de Cantuña no monumental complexo arquitetônico de São Francisco. As sombras projetadas sobre a superfície do piso, degrau e porta pertencem a uma grade retrátil destinada a vedar o ingresso ao portal durante a noite. A estrutura da grade é percebida mesmo deformada, como uma armação de hastes verticais, finas e compridas de ferro, distribuída com intervalos regulares ao longo do espaço.

Vê-se que as peças verticais estão unidas perpendicularmente de cima para baixo entre dois vãos, por três faixas horizontais de varas menores dispostas em diagonal e em dois sentidos, formando figuras geométricas de losangos intercalados e sobrepostos. Essas formas revelam uma técnica de montagem usada pelos ferreiros para fazer com que a barreira possa se estender e se retrair à vontade, segundo sua necessidade. A zona ocupada pela sombra cobre os dois terços inferiores do quadro, mas por elas serem apenas fileiras não ocultam a natureza da superfície que as contém.

Devido à posição rasante da luz solar na alvorada se produz um efeito de sombras alongadas, organizadas sob uma dupla perspectiva: uma originada pelas suas próprias projeções e a outra causada pelo ângulo de tomada bem próximo da porta. A composição toda é uma perfeita geometria de linhas perspectivas que convergem em dois pontos de fuga, um deles centrado no extremo esquerdo da foto e o outro do lado oposto. O enquadramento vertical acentua a verticalidade da porta, da colunata do portal e das sombras que se projetam sobre elas, dando-lhes presença e hierarquia.

Dissemos que os elementos inertes que as originam cobram vida nas suas sombras; graças a isso elas se deslocam de acordo com o movimento paulatino do Sol. Essa capacidade de elas caminharem pela superfície pode ser também aproveitada na hora de compor a fotografia. Nesse sentido, é notório, na imagem que estamos analisando, o resultado de apertar o *disparador* no momento preciso em que a projeção se posiciona naturalmente em determinado lugar. Por exemplo, a sombra da faixa central das peças entrecruzadas de união da grade encaixa com o degrau e o vão de cima com o marco da base da porta; no primeiro caso os vértices inferiores dos quadriláteros rombóides *desenhados* sobre o degrau começam no meio fio e terminam no lugar limitado pelo marco. O ajuste intencional das figuras sombreadas com os planos que as acolhem passa ao espectador a ideia de que as diversas partes estão ‘decoradas’ de sombra. Essa interpretação, um tanto metafórica, reivindica as sombras, afastando-as do mundo das trevas, do espectro e da solidão.

Imaginemos a cor cinzenta da pedra – o material mais utilizado nas construções patrimoniais de Quito – mesmo tendo uma textura muito expressiva junto com o preto das sombras daria um tom monocromático um pouco triste, que tentamos impedir. Então no cometido de fotografar sombras evitando gerar uma atmosfera taciturna e misteriosa se incluí na proposta sempre um detalhe colorido, como os tons desde o marrom até o amarelo, passando pelo laranja da grande porta na foto anterior e o profundo azul do céu na foto a seguir (imagem 060).



Imagem 060
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, Convento de São Francisco.
Fonte: www.yepo-photo.com

O desejo pessoal de dar vida à sombra pretende contrariar a sensação do sombrio, a definição figurada de lúgubre, mácula ou defeito e acreditar na dose de vitalidade que a fotografia sempre injeta ao *motivo*, mesmo sendo ele a morte. Uma forma de reviver a sombra usando acepções de vestígio pode ser encontrada em um ensaio de Eduardo Vieira da Cunha (2004, p. 160) intitulado “O negativo: sombras densas e claras da melancolia”:

A sombra de alguma coisa designa metaforicamente seu inverso. Um inverso que adere, que cola à coisa da qual se originou, e que, inseparável e melancolicamente, a acompanha, a persegue: a assombra. A noite, a morte, o negro, o invisível são os inversos do dia, da vida, do branco, do visível. E são, ao mesmo tempo, seus prolongamentos. Esta dupla relação de prolongamento e de inversão das sombras representa o próprio princípio da fotografia, que fornece aos objetos uma impressão de modo inverso: em negativo.

Referindo-se exclusivamente ao negativo fotográfico e sem ultrapassar os conceitos convencionais, Vieira da Cunha acredita na sombra como o “inverso” de uma coisa, mas o critério funciona unicamente nesse contexto, onde segundo ele mesmo anota “não há excesso de matéria, nem rugosidades, que possam absorver qualquer medo do escuro” (p. 161). A sombra como inverso se aplicaria no caso de o objeto ser projetado em uma superfície lisa e paralela a ele por uma fonte luminosa perpendicular e uniforme, mas isso é o que precisamente temos desestimado no presente trabalho. Queremos, antes de tudo, conceder às sombras um papel estético, aproveitando com criatividade os efeitos que elas produzem em convívio com nosso cotidiano urbano.

A imagem 060 mostra a visão parcial de uma arcada de pedra com dois vãos que permite o ingresso ao convento de São Francisco do átrio. Colocadas diante de cada um dos vãos, grades com hastes decoradas de ferro forjado resguardam a entrada ao vestíbulo, onde as pessoas que querem conhecer os claustros e visitar o museu devem se registrar. As grades niveladas com a fachada externa da arcada estão divididas cada uma em dois corpos independentes, um superior semicircular do mesmo tamanho da largura do vão que cobre, com uma estrutura radial em forma de abanico, a parte do arco romano, e outro inferior retangular, de igual largura, que acolhe as duas folhas batentes da porta de acesso.

Desse espaço de transição habilitado para circulação dos visitantes e com uma angulação em *contra-mergulho* está tirada a foto, no preciso lapso em que o Sol do amanhecer entrava no interior, projetando as sombras da armação de ferro na superfície côncava de um dos arcos e no muro que o sustenta. Uma cornija de pedra arremata esse muro, coincidindo com a nascente do arco. Aquele ornato, arranjado compositivamente em diagonal ao plano, decompõe a foto em dois segmentos irregulares bem definidos: no segmento da direita as saliências da cornija aparentam traços retilíneos pintados de fulgor atravessando a imagem transversalmente e descendo em perspectiva desde o extremo superior direito do quadro. Por cima das molduras e do muro se projetam umas sombras sem aparente organização, que correspondem à projeção de um escudo de metal da ordem franciscana colado na grade do arco e alguns outros ornamentos das hastes da porta.

No segmento da esquerda, descendo desde o alto em direção ao centro da foto, umas linhas curvas de sombra, provenientes da estrutura em abanico do corpo superior da grade, se ‘incrustam’ na cornija do muro de pedra. Essas linhas elípticas e alongadas, desenhadas pelo Sol no intradorso do arco, lembram, de algum modo, as armaduras modulares e articuladas dos antigos guerreiros. Sem se constituir em um estrito *centro de interesse*, a zona daquela couraça de sombras curvadas possivelmente seja a que mais chama a atenção. Ocupando um espaço discreto, percebe-se embaixo a silhueta da porta-grade se superpondo ao fundo azulado do céu. Esse detalhe cromático intencional que devemos ao uso da fotografia colorida, como já disse, busca incorporar na composição um elemento de cores vivas, atuando em contraste com os tons escuros característicos do efeito e do objeto fotografado.

Mesmo tendo conseguido descrever com propriedade os objetos reais que originam as sombras, não posso ter certeza de se foram visualizados com exatidão, porque simplesmente não estão presentes na fotografia, nem suas projeções revelam a forma precisa que eles têm. Por isso, vejo nessa imagem que acabamos de analisar um bom exemplo para insistir em que nem sempre a sombra o descreve ou é o “prolongamento” (CUNHA, 2004) do objeto que a gera.

Na sombra deformada do objeto, segundo temos ilustrado até agora, participam três elementos físicos reconhecíveis: o ângulo de incidência da luz sobre ele, a disposição do próprio objeto no espaço e as formas irregulares da superfície onde se projeta. Adicionalmente, do ponto de vista estético, incide no resultado final também o ângulo de tomada selecionado pelo fotógrafo, a proximidade da câmera com o efeito e as condições de focalização, assuntos dos quais falaremos na análise da seguinte fotografia:



Imagem 061
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, Convento de São Francisco, hall de acesso.
Fonte: www.yepo-photo.com

Como no caso anterior, essa imagem assume de primeira mão um caráter abstrato, devido ao enquadramento fechado e à incerteza dos motivos. Um recorte reduzido, isolado, do entorno, mostra a proeminência de linhas orgânicas em uma estrutura compositiva completamente atípica, onde cada elemento atua com força individual dentro do quadro. A foto direta, captada na fugacidade de um instante, recria um ambiente tomado pela sombra, mas efusivamente iluminado pela luz intrusa do Sol na hora do levante. O espaço em claro, coberto por uma sutil textura visual, tendendo a tátil, se impõe no escuro, deixando indícios de vigor sobre a superfície largamente envelhecida. Um conjunto de módulos capsulares organizados em faixas e colados entre si descem nesse espaço, se multiplicando, com ritmo visual geométrico e progressivo. Ali embaixo surge um volume expectante, intrometido, irrompendo o ritual de claro-escuro, não pertencente à cerimônia porque leva um enfeite colorido no corpo avultado de penumbra, mas fica aceito finalmente pelo gosto tentador da anomalia.

A cena foi ‘congelada’ dentro dos vãos da arcada de acesso ao convento de São Francisco; nesse hall meio escuro, rodeado de grossas paredes brancas de taipa, onde há um guichê de atendimento ao público e uma pequena loja de artesanato religioso. Expectantes por entrar, algumas pessoas aguardam sentadas em uma antiga bancada de madeira encostada à parede; nem todos são turistas querendo conhecer o complexo arquitetônico, há também fiéis que procuram serviços vários ou anseiam confessar-se com os padres franciscanos na intimidade dos claustros.

Dois elementos da realidade visível, um palpável e outro intangível, coexistem à vontade no formato vertical da foto: emergindo abaixo, no primeiro plano, a parte superior de uma garrafa de material plástico cor verde; e ocupando quase por completo o plano de fundo, a sombra (projetada na parede do hall) da grade, em forma de abanico, que cobre o arco de um dos vãos da arcada. A garrafa, espacialmente falando, não toma posse nem de uma quarta parte do enquadramento, no entanto se destaca, por ser responsável pelo detalhe colorido da imagem e porque a projeção da sombra desenha sobre a superfície iluminada do fundo essas faixas fragmentadas de luz, que parecem assinalar a garrafa, conduzindo o olhar do observador até ela.

Desprendendo-se em contraluz do plano de fundo, a garrafa ganha mais presença em razão de sua proximidade com a câmera. Tanto a garrafa quanto as faixas luminosas aparecem imponentes pelo ângulo de tomada de baixo para cima, as duas dialogam entre si, assinalando-se mutuamente, em um jogo de vai e volta. Também o ponto de focalização se concentra no lombos enverdecido da garrafa, porém o plano atrás dela, que na verdade não está tão distante, aparece desfocado, revelando o uso de pouca profundidade de campo.

Ficam, desse modo, estabelecidos dois centros de interesse: um deles, ocupando o maior espaço no enquadramento, é a sombra da grade em leque no plano de fundo, mas, curiosamente, esse plano precisamente não está dado à visão, a imagem figurativa da projeção da sombra é quase desintegrada através do desfoque, enquanto o foco vai para o primeiro plano revelando a textura cromática da garrafa. Acontece, dessa forma, uma “inversão das expectativas figurativas”, como diria Machado, na relação da zona de nitidez com o objeto fotografado. De acordo com ele (1984, p. 19): “é preciso que a intenção do olho enunciador contradiga a hierarquia da cena e subverta a ordem que dita o arranjo do motivo para que o foco possa aparecer como fissura”. Nesse sentido, embora diluída em uma mancha amorfa, a sombra não deixa de ser percebida; essa grande zona desfocada não interfere na transmissão de sentido na fotografia, ao contrário, o promove, é a marca visível da existência fugaz de um objeto ausente, indica a fragilidade e volubilidade da vida.

O outro centro de interesse é a garrafa, mas que sentido teria fotografar uma garrafa de matéria plástica? Não é por acaso que esse recipiente vazio está naquele lugar, nem por acaso que foi incluído na composição, é um objeto utilitário – preferentemente de reciclagem – empregado por inúmeros crentes, para receber nele uma boa quantidade de água benta que emana de uma pia batismal no interior do convento. O *líquido de vida espiritual*, recolhido todo dia para uso doméstico, é untado nas pessoas que precisam sarar ou requerem purificação e representa, para grande parte da população equatoriana, um forte símbolo de esperança e de fé católica.



Imagem 062
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, Convento de São Francisco, átrio.
Fonte: www.yepo-photo.com

Como para confirmar a regra, nessa fotografia (imagem 062), quase sendo uma exceção, a grade que projeta a sombra está discretamente visível no lado esquerdo do quadro. A visão de cima para baixo acrescenta a perspectiva, dando como resultado uma imagem que impressiona tanto pela forma da parede lavrada em pedra quanto pela riqueza expressiva das linhas projetadas. As finas linhas paralelas em dupla são resultado, na verdade, da projeção de duas grades juntas, uma fixa e outra móvel, que permaneciam unidas no momento da tomada; aquela que gira ajudada por dobradiças fecha o acesso noturno às escadas laterais que conduzem ao átrio. Nessa foto, como em nenhuma das outras, se percebe com clareza didática essa grande capacidade da sombra para aderir-se à superfície descrevendo sua forma. Devido a isso é que o elemento ornamental em relevo, a maneira de moldura, da base do muro, é ressaltado, sobretudo sua seção transversal com talão e gola embutida em um único corpo.

A grade uma e outra vez aparece recorrente nessa e nas outras fotos que acabamos de ver. Transfigurada através da sua sombra, de objeto rígido em volúvel, de objeto que veda em figura permeável, ela própria, presente naquele cenário, não deixa de representar a intransigência, o fechamento, o condicionamento aos que muitas vezes submetem as crenças religiosas.

No vasto conglomerado de edificações do Centro Histórico de Quito, além dos monumentos patrimoniais se encontram más de cinco mil casas antigas, tombadas pelo Instituto Nacional de Patrimônio Cultural. Quase não ficam as que datam da época colonial, mas aquelas que foram erigidas a partir no século XIX, na época republicana, estão sendo paulatinamente recuperadas. A função do uso do solo foi mudando conforme a dinâmica urbana e as casas centrais, preferencialmente residenciais, se converteram em sítios usados com fins majoritariamente comerciais. Com o passo do tempo, o comércio, fechado durante as noites ou fins de semana, convertia o Centro em um lugar desabitado e perigoso para os turistas. Pensou-se, então, que se devia incrementar a infraestrutura turística, reabilitando edificações e destinando-as para restaurantes, bares ou pousadas. Mesmo assim o problema persistia, até que nos últimos anos o governo local tentou uma nova estratégia, que parece estar dando certo: instituiu uma política de apoio à restauração das casas antigas, com o objetivo de devolver ao Centro sua função original destinada para habitação. Assistidos por atrativos planos de aquisição e financiamento, novos residentes ocupam hoje a zona histórica, em um ambiente patrimonial devidamente restaurado, iluminado e protegido.

Acompanhando esse processo, um dia conheci uma casa na esquina das ruas “Garcia Moreno” e “Sucre”. O imóvel, que estava na época sendo reabilitado, goza de uma localização privilegiada: diagonal à esplêndida fachada barroca da igreja da Companhia de Jesus e em frente ao prédio neoclássico que foi alguns anos sede do Banco Central do Equador. Entrei, abrindo espaço entre entulhos e materiais de construção, na hora em que o sol iluminava o pátio interno. Subi por uma estreita escada de madeira até o primeiro andar, de onde tirei várias fotos.

Infelizmente não consegui percorrer todos os cantos da casa, porque muitas tábuas de madeira do piso estavam instáveis; retornando pelo mesmo caminho, notei que o guarda-corpo da escada por onde tinha subido projetava uma interessante sombra sobre a parede contígua. Desse ângulo de visão, imaginei um enquadramento que foi aperfeiçoado na hora de olhar pelo visor e, ao apertar o disparador da câmera, tive a possibilidade de incluir na foto não somente a sombra do objeto ausente, mas também um segmento da sua volumetria. (imagem 063).

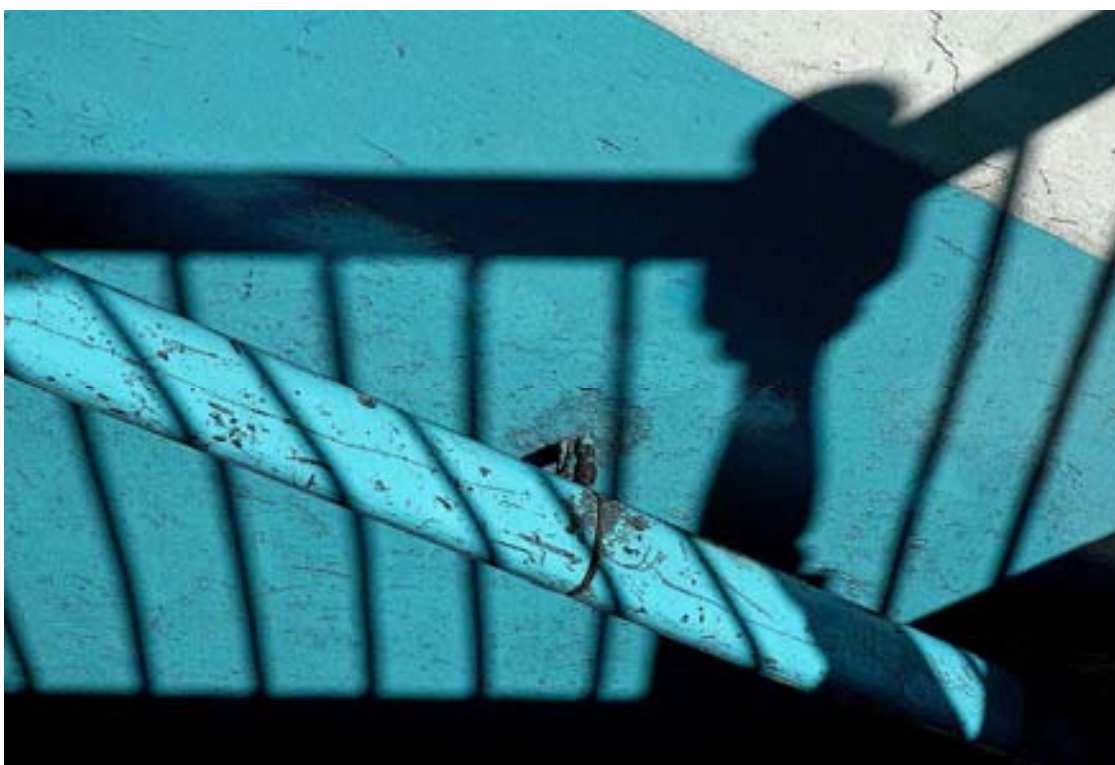


Imagem 063
Raúl Yépez Collantes [YEPO]
Quito, casa residencial
Fonte: www.yepo-photo.com

Ao inclinar-se no sentido da escada, a câmera *retratou* o corrimão na mesma posição inclinada em que permanece, acompanhando a direção dos degraus; embora esteja fixado no muro de forma rudimentar, ele parece ser um acréscimo na fotografia, tentando se interpor entre o fotógrafo e seu *motivo*. Exposto de cara à objetiva, brilhante e ousado, mostra com detalhes todas as suas imperfeições, rachaduras e restos evidentes de deterioração. Sem uma expressa

intenção, consegue orientar o leitor sobre a aparência e o material que possui o seu espectro grudado na parede. Pelo fato de se projetar em uma superfície lisa, a sombra do guarda-corpo descreve bem sua forma original em grade de ferro, reforçado por balaustres de madeira nas esquinas. A deformação evidente no lado direito do quadro dessa vez não tem relação com a superfície, mas responde à angulação em 90 graus que adota a proteção no vão cimeiro do corpo da escada.

Por causa de o objeto que a origina distar uns 2 metros acima do plano de projeção, a figura da sombra se agiganta, deformando-se ligeiramente em perspectiva; o efeito fica evidente mesmo tendo tirado a foto com a máquina fotográfica em *posição de mergulho*. Salvando o perfil do balaustre, o resto da imagem enfatiza as linhas retas, especialmente as oblíquas, que dinamizam a composição entrecruzando-se, limitando zonas e decorando espaços. No canto superior direito da foto uma linha oblíqua indica a mudança de direcionamento da sombra do mainel coincidindo tangencialmente com a outra linha, de características semelhantes, divisória das cores da parede. O próprio corrimão é também uma imponente linha jogada de través, ela parte, no canto esquerdo do quadro, do mesmo lugar que faz a sombra horizontal do guarda-corpo, formando entre as duas um ângulo agudo. Distribuídos equitativamente por cima do corrimão, aparece uma série de pequenos segmentos diagonais de sombra, que provêm da projeção da própria grade no lugar em que uma alteração da superfície quebra a sua continuidade.

O arranjo compositivo da imagem revela também uma relação de similaridades manifesta no reiterativo paralelismo na geometria das linhas; é só percorrer todos os cantos da foto para ir encontrando a inter-relação que as identifica. Na projeção da sombra do guarda-corpo, as mais evidentes estão na grade: paralelas verticalmente; além delas com a horizontalidade do quadro, a base e o encimado: paralelas horizontalmente; em correspondência, as mesmas linhas quando mudam de direção: paralelas obliquamente. Nos objetos concretos, a linha que divide a cor branca com a turquesa e a do sentido do corrimão: paralelas obliquamente.

A questão cromática, nesse caso, não é um detalhe sutil, como nos casos anteriores envolve quase a totalidade do quadro. Ela representa a diferença entre um monumento patrimonial e uma casa de habitação; a regulamentação do *casco histórico* permite o uso de tintas coloridas unicamente em construções civis. O tom turquesado, algo envelhecido, não perde sua vivacidade e nem oculta a textura rugosa da terra misturada com cimento e palha, usada como argamassa fina, ainda hoje, no revestimento das paredes nas casas antigas.

A imagem toda estruturada assimetricamente encontra equilíbrio no meio de linhas de diversas índoles, apontando em distintas direções fora do quadro; por cima de cores, texturas, objetos luminosos e opacos, superfícies e projeções. A própria linha como elemento básico constitutivo da forma já ganha força simbólica na composição, mas é a figura do guarda-corpo que passa uma mensagem adequada ao nosso tempo: representa adesão, auxílio, solidariedade, ao mesmo tempo que proteção e resguardo.

Em uma foto feita em Buenos Aires no ano de 1992, Franco Fontana trabalha criadoramente com a linha e com a sombra, mostrando a figura projetada de pessoas (sujeito ausente) sobre uma faixa de pedestres, vinculando um elemento tangível com outro intangível em um espaço que lhes é afim (imagem 064).



Imagem 064
Franco Fontana, (Itália, 1933)
Buenos Aires 1992.
Fonte: www.robertkleingallery.com/gallery

A expressão de movimento das sombras sugere que os pedestres efetivamente estão atravessando a rua, mas, observando com atenção, se percebe uma incoerência na relação de tamanho das sombras com as faixas amarelas. O que dá para imaginar, então, é que as pessoas, se projetando desse jeito, só poderiam estar em um nível mais elevado da rua, no mesmo nível de onde provavelmente o fotógrafo tirou a fotografia. Esse engano visual confirma a volubilidade das sombras e quão relativa é sua projeção. Contudo, o que prevalece é o poder da sua presença, a grande faculdade de comunicar que elas possuem, de aludir formas e mudar constantemente. Nessa imagem, Fontana não exhibe uma ideia convencional de cidade, mas se vale de elementos iconográficos reais e virtuais para construir uma *sui generis* paisagem urbana produto das metrópoles, onde o homem frenético se debate entre a rigorosidade do tempo, a impermeabilidade do asfalto e a perda de identidade.

Chegado nesse ponto da análise da efemeridade da sombra através da imagem fotográfica, estamos em condições de identificar duas instâncias que tem dirigido, neste estudo, nossa compreensão do problema: a primeira é o evento, o momento em que tudo ocorre, no cenário real, no campo de ação. Naquela instância, a sombra é um efeito efêmero, imaterial, que pertence ao mundo do impalpável. Ao mesmo tempo, nessa primeira instância intervêm quatro componentes essenciais, sem os quais simplesmente nada poderia acontecer: luz, objeto, plano e projeção. Eles cumprem papéis diferenciados e até contrários aos que respondem tradicionalmente. A luz importa na sua condição de luz incidente como fundo; o objeto interessa como obstáculo; o plano atua como suporte e a projeção como figura.

A segunda instância é o resultado da captação do evento, a foto impressa ou visualizada na tela do computador, a imagem materializada na proposta. Aqui a sombra passa do efêmero a o eterno, cobrando vida continuamente como parte dos elementos compositivos da imagem. Nessa alçada está implícita a intervenção do fotógrafo-artista como ente *mediador* entre a câmera e o evento, sem o qual o resultado não seria possível. Os componentes, que na primeira instância são utilitários, nessa segunda adquirem um caráter interpretativo, se desprendendo, às vezes, da sua própria natureza. A luz atua como transparência, o objeto como

símbolo, o plano como modelador e a projeção como ficção. Porém, dessa vez, “a realidade está nas imagens, não no mundo concreto, pois este é efêmero e aquela, perpétua. A realidade das imagens é a realidade da sombra, sem carne, sem sangue...” (KOSSOY, 2007, p. 142).

Meu trabalho com as sombras tenta explorar novos rumos, se aproximando bem do conceito de *fotografia criadora*²⁷, que, de acordo com André Rouillé, é uma versão da arte fotográfica, perfeitamente delimitada:

Ao contrário do pictorialismo, que opacificava as provas com intervenções manuais, a fotografia criadora opera mudando a visão, ou, pelo menos, reavaliando aquilo que a luz e a óptica geométrica escondem da fotografia: sua maneira de representar as coisas como espectros de um teatro de sombras. Trata-se, na verdade, de passar a fotografia da luz para a sombra, da transparência para a opacidade, da nitidez das linhas geométricas para o *flo* das superfícies espectrais, da soberania do olho para a sensualidade tátil das matérias, das descrições racionais para as ilusões e as ficções. (ROUILLÉ, 2009, p. 279)

A sentença de Rouillé conduz a sombra no caminho da arte; outorga-lhe uma capacidade diferenciada para expressar uma ideia que vai muito além do “registro” (como característica da fotografia utilitária de uso comercial ou familiar), sem que para isso tenha sido necessário construir nada virtualmente. Nesse sentido, a pesquisa deixa entrever a predileção do autor pelo uso da *fotografia direta*, se ajustando também com os postulados dessa versão da arte fotográfica, já que: “a fotografia criadora caracteriza-se pelo respeito à pureza do procedimento e pelo seu papel de redentora da arte contemporânea” (ROUILLÉ, 2009, p. 278). Em virtude dessa experiência prática e teórica, eu acrescentaria no mesmo conceito *o reflexo* e, ainda, *o poder do efêmero*, para estabelecer a construção de novos mundos visuais na base dos existentes. Fecho, desse modo, ao menos provisoriamente, o telão onde foram desvendados alguns segredos visíveis, nesse caso da cidade de Quito. Há muito ainda por descobrir, muitas cidades patrimoniais para percorrer, infinitas sombras e luzes por capturar...

²⁷ Em um contexto radicalmente diferente, o da França dos anos 1970, um amplo movimento cultural a favor da fotografia acelera o nascimento de uma nova versão da arte fotográfica, que será designada por um termo proveniente de Jean-Claude Lemagny: a “fotografia criadora” (ROUILLÉ, 2009, p. 275).

À MANEIRA DE CONCLUSÃO

Quando preocupados em dar uma estrutura ao texto da dissertação decidimos partir do próprio título, compreendemos que devíamos dividir o estudo em partes que explicariam, descreveriam e desenvolveriam os aspectos que o contém. É claro que, como suponho seja na maioria dos casos, essa estratégia demorou a ser aplicada em função das reflexões, tentativas e, inclusive, dos desencontros que se acumulam no caminho. Não basta ter a intenção, é indispensável saber como materializá-la, e tudo responde a um processo, a um ir devir em um labirinto de possibilidades.

Conscientes de que a produção do autor ia ser relevante na pesquisa, foi incluído um resumo de sua história pessoal, que tem uma função de orientação ao leitor, propriamente autobiográfica, aliás, entendemos que a obra é autobiográfica e através dela pode-se alcançar uma compreensão mais abrangente. Nesse sentido, vimos a necessidade de colocar, como parte da introdução, também uma galeria das fotos que integraram as três exposições. Tivemos a ideia de pôr a totalidade, mas incluímos unicamente uma seleção delas. Após a exibição de um total de 46 imagens, entramos na parte teórica. Seguindo o esquema descrito, quisemos primeiramente entender a cidade, devido a ela ser o cenário da pesquisa, o receptáculo de nosso objeto de estudo em cada caso. Mas além de entendê-la como um ente vital, devemos também conhecer como ela se tornou uma imagem e, ainda, como foi fotografada. Para isso, fizemos uma escolha de fotógrafos que, de alguma maneira, ilustraram de forma geral algumas visões de cidade que marcaram a história e a produção do autor. Explorando os conteúdos do título foi necessário, igualmente, analisar alguns critérios sobre os quais se desenvolve a obra e clarificar conceitos, temas dos quais se ocupou a segunda parte do estudo. Nessa parte prevalece a opinião pessoal, com o objetivo de dar a conhecer o pensamento do autor sobre assuntos que são raramente comentados, mas que ao mesmo tempo são largamente interrogados e requeridos. Em termos gerais, assim como cada parte se relaciona com a outra, elas são um preâmbulo para dar entrada, em seguida, na análise da obra.

A respeito da própria obra cremos, através deste trabalho, entre outras coisas, ter exteriorizado nossa convicção de reivindicar a *fotografia artística direta*, como opção autêntica e nobre da arte fotográfica contemporânea, mas não para honrar as práticas do passado, pelo contrário, para situarmos consciente e criadoramente no presente. Desde seu aparecimento na primeira metade do século XIX, a fotografia nasceu como uma “arte”, assinada pela própria Academia de Ciências de Paris no seu manifesto em 7 de janeiro de 1839. No entanto, esse conceito mudou radicalmente desde que o aparelho fotográfico tornou-se acessível a todos. A multiplicidade de usos que tem experimentado a fotografia a envolve hoje em uma série de atividades de distinta índole. Isso porque sua vocação primordial consiste em criar uma “ilusão especular” da realidade.

Provavelmente a sedução que ela exerce na grande maioria de nós consista em que a fotografia produz essencialmente *imagens*, esses códigos poderosos aos que estamos vinculados desde antes mesmo do aparecimento da escrita. Imagens moldaram e construíram nosso pensamento, relataram nossa história, acompanharam nossa evolução e deram sentido a nossa existência. Falamos da imagem principalmente na segunda parte deste estudo, mas o que realmente nos interessa, por enquanto, é saber como a imagem fotográfica lida com as interferências no campo da arte. Nossos *leitores*, como em todos os casos da apreciação artística, estão divididos, grosso modo, entre os que têm conhecimento acadêmico ou empírico sobre arte fotográfica e os que não. Tanto em uns como em outros as imagens são olhadas de modos distintos, mas sempre estão em “situação de mediação entre o espectador e a realidade” (AUMONT, 1993, p. 98). Nesse processo nos encontramos com uma infinidade de possibilidades interpretativas. É comum, ao menos no caso da produção do autor, a inevitável comparação com a pintura; até hoje eu mesmo não paro de responder nas minhas exposições: “pode acreditar, é uma foto”, porque muitos já disseram, em tom de elogio, que algumas das minhas imagens “parecem pinturas”, como se na hierarquia da arte a fotografia permanecesse em um patamar inferior ao da pintura.

Não seria o caso, nesse momento, de discutir sobre se a fotografia é ou não uma arte, nem definir, também, o que se entende por “fotografia artística”, esses temas estão já vastamente divulgados na teoria, história e crítica da fotografia, porém pode ser importante revisar alguns critérios para compreender, ao menos introdutoriamente, quando uma produção se insere nos domínios da arte fotográfica. Ficou claro, em primeiro lugar, que “a fotografia só existe quando há uma intenção explícita de produzi-la, por parte de um ou mais operadores e detentores do *know how* específico” (MACHADO, 2000, p. 6). Nessa “intenção” estão implicados todos os tipos de fotografia, desde a mais ingênua de tipo familiar ou utilitária até a fotografia profissional mais sofisticada. Incluídos o fotojornalismo, que tanto influenciou na produção imagética fotoclubista, a foto-publicidade e a fotografia científica. Também segundo Susan Sontag (2004, p. 148): “há fotos tiradas por amadores anônimos tão interessantes, tão formalmente complexas, tão representativas das potencialidades características da fotografia quanto uma foto de Stieglitz ou de Evans”. Em que momento, então, intervém a *arte*? Quando o “reproduzir” muda para o “produzir”?

A trajetória e o produto dos fotógrafos que foram mencionados neste estudo já nos dão certas pautas para decifrar a interrogante, em qualquer caso, o assunto é mais complexo do que parece. Um dos primeiros pontos chave possivelmente radica em que “para ser legítima como arte, a fotografia deve cultivar a idéia do fotógrafo como *auteur* e de que todas as fotos tiradas pelo mesmo fotógrafo constituem o corpo de uma obra” (SONTAG, 2004, p.153). Essa sentença de por si leva como condição implícita a necessidade de um fotógrafo-artista possuir uma trajetória, um caminho percorrido, uma experiência vivida em um período significativo. Condição que ao mesmo tempo nos orienta sobre alguns aspectos que podem contribuir para tornar reconhecível sua obra, entre os quais se conta a identidade, as tendências, as preferências, a evolução, a maturidade. Mas isso tudo não parece suficiente, de aceder aos conteúdos simplesmente contaríamos com uma descrição ou caracterização da obra sem que possamos entendê-la ou decifrá-la. Aí temos que ensaiar outros argumentos, sem tentar restringir a variedade de temas ou de técnicas que permite a fotografia, ou limitar os campos nos quais ela se desenvolve.

A ideia é apenas destacar determinados critérios para clarificar, de alguma forma, como se diferencia uma fotografia *propositiva* de outra simplesmente *utilitária*. Dentro disso, pensamos que pode ser útil, mas não imperativo, optar pelo deparo de alguns pontos como: o *discurso*, desenvolvido no tema; a *coerência conceitual*, expressada na mensagem; o *processo criativo*, demonstrado na pesquisa; a *qualidade plástica*, patenteada no manejo da luz e na composição; a *qualidade técnica*, contida na reprodução; e, sobretudo, a *interpretação* do fenômeno, debruçada na originalidade. Nessa somatória de fatores provavelmente se possa valorar os resultados e constituir o “corpo” da obra ao que se refere Sontag. “A ‘fotografia artística’ deve ser pensada, portanto, antes de tudo, como uma forma de *construção*” (VASCONCELOS, 2008, p. 138).

A construção da fotografia do autor analisada nesta pesquisa considera esses pontos e está fundamentada, como já dissemos, no uso da *fotografia direta*, que, em certa medida, mantém os princípios da *Straight Photography* promovida por Stieglitz e pelos fotógrafos da *Photo-Secession*²⁸, mas difere-se dela no sentido da “pureza” devido ao uso atual do processo fotográfico digital, que precisa obrigatoriamente do *retoque* básico para chegar ao resultado *puro* do filme. Esses princípios tem a ver ainda com o movimento paralelo conhecido na Alemanha como *Nova Objetividade*²⁹, na qual foram exploradas as possibilidades que os objetos cotidianos ofereciam à fotografia.

²⁸ Stieglitz, à frente da *Photo-Secession*, contribuiu, inicialmente, para a disseminação do pictorialismo, realizando centenas de exposições nos Estados Unidos e Europa. Porém, nota-se já a partir de 1908, na exposição do Salão fotográfico do grupo inglês *Linked Ring*, um afastamento dos cânones pictorialistas. Passando a praticar desde o começo do século XX a *Straight Photography* (fotografia direta, pura), livre de manipulações técnicas e retoques, Stieglitz e os fotógrafos desta vertente passam a propor somente a utilização das propriedades e características de seu *médium*, buscando exercitar o seu olhar através da produção de imagens com forte sentido composicional, privilegiando o jogo de formas, a composição geométrica e cenas urbanas, em consonância com a pintura abstrata que começa a surgir (VASCONCELOS, 2008, p.73).

²⁹ Os fotógrafos alemães Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt se dedicaram por sua conta durante a década de 1920 a explorar as possibilidades que os objetos cotidianos ofereciam à reprodução fotografia objetiva. Renger-Patzsch estava convencido de que dentro das limitações da fotografia, o isolamento de formas e motivos aos que não se prestava atenção, precisamente por sua cotidianidade oferecia possibilidades de exploração infinitas. (LANGFORD, 1983, p.344. tradução do autor)

São estes princípios os que hoje curiosamente se reeditam como na história os processos efetivamente cíclicos: nos começos do século XX a *Photo-Secession* promove à ruptura dos preceitos do pictorialismo e nos primórdios do século XXI a *fotografia criadora* contesta a dos artistas de vanguarda, que “procuram na fotografia aquilo que ela tem de menos artístico” (LEMAGNY, apud ROUILLÉ, 2009, p. 278). Talvez seja ideal nas atuais circunstâncias voltar à origem, despertar a alma de pioneiro que temos e optar por propostas puras, inteiramente fotográficas. Está na hora de reavaliar nossas influências: estamos sendo manipulados por meio das imagens da mídia, estão nos acostumando ao *deslumbramento*, temos preguiça de ir além do visível, queremos tudo feito, aquilo perceptivamente “real” não merece por contágio, a atenção da arte!

Dentro do que chamamos de *fotografia propositiva* está considerado, entre as outras coisas já indicadas, um exercício de “interpretação”, aliás, deveríamos dizer melhor “interpretações”, em plural. Para falar sobre este tema vejamos inicialmente o que Machado acha da matéria:

Enquanto símbolo, segundo a definição peirceana, a fotografia existe numa relação triádica entre: o signo (a foto, ou, se quiserem, o registro), seu objeto (a coisa fotografada) e a interpretação físico-química e matemática. Essa interpretação é um terceiro, podendo ser “lida” (aliás, essa é a única leitura séria da fotografia) como a criação de algo novo, de um conceito puramente plástico a respeito do objeto e seu traço. A verdadeira função do aparato fotográfico não é, portanto, registrar um traço, mas interpretá-lo cientificamente. (MACHADO, 2000,p.9)

Baseados nessa afirmação e na série de dados colaterais ministrados pela pesquisa podem-se achar na fotografia uma somatória de “leituras”, uma cadeia de fatos, assim: o aparelho fotográfico interpreta cientificamente um traço; o fotógrafo-artista interpreta o fenômeno o mundo através da imagem; o espectador interpreta a imagem através do seu mundo e finalmente, o crítico interpreta a obra através da linguagem falada ou escrita. Mas que mesmo é isso de interpretar? Em essência responde a uma transferência de informação na que operam uma serie de códigos que são processados de acordo com a linguagem do receptor.

O resultado de essa “leitura” pode alcançar altos níveis de complexidade até incluso o objeto interpretado chegar a constituir-se em um outro objeto novo, figurado na mente do observador ou materializado na escrita do crítico. Excetuando o aparelho por razões óbvias o processo de interpretação tem uma forte carga de subjetividade, como anota Cláudia Milke Vasconcelos falando acerca da leitura de imagens:

Ao se “pensar”, pois, uma imagem, talvez seja mais conveniente e apropriado o emprego do termo *interpretar*, pois ele pressupõe ser a leitura: subjetiva e aberta, sugerindo uma polissemia de visões. Dessa forma, quando me lanço em direção à *interpretação* de uma imagem, parto do princípio de que toda e qualquer leitura será sempre a minha leitura, ainda mais, será a *minha* leitura num *determinado momento* da minha existência. É preciso reconhecer os limites dessa operação, pois, o conteúdo de uma imagem é sempre inesgotável e a cada novo olhar, novas possibilidades se revelam possíveis. (VASCONCELOS, 2008, p.133).

Eis o desafio de adotar intencionalmente uma função dupla: nas condições do presente trabalho o autor teve que converter-se no espectador da própria obra, desdobrar-se entre produtor e crítico, entre gerador e receptor. Contudo hoje, rematando as conclusões, tenho minhas dúvidas de se cheguei mesmo a exercer um ato de autointerpretação, mas o que eu fiz com certeza, foi tentar dar um *sentido* a minha obra, um significado inteligível. Vou deixar para o leitor a tarefa da sua própria interpretação, finalmente tenho a plena consciência de que *a partir da imagem se desprender da sua origem, nós não temos mais controle sobre ela*³⁰.

Talvez este texto tenha um “ar” um tanto diferenciado dos que estamos acostumados a ler, é que há muito sobre fotografia escrito por filósofos, antropólogos, sociólogos, comunicadores sociais, críticos de arte, professores de arte, etc. e tão pouco por fotógrafos. Tomara que (mesmo com as limitações idiomáticas em minha condição de estrangeiro), este seja mais um estímulo para centos de fotógrafos-artistas que precisam teorizar o seu trabalho e mais um texto que faça justiça à *visão fotográfica*.

³⁰ Frase extraída em aula de Teoria da Imagem e da Cultura Visual ministrada pelo professor Dr. Raimundo Martins o dia 14 de abril de 2008.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia, 9ª Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BORGES, Maria Elizia. A fotografia: seu aparecimento e expansão na “Capital do Café” no período da Primeira República. In: **Comunicação e Artes**. São Paulo USP/ECA, n 17, p.119-131, 1986.
- BOYER, M. C. The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments. Cambridge Mass.: MIT Press, 1994.
- BRAGA, Luiz. **Retratos Amazônicos**. Catálogo da exposição. Museu de Arte Moderna MAM, São Paulo, 2005.
- BRASSAÏ. **Paris after dark**. London: Thames and Hudson, 1987.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARTIER-BRESSON, Henri. **Fotografiar del Natural**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1 artes de fazer**. 11ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 2 morar, cozinhar**. 5ª Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- CUNHA, Eduardo Vieira da. O negativo: sombras densas e claras da melancolia. **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Alexandre Santos e Maria Ivone dos Santos, Org. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura: Editora da UFRGS, 2004.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, Papirus, 1993.
- FABRIS, Annateresa. **Fragmentos Urbanos: representações culturais**, São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Labirinto e Identidades**: panorama da fotografia no Brasil [1946 - 1998]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

GAUTRAND, Jean-Claude. **Brassaï, o Universal**, Italy: TASCHEN, 2004.

GREEN, David. (Ed.) **Qué há sido de La fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

JOLY, Martine. **Introdução a análise da imagem**, Campinas, SP: Papirus, 1996.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Fotografia como objeto de memória: Produto técnico e suporte ideológico na conformação do homem ocidental**. RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção, v. 7, n. 20, pp. 160 a 176. Agosto 2008

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LANGFORD, Michael. **Enciclopédia Completa de Fotografia**. Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1983, p.328-382.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. "São Paulo antigo, uma encomenda da Modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista." **Anais do Museu Paulista**, Nova Série, n. 1, 1993.

LUZURIAGA, Camilo, **Paisajes y “Paisajes”**, Catálogo da exposição. Ibarra, Equador abril 2003.

MACHADO, Arlindo. **A Fotografia como Expressão do Conceito**. Revista STUDIUM Vol. 2, p.1-18 inverno 2000 In: <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/index.htm>, acessado 10/09/2007

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular, introdução à fotografia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MAKOWIECKY, Sandra. A iconografia urbana e os espaços cênicos da memória da cidade. **Visualidades: Revista do Programa de mestrado em Cultura Visual**, Goiânia GO, Vol. 5 n. 2, p.32-63, Jul – Dez/2007.

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual? **Visualidades: Revista do Programa de mestrado em Cultura Visual**, Goiânia GO, Vol. 4 n. 1 e 2, p.65-79, Jan – Dez/2006.

LASO-CHENUT, François. Fotografías de Quito de José Domingo Laso: Lo posible y lo real. **La Fotografía en el Ecuador: ciudades, retratos, memorias**. RNC Revista Nacional de Cultura del Ecuador, Quito, Ecuador, Vol. 12, p. 60-65, Ene-Abril/2008.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Contaminaciones figurativas**, Madrid: Alianza Forma, 1986.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra De. Morfologia das cidades brasileiras. Introdução ao estudo da iconografia urbana. **Revista USP**. São Paulo (30): 144 -155 Junho/Agosto 1996.

MOLINA, Sebastián. **Quito: toca el cielo**, Corporación Metropolitana de Turismo, Quito: Imprenta Mariscal, 2002.

MONTANER, Josep María. **As formas do século XX**, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MOYA, Rómulo. **El Quito de los Charcos...el momento y su eternidad**. Catálogo da exposição. Quito, Equador outubro 2005.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**, 2ª Edição. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

REY, Sandra. Cruzamentos entre o real e o (im)possível: transversalidades entre o “isso foi” da fotografia de base química e o “isso pode ser” da imagem numérica. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais de Instituto de Artes da UFRGS**, Porto Alegre RS, Vol. 22 n.1 p. 37-48, Maio/2005.

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

SALLES, Filipe. **Breve História da Fotografia**, São Paulo: PUC, 2004.

SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**, 2ª Edição. São Paulo: Editora SENAC, 2005. 350p.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VASCONCELOS Milke, Cláudia. **Foto Clube do Espírito Santo: A arte fotográfica numa trajetória específica**. Dissertação de Mestrado. Vitória, 2008.

VASCONCELLOS, Cássio. **Cássio Vasconcelos: fotografias**. São Paulo: Galeria Fotóptica, 1986.

VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos**. São Paulo: Bookmark, 2002.

VIGANÒ, Enrica. **FRANCO FONTANA, Territórios Confrontados**, Catálogo da Exposição. Albacete, Espanha, maio de 2005.

SITES E OUTRAS FONTES:

Revistas:

Fotografe Melhor Ano 12 – No 136, p.74. Janeiro de 2008.

Cursos:

Oficina de Fotografia “**Foto em Pauta**” ministrada pelo professor Tibério França com apoio do Centro Cultural Banco do Brasil Itinerante em Goiânia, GO. Agosto de 2008.

Documentos Iconográficos em Meio Eletrônico. Fotografias:

ABBOTT, Berenice.

Disponível em: <<http://www.cristinaarce.com/>>. Acesso em 26/07/2007

ATGET, Eugène. Disponível em:

<<http://www.cristinaarce.com/fotografos.html>>. Acesso em 26/07/2007

AZEVEDO, Militão Augusto de. Disponível em: BBCBrasil.com

<<http://www.bbc.co.uk/portuguese/especial/images>>. Acesso em 13/10/2009

BRASSAÏ. Disponível em: <<http://www.taringa.net/post.php>>. Acesso em 21/07/2008

CARTIER-BRESSON, Henri.

Disponível em: <<http://www.elhombretiff.com.ar/EHT>>. Acesso em 20/05/2008

CHAMBI, Martin.

Disponível em: <<http://www.schwartzman.org.br/simon/burti>> Acesso em 29/07/2007

FEININGER, Andreas. Disponível em:

<<http://www.oseculoprodigioso.blogspot.com>>. Acesso em 27/07/2007

FONTANA, Franco.

Disponível em: <<http://www.robertkleingallery.com/gallery>>. Acesso em 20/11/2008

LASO, José Domingo: RNC Revista nacional de Cultura Equador nº 12. 2008

MALTA, Augusto. Disponível em:

<<http://www.alpheratz.org> / <http://vejabrasil.abril.com.br>>. Acesso em 09/11/2009

SAGGESE, Antônio:

Disponível em:<<http://www.antoniosaggese.com.br>>. Acesso em 15/11/2007

STIEGLITZ, Alfred. Disponível em:

<<http://www.emdiv.com.br>> Acesso em 17/05/2008

VASCONCELLOS, Cássio Campos: Disponível em:

<<http://www.teppertakayamafinearts.com/index.htm>>. Acesso em 09/08/2008

YÉPEZ COLLANTES, Raúl [YEPO]:

Disponível em: <<http://www.yepo-photo.com>>. E arquivo pessoal.

Artigos, dados biográficos, conceitos técnicos:

<http://www.internetcampus.com/port/tvp012.htm>. Acesso em 10/12/2007

<http://www.castro.to/castro/fotografia.htm>. Acesso em 27/04/2007

<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/index.htm> Acesso em 14/05/2009

<http://www.girafamania.com.br/montagem/fotografia-composi.htm> Acesso em 27/04/2007

<http://www.efisica.if.usp.br/optica/basico/reflexao/intro/> Acesso em 28/11/2009

<http://www.alunosonline.com.br/fisica/reflexao-e-refracao-da-luz/> Acesso em 30/11/2009

<http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/276>. Site da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. Acesso em 18/05/2009