



CONHECIDOS DE VISTA

A cidade revelada através de olhares, janelas e fotografias



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CONHECIDOS DE VISTA:
A CIDADE REVELADA ATRAVÉS DE OLHARES, JANELAS E FOTOGRAFIAS

Letícia Lampert

Porto Alegre, agosto de 2013

Letícia Lampert

CONHECIDOS DE VISTA:
A CIDADE REVELADA ATRAVÉS DE OLHARES, JANELAS E FOTOGRAFIAS

Dissertação apresentada como
requisito parcial para obtenção do grau
de Mestre em Artes Visuais pela UFRGS,
área de concentração: Poéticas Visuais

Orientadora: prof^a. dr^a. Elida Tessler

Banca Examinadora: prof. dr. Alexandre Santos (UFRGS)

prof^a. dr^a. Elaine Tedesco (UFRGS)

prof. dr. Moacir dos Anjos (FUNDAJ/UFC)

Porto Alegre, agosto de 2013

*Para todos os porteiros,
zeladores, síndicos e
moradores que, mais do
que abrir a janela, abriram
a porta para que este
projeto pudesse acontecer.*

“Porto Alegre cresce descontrolada e imperfeita. [...] Uma cidade onde se erguem milhares e milhares de prédios sem nenhum critério. Ao lado de um muito alto, tem um muito baixo. Ao lado de um racionalista, tem um irracional. Ao lado de um em estilo francês, tem um sem estilo nenhum. Provavelmente essas irregularidades nos refletem perfeitamente. Irregularidades estéticas e éticas. Esses prédios, que se sucedem sem lógica demonstram total falta de planejamento. Exatamente assim é a nossa vida, que construímos sem saber como queremos que fique. Vivemos como quem está de passagem por Porto Alegre*. Somos criadores da cultura do inquilinato. Prédios são feitos menores para dar lugar a outros prédios, ainda menores. Os apartamentos se medem por cômodos, vão daqueles excepcionais, com sacada, sala de recreação, quarto de empregada e depósito, até a quitinete, ou “caixa de sapato”. Os prédios, como muita coisa pensada pelos homens, servem para diferenciar uns dos outros. Existe a frente e existe os fundos. Andares altos e baixos. Os privilegiados são identificados pela letra A, às vezes B. Quanto mais atrás no alfabeto, pior o apartamento. Vista e claridade são promessas que poucas vezes se concretizam. O que esperar de uma cidade que dá as costas ao seu rio? É certo que as separações e os divórcios, a violência familiar, o excesso de canais a cabo, a falta de comunicação, a falta de desejo, a apatia, a depressão, os suicídios, as neuroses, os ataques de pânico, a obesidade, a tensão muscular, a insegurança, a hipocondria, o estresse e o sedentarismo são culpa dos arquitetos e dos incorporadores. Desses males, exceto o suicídio, todos me acometem.”*

*Medianeras,
abertura do filme*

*No original, Buenos Aires

Agradecimentos

Agradeço aqui a todos que, de uma forma ou outra, contribuíram no desenvolvimento desta pesquisa. À minha querida professora orientadora, Elida Tessler, pelo estímulo, compreensão e confiança, e também por manter o grupo de pesquisa .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a., local de encontros, apoio mútuo e constante aprendizagem. A todos os integrantes do grupo, pelas generosas conversas e referências compartilhadas. Aos professores Alexandre Santos e Elaine Tedesco, por me ajudarem a direcionar caminhos na banca de qualificação e, mais uma vez, por acompanharem a defesa. Ao professor Moacir dos Anjos, por aceitar vir de longe para contribuir no fechamento deste ciclo. Aos colegas da turma 19, pelas novas e velhas amizades, e pelas conversas de corredor. Por estas mesmas conversas, aos colegas do PROPAR. Aos meus pais, pelo apoio incondicional, e especialmente à minha mãe, pelas preciosas e carinhosas ajudas nos mais variados momentos. Ao Rodrigo, por estar presente estando longe, por tentar relativizar a distância, e pela paciência. À Cláudia, Raquel e Graziela, por dividirem seus apartamentos e suas vizinhanças comigo durante este período. À Capes e aos professores do PPGAV-UFRGS, especialmente na figura da professora, e então coordenadora, Mônica Zielinsky, por tornarem esta pesquisa possível.

Resumo:

Conhecidos de Vista é uma pesquisa em poéticas visuais que propõe um olhar sobre uma situação cada vez mais recorrente no contexto urbano contemporâneo: prédios com janelas próximas demais. Vizinhos que não se conhecem formalmente mas que acompanham de perto a vida do outro, mesmo involuntariamente. Através do contato com moradores de quarenta apartamentos em Porto Alegre, foram captadas fotografias e gravações de áudio que direcionaram a elaboração desta proposta. Em uma análise que parte do processo de criação para entender os caminhos que levam à concepção de um projeto em artes visuais, são evocados trabalhos anteriores, nos quais a janela aparece de alguma forma, a fim de encontrar continuidades e procedimentos operatórios na minha produção. A paisagem urbana, o conceito de vista e as relações entre o que é público e o que é privado são questões abordadas nesta pesquisa.

Palavras-chaves:

vista, fachada, janela, cidade, fotografia

Abstract:

Known from View is a research in visual poetics that examines an increasingly frequent situation in the contemporary urban context: apartment buildings with opposite windows too close. Neighbors who don't formally know each other, but inadvertently, follow the one another's lives. Through the contact with dwellers from forty apartments in Porto Alegre - Brazil, photographs and audio recordings were taken in order to guide the development of this project. In an analysis that takes the creative process as a base point to understand the pathways that lead to the conception of a project in visual arts, earlier projects, where the window appears somehow, are evoked in order to find continuities and operative procedures in my production. The urban landscape, the concept of view, and relationships between public and private spaces are explored in this research.

Keywords:

view, façade, window, city, photography

Lista de Ilustrações

[1] Paisagem Íntima, 2007.....	19	[15] Vera Chaves Barcellos, Casasubu, 2008.....	36
[2] Joseph Nicéphore Niépce, Paysage à Saint-Loup-de-Varenes, 1827.....	20	[16] Bernd e Hilla Becher, Framework Houses: Wiesenstrasse 35 Siegen, 1993.....	37
[3] Escala de Cor do Tempo para o ano que passou, 2007-2009.....	22	[17] Nalgum lugar entre lá e aqui, 2011.....	38
[4] Escalas de Cor do Tempo – Para dias de Sol e Para dias de Chuva, 2008.....	23	[18] Nalgum lugar entre lá e aqui, 2011.....	42
[5] Gerhard Richter, 1024 Farben, 1973.....	24	[19] Série Avessos, 2012.....	45
[6] Gerhard Richter, Glasfenster, 625 farben, 1989.....	25	[20] Série Avessos, 2012.....	47
[7] Entre Telas, 2013.....	26	[21] Vera Chaves Barcellos, Testartes IV – O que há por trás, 1975.....	48
[8] Johannes Vermeer, Leitora à Janela, 1659.....	27	[22] Marcos Sari, Arquitetura do Dono da Casa, 2011.....	49
[9] Edward Hopper, Sol da Manhã, 1952.....	27	[23] Vista para Florianópolis, Vista Para Buenos Aires e Vista para Porto Alegre, 2012.....	53
[10](des)construções #1, 2007.....	31	[24] Dan Graham, Homes for America, 1966-1967.....	55
[11] David Hockney, Place Furstenberg, Paris, 1985.....	32	[25] Ian Wallace, In the Street I-IV, 1989.....	57
[12] (des)construções, fotografia e colagem digital, 2007-2008.....	34	[26] Bob Wolfenson, Antifachada, 2004.....	59
[13] Casas de Adelaide – arquivo pessoal.....	35	[27] Bob Wolfenson, Antifachada e Encadernação Dourada, 2004.....	59
[14] Vera Chaves Barcellos, Casasubu, 2008.....	36	[28] Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974.....	62

[29] Rochelle Costi, <i>Quartos – São Paulo</i> , 1998.....	64	[43] Imagens captadas para o projeto – arquivo pessoal].....	90
[30] Rochelle Costi, <i>Quartos – São Paulo</i> , 1998.....	64	[44] Júlio Bittencourt, <i>Numa janela do edifício Prestes Maia 911</i> , 2005-2007.....	91
[31] <i>Do ponto de vista à vista do ponto</i> , 2012.....	66	[45] Júlio Bittencourt, <i>Numa janela do edifício Prestes Maia 911</i> , 2005-2007.....	91
[32] Dan Graham, <i>Alteration to a suburban house</i> , 1978.....	68	[46] Fernanda Gassen, <i>Agenciamentos de Visitas para Estudos de Composição – Cenas de Gênero</i> , 2011.....	93
[33] Um dos primeiros apartamentos fotografados em Porto Alegre - arquivo pessoal.....	71	[47] Letícia Bertagna, <i>Situações Domésticas para Corpos Clandestinos</i> , 2011.....	93
[34] Cartaz do filme <i>A Janela Indiscreta</i> , de Alfred Hitchcock.....	76	[48] Cao Guimarães, <i>Rua de Mão Dupla</i> , 2002.....	95
[35] Cenas do filme <i>A Janela Indiscreta</i>	77	[49] Sophie Calle, <i>Les Dormeurs</i> , 1980.....	96
[36] Cenas do filme <i>Medianeras</i> , filme de Gustavo Taretto.....	78	[50] <i>(des)construções</i> , 2007.....	100
[37] <i>Cartaz do filme Medianeras</i> , que faz referência ao livro de desenhos <i>Onde está Wally?</i>	79	[51] <i>Escala de Cor do Tempo - Para o ano que passou</i> , 2007-2009.....	101
[38] Apartamentos fotografados para o projeto – arquivo pessoal.....	81	[52] Apartamentos fotografados para o projeto – arquivo pessoal.....	102
[39] Candida Höfer, <i>Masonic Temple Philadelphia IV</i> , 2007.....	82	[53] Exposição Laboratório do Núcleo de Vídeo RS.....	106
[40] Wilhelm Hammershøi, <i>Interior, Strandgade</i> , 1901.....	84	[54] <i>Conhecidos de Vista</i> , 2013.....	108
[41] Apartamentos fotografados para o projeto – arquivo pessoal.....	86	[55] <i>Conhecidos de Vista</i> , 2013.....	109
[42] Apartamento fotografado para o projeto – arquivo pessoal.....	88	[56] <i>Conhecidos de Vista</i> , 2013.....	110
		[57] <i>Conhecidos de Vista</i> , 2013.....	111
		[58] <i>Conhecidos de Vista</i> , 2013.....	112

SUMÁRIO

ABRINDO A JANELA	11
1. Do lado de dentro: um universo particular	17
2. Do lado de fora: a cidade e suas fachadas	29
3. Através	43
3.1. As casas do avesso	44
3.2. Vista para...	52
3.3. Conhecidos de Vista	62
3.3.1. Primeiras experiências	66
3.3.2. Quando as janelas são indiscretas	75
3.3.3. Perspectivas alheias: relatos de uma pesquisa	81
3.4. Entre ver e mostrar: as decisões de exposição	100
FECHANDO A CORTINA, MAS DEIXANDO O VIDRO ABERTO	114
REFERÊNCIAS	119

*"Transito entre dois lados
De um lado
Eu gosto de opostos
Exponho o meu modo
Me mostro
Eu canto para quem?

Pela janela do quarto
Pela janela do carro
Pela tela, pela janela
Quem é ela? Quem é ela?
Eu vejo tudo enquadrado
Remoto controle..."*
Adriana Calcanhoto

ABRINDO A JANELA

Acordar, abrir a janela e deixar o sol entrar. Um gesto simples e banal, rotineiro, que faz parte da vida e do cotidiano de todos nós. Abrimos a janela para ver como está o tempo, para sentir a temperatura, para olhar a cidade, para arejar a casa, ou para, simplesmente, deixar a luz do dia entrar. Mas nas cidades, cada vez mais apinhadas de gente, com prédios cada vez mais estreitos e próximos uns dos outros, vista e claridade tornaram-se artigos de luxo. Mais do que abrir a janela e deixar o sol entrar, abrimos a janela e nos deparamos com um paredão de concreto ou, quem sabe, com a janela do vizinho. É a lógica da metrópole onde estamos inseridos, esta lógica de crescer para dentro, de fazer caber sempre mais gente por metro quadrado. E quando a nossa vista é uma outra janela, passamos a ser, conseqüentemente e de forma simultânea, a vista de alguém. Querendo ou não, estamos todos sendo observados.

E assim fechamos a janela, buscando um pouco de privacidade, tentando fugir de ruídos incômodos ou dos olhares curiosos daqueles anônimos conhecidos que habitam nosso dia a dia, ou melhor, desconhecidos já tão íntimos que muitas vezes poderiam tecer longas descrições sobre nossos hábitos mais banais. Nossos *Conhecidos de Vista*.

Mas esta proximidade física quase nunca se reflete na proximidade das relações subjetivas. Pelo contrário, parece que, para nos proteger desta intimidade forçada com um outro desconhecido, criamos mecanismos e atitudes para nos afastar o máximo possível, cultivando um neutro distanciamento. Só que as janelas tem suas frestas, e este distanciamento não consegue ser tão grande a ponto de nunca ser tocado pela existência do outro. Ouvimos barulhos, percebemos hábitos, trocamos olhares e saudações. Quem é aquela pessoa? Quem mora ali? Como é a vista daquele ângulo?

Oh, como cantam no andar de cima! Há um andar de cima nesta casa, com outras pessoas. Há um andar em cima onde moram pessoas que não percebem seu andar de baixo, e estamos todos dentro do tijolo de cristal. (CORTÁZAR, 2012, p.16)

Partindo destas perguntas e de uma produção pessoal que já vinha se debruçando sobre as relações entre a arquitetura e o morar na cidade, hábitos e cotidiano, passei a me interessar por fotografar estas vistas da cidade que eu não conhecia, a vista da janela dos outros, assim como o ambiente que a parede da fachada escondia.

Joseph Kosuth, em seu trabalho *Ni apparence ni illusion*, uma intervenção realizada na parte Medieval do Museu do Louvre, em 2009, fala desta curiosidade em ver o que há do outro lado da parede. Em um trecho do texto, que foi feito em neon e colocado sobre as paredes de pedra do próprio museu, está escrito:

Certas paredes te convidam a perguntar: o que tem do outro lado? Estas paredes descrevem apenas seu próprio limite. Elas te tomam, mas não perguntam nada.¹

Se as paredes nada revelam, se nos tomam mas não perguntam nada, a janela aparece como elo de ligação entre estes dois mundos, tão próximos e tão distantes ao mesmo tempo. Ela é o ponto de contato

1 [Tradução nossa]: "Some walls invite you to ask: What is on the other side? These walls, they describe only their own limit. They take you but ask nothing."

entre o que é público e o que é privado, o que é escondido e o que pode ser revelado. Pois é da natureza da janela deixar que olhem através dela, é para isto que ela existe. Só que, se antes abríamos a janela para ver uma bela vista da cidade, do campo ou mesmo do jardim, este confronto entre janelas que se “olham” mutuamente e que estão colocadas próximas demais é uma situação cada vez mais comum na cidade contemporânea. Alguns se incomodam mais, outros menos. Alguns olham para a janela do outro de forma tímida, outros, escancarada. Alguns com desconforto, outros com curiosidade. Amizades e inimizades passam a se desenvolver entre janelas. Mas se as situações são semelhantes, a perspectiva de cada um é sempre única, literal e metaforicamente.

Esta dissertação apresenta o projeto *Conhecidos de Vista*, desenvolvido durante o período de mestrado com a intenção de experimentar estas outras perspectivas: mostrar o que há por trás das fachadas, ver como quem vê quando está do lado de lá.

Mas um projeto em Poéticas Visuais nunca se faz sozinho, ele é sempre fruto de uma trajetória, de referências que nos acompanham, de escolhas e recusas que ocorreram em diferentes etapas do caminho. Ao mesmo tempo em que é difícil falar de um projeto enquanto estamos mergulhados em seu processo, o seu desenvolvimento, apesar de trazer questões totalmente novas, nos faz rever antigos trabalhos com um novo olhar, entendendo melhor o percurso trilhado.

Assim, a partir de um recorte específico – trabalhos dos últimos anos nos quais a relação com a janela aparece de alguma forma – faço um exercício de olhar para trás revisitando projetos em que passei a identificar questões embrionárias que levaram à criação e ao desenvolvimento de *Conhecidos de Vista*, assim como as experimentações iniciais da própria pesquisa que acabaram se desdobrando em outras séries.

Até então nunca havia pensando na janela como elo de ligação possível entre trabalhos de diferentes momentos, embora, de uma forma ou outra, ela aparecia com certa frequência em minha produção. Brincava com a luz e a sombra que se formava na janela para criar imagens, falava sobre cor e sobre a passagem do tempo através dela, construía casas e prédios justapondo dezenas de janelas, buscava moradores que, através delas, passavam a habitar minhas imagens, mas em nenhum momento pensava no seu significado ou me referia a ela diretamente. Não que esta seja a única conexão entre os trabalhos que venho fazendo – vejo, por exemplo, uma questão catalográfica ou a criação de sistemas e padrões inventariados bem mais

pungente, o que poderia até trazer projetos que deixei de fora em função deste recorte –, no entanto, é um viés interessante de abordar, uma vez que meu trabalho mais recente é, justamente, um grande mergulho pelas janelas da cidade. Agora sim ela é tema, e o próprio meio também.

E o interessante foi encontrar, nesta proposta de abordagem, um movimento de dentro para fora, tanto na temática quanto na própria forma de trabalhar, que vejo quase como um rito de passagem, numa busca constante por se colocar novos desafios, sempre questionando a própria prática, sempre colocando em dúvida antigas certezas.

Assim, no primeiro capítulo *Do lado de dentro: um universo particular*, apresento projetos que acontecem a partir de uma postura mais intimista, no “devaneio tranquilo” propiciado pela intimidade do lar, conceito evocado a partir de Gaston Bachelard e que me acompanha no pensamento sobre a casa como local de refúgio e identidade. É uma etapa bastante inicial na minha produção, na qual a investigação da própria fotografia como meio perpassa o desenvolvimento dos trabalhos. É feita também uma relação entre as questões conceituais que a fotografia e a janela dividem, como as relações entre enquadramento, contemplação e a própria gradação da luz de um ambiente, tema ricamente abordado muito antes da invenção da fotografia, pela própria pintura, e que aqui é evocado nas figuras de Johannes Vermeer e, mais recentemente, de Edward Hopper.

Em seguida, em *Do lado de fora: a cidade e suas fachadas*, o apartamento como suporte parece se esgotar e o trabalho vai para as ruas. O intimismo perde espaço para a percepção do ambiente e a relação com o lugar, com a cidade. A contemplação deixa de ser passiva, passando a ser mais construtiva. E nesta construção, a janela é minha unidade de medida, uma ferramenta para criar fachadas ou buscar moradores para as casas que então criava e inventariava. Artistas como David Hockney e Bernd e Hilla Becher aparecem aqui como referências fundamentais, que já apontam para questões como a construção da imagem e do ponto de vista que aparecerão mais adiante. Vera Chaves Barcellos é uma artista com quem encontro diálogo neste momento, mostrando outras formas de se relacionar com as imagens colecionadas. Tendo a cidade como local de trabalho, um pensamento sobre o urbanismo começa a permear e contaminar a prática, assim como o interesse em investigar em que medida o lugar e suas contingências podem influenciar o desenvolvimento de um projeto.

Por fim, o olhar que antes se mantinha ou dentro ou fora, passa a acontecer *Através*. Na busca por extrapolar a ideia do fora, rompendo os limites que as fachadas então me colocavam, o trabalho acaba voltando para o dentro novamente. Só que, agora, dentro das casas e apartamentos de outras pessoas. Um dentro que, para mim, é fora, terreno estrangeiro, ainda que íntimo para um outro alguém. Assim o novo projeto começa, justamente onde as questões identificadas em projetos anteriores parecem se fundir. Neste terceiro e maior capítulo é analisado o desenvolvimento de três séries de trabalhos que foram realizadas durante o período de mestrado, *Avessos*, *Vista para* e *Conhecidos de Vista*, que dá nome à pesquisa. A influência do cinema a partir de filmes como *Medianeras* e *Janela Indiscreta* são abordados aqui, assim como as contribuições teóricas de Luce Giard e Michel de Certeau, Jane Jacobs, e Ítalo Calvino na literatura. Em Matta-Clark encontro um referencial fundamental na concepção do projeto e Cao Guimarães me mostra que o trabalho pode estar mais na experiência proposta do que na própria apresentação final.

Durante todo texto, obras diversas, de artistas dos mais variados períodos e nacionalidades são evocadas a fim de criar uma interlocução com a minha própria prática, buscando proximidades e distanciamentos, e estabelecendo assim um pensamento crítico sobre a produção. O critério de seleção destas obras, quando não são influência direta no desenvolvimento do trabalho, se dá através de aproximações formais ou confluências de interesses em determinada temática. Pelos limites desta pesquisa, não me detenho mais demoradamente na obra de cada um, pois entendo que isto significaria um desvio do foco principal, ou seja, uma reflexão sobre minha própria poética e como o projeto desenvolvido neste período foi se constituindo. Assim, estes apontamentos são feitos com o intuito de criar uma iconografia de obras que considero importantes para uma compreensão mais ampla das questões que me acompanharam nesta investigação.

Como o próprio projeto propõe, acredito que a interpretação de algo depende sempre do ponto de vista de onde está se olhando, da perspectiva de cada um. Desta forma, entendo que *Conhecidos de Vista* propicia as mais diversas abordagens teóricas. Poderia analisar a partir do ponto de vista da imagem fotográfica e suas implicações como meio; do lugar da arte, que invade o cotidiano das pessoas dando luz a uma poética da banalidade; do ponto de vista das formas de apresentação de uma pesquisa poética e das confluências entre cinema e artes visuais; da antropologia, uma vez que o trabalho ganha um viés etnográfico pela forma como é constituído; da arquitetura e urbanismo, discutindo a forma como as características arquitetônicas

ou a disposição da cidade condicionam comportamentos, entre tantos outros. Qual seria então o viés mais relevante para desenvolver neste momento?

Nesta profusão de caminhos possíveis, opto pelo ponto de vista mais particular, um olhar a partir do processo, das influências trazidas pela própria pesquisa, dos caminhos escolhidos e dos encontros por eles propiciados. Entendo que, por ser um mestrado em Poéticas Visuais, minha contribuição maior está justamente em falar de algo que só eu posso dizer: a forma como um projeto, pensado dentro do campo das artes, foi se constituindo. A escrita aqui é, principalmente, um relato de processo. Não me aprofundarei, portanto, em um viés teórico específico, mas tentarei tocar nos pontos que considero especialmente relevantes ou que senti necessidade de investigar para buscar, justamente, outras formas de ver.

1. **DO LADO DE DENTRO** | Um universo particular

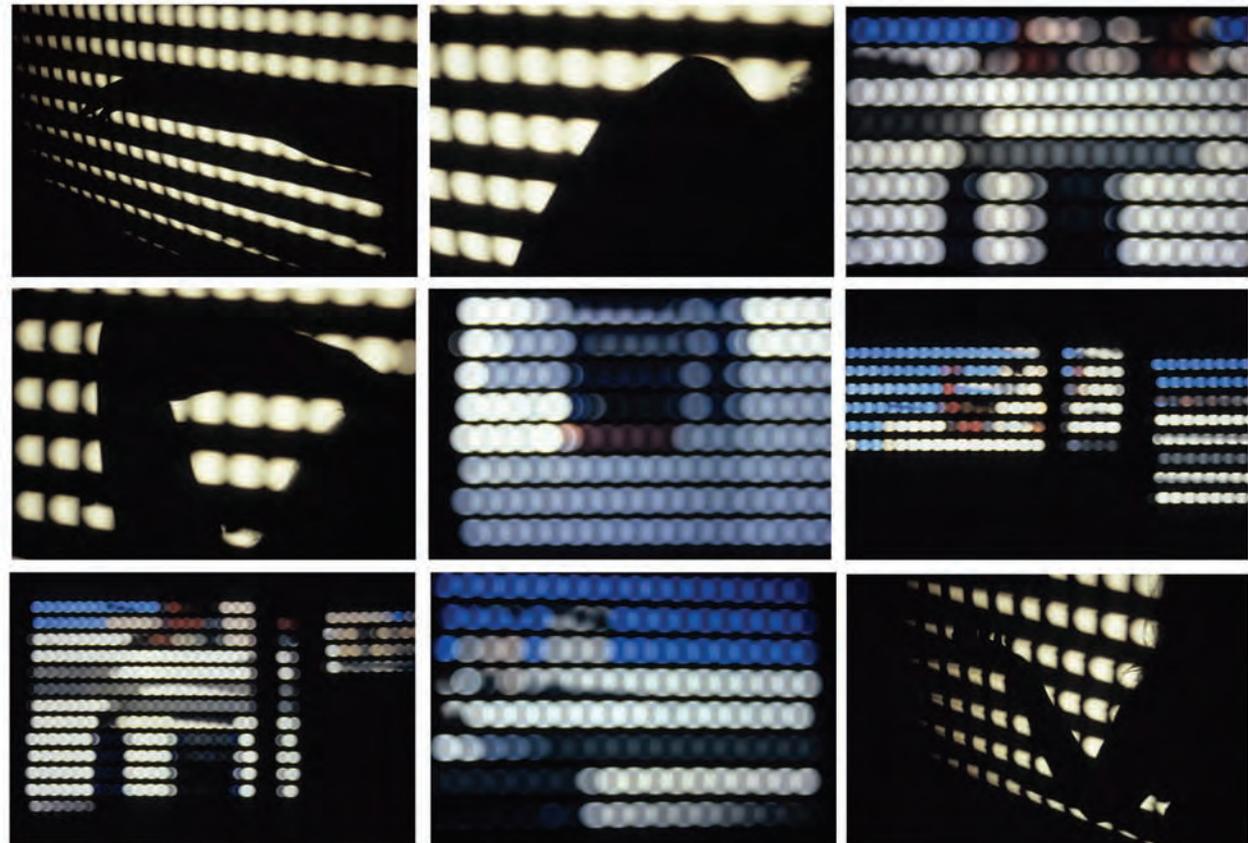
“Por que a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela?”

Gaston Bachelard

Gaston Bachelard (1996), em *A Poética do Espaço*, aborda o benefício mais precioso da casa: ser o lugar do devaneio, de um devaneio tranquilo. Um lugar que protege o sonhador, permitindo que lá ele possa sonhar em paz. E quando a casa é, para o artista, também seu ateliê? Buscando estabelecer relações entre a pesquisa proposta como projeto de mestrado e trabalhos anteriores, percebi na janela um ponto de encontro. E é neste devaneio propiciado pelo lar que surgem algumas das primeiras investigações que, cada uma com suas particularidades, se relacionam com a janela. Aqui, sempre a partir do lado de dentro, dentro de casa.

Assim, é observando o jogo de luz e a sombra das frestas de uma persiana que esta pesquisa entre janelas começa. Desta observação, são feitas algumas fotografias que, postas lado a lado, formam *Paisagem Íntima*, trabalho realizado em 2007. É da janela do meu quarto que as imagens são captadas. A proximidade com o prédio vizinho fazia com que, para ter um mínimo de privacidade, tivesse que manter a persiana sempre abaixada, apenas com suas frestas abertas. Assim conseguia um pouco de iluminação natural sem, no entanto, ficar exposta aos olhares alheios. A janela em si nem chega a aparecer nitidamente, é apenas subentendida. Ela não é o assunto diretamente, mas quase uma ferramenta de trabalho. Nestas imagens já começava a aparecer, ainda que sem uma reflexão mais aprofundada da minha parte, um primeiro olhar sobre o ver e ser visto na cidade, negativo e positivo, público e privado. Questões que tornaram-se centrais no projeto atual.

É em um momento de experimentações que este trabalho acontece. Sem projeto prévio ou intenção definida, ele está mais relacionado à descoberta do próprio equipamento e da linguagem fotográfica em si. Talvez até do próprio olhar.



[1] *Paisagem Íntima*, 2007, série de 9 fotografias, 140 x 100 cm

A janela é um elemento da arquitetura que se relaciona como poucos à questão da imagem e do ver, conseqüentemente dá margem a este tipo de experimentação. Muitas relações podem ser feitas entre janela e fotografia, seja pela bidimensionalidade que sugere, pela moldura que a encerra, o enquadramento que proporciona, o direcionamento do olhar que conduz, a relação com a luz, sombra, transparência e reflexão. Ela pode ser entendida e utilizada quase como uma metalinguagem da própria fotografia. Um duplo enquadramento. Uma dupla exposição.

Pensando nestes paralelos, é interessante notar, seja como coerência ou coincidência, que a primeira fotografia, ou melhor, aquela que é considerada a primeira imagem fotográfica fixada da história, feita entre 1826 e 1827 por Joseph Nicéphore Niépce (1765 - 1833), é justamente a vista da janela de seu estúdio em Saint-Loup-de-Varennes, na França. Num processo criado e denominado por ele de Heliografia, uma chapa de estanho foi emulsionada e exposta à luz da janela por cerca de 8 horas, gravando assim a vista que tinha a partir do seu estúdio. Através da janela, a primeira fotografia é obtida.

Mesmo que a escolha do motivo na época tenha sido realizada, muito provavelmente, por questões corriqueiras da experimentação em laboratório, como a necessidade de controle das etapas e do equipamento, ou mesmo a longa exposição necessária para obter a imagem, o fato de ter sido feita a partir de uma janela permitiu aos cientistas, na busca por reproduzir exatamente o mesmo ponto de vista tantos anos depois, descobrir que a casa havia passado por uma reforma, visto que a janela tinha sido deslocada 70 centímetros para o lado em razão da construção de uma chaminé, que não aparecia no projeto inicial. As suspeitas foram confirmadas por escavações na sua estrutura. O enquadramento esconde, mas também revela. Esta casa onde Niépce realizou seus experimentos permanece conservada praticamente como era em sua época e, atualmente, abriga um museu dedicado ao inventor.

Mas não é só com a linguagem fotográfica em si que se fazem estes diálogos, mas com a arte como um todo. Muito antes da fotografia ser inventada, a própria pintura se valia destas conexões. Desde o tratado *De Pictura*, de 1435, de Leon Battista Alberti (1404 - 1472), no qual ele se refere à pintura como “uma janela aberta para o mundo”, a janela tem sido um elemento de referência constante no trabalho dos mais diversos artistas, com seus usos, formas e significados sendo transformados ao longo da História da Arte. Se na época do Renascimento a questão da representação e da perspectiva eram o cerne da questão, com o Modernismo e a recusa da arte como imagem meramente



[2] Joseph Nicéphore Niépce, *Paysage à Saint-Loup-de-Varennes*, 1827, placa de estanho de 16,2 x 20,2 cm, Coleção H. Gernsheim – Harry Ransom Humanities Research Center – Austin/Texas – EUA

representacional, a janela ganha outros significados e simbolismos, sendo utilizada justamente para colocar em cheque a própria noção da arte. Mesmo assim, a utilização da janela não pode ser reduzida a uma única questão, seja na época que for. Marcel Duchamp, (1887 – 1968) artista fundamental deste período de mudanças, afirma:

Eu utilizei a ideia de janela como um ponto de partida... Eu utilizei pincel, ou eu utilizei formas, uma forma específica de expressão, como é a pintura a óleo... Em outras palavras, eu poderia ter feito vinte janelas com uma ideia diferente em cada uma, sendo a janela chamada "minha janela" da mesma forma que você poderia dizer 'minhas gravuras'.¹ (DUCHAMP, 1953, apud BIPPUS, 2012, p. 83)

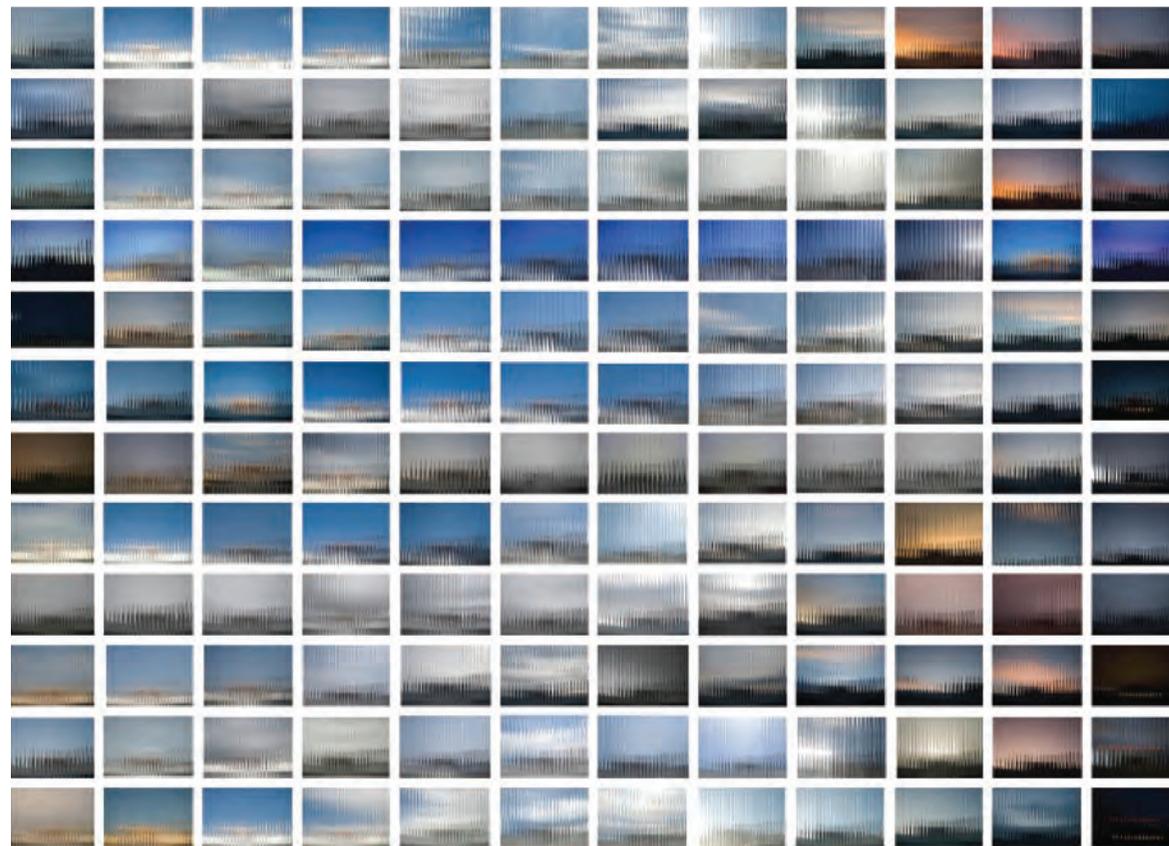
Mesmo esta afirmação tendo sido feita num contexto totalmente diferente, me identifico bastante com o que Duchamp diz. Nos trabalhos que apresento ao longo do texto, a janela é sempre um ponto de partida, um instrumento de trabalho, como o é a própria câmera, ou seria o pincel, como ele se refere. Apesar de ser uma forma bastante simples, a janela apresenta tantas conotações possíveis que seu uso pelos artistas foi crescendo e sendo incorporado das mais variadas maneiras, mesmo quando a ideia de perspectiva ou de colocar em cheque antigos preceitos da arte já não eram mais uma questão. Se a arte se aproximou da vida depois do Modernismo, a janela, elemento arquitetônico com o qual nos relacionamos diariamente, é mais um espaço no onde a arte pode acontecer.

É neste espaço, ou melhor, nesta superfície, que a *Escala de Cor do Tempo*, trabalho realizado entre 2008 e 2009, foi se constituindo. Novamente, a janela em si não era o assunto, mas sim o suporte do trabalho. O vidro canelado da janela do banheiro criava uma superfície que perdia a transparência natural do vidro, impossibilitando que se enxergasse com nitidez o que havia do outro lado. A "paisagem" que, se pudesse ser vista, seria apenas a parede do prédio vizinho e um pouco do céu, perdia sua iconicidade natural e se tornava apenas forma e cor. Surpreendente e óbvio é o quanto esta cor muda ao longo do dia. É daí que surge a ideia de formar escalas de cor com o tempo. Fazendo uma analogia às escalas de tinta da pintura, nas

1 [Tradução nossa]: "I used the idea of the window to take a point of departure... I used a brush, or I used a form, a specific form of expression, the way oil painting is... See, in other words, I could have made twenty windows with a different idea in each one, the window being called "my windows" the way you say 'my etchings.'"

quais acrescentamos um pouco mais de pigmento para transformar uma cor em outra, na minha *Escala* era acrescentado tempo. Para isto, passei a fotografar, durante um ano inteiro, a variação de cor que percebia na janela do meu banheiro.

Inicialmente, a ideia era obter as imagens com precisão de relógio, de hora em hora, no mesmo lugar. Mas logo nas primeiras tentativas, percebi que as horas mais interessantes nem sempre se mostravam com tamanha exatidão, e que pequenos atrasos ou adiantamentos poderiam contribuir muito na composição do resultado final. Ou ainda, mesmo que seguisse uma lógica pontual, muitas vezes a escala acabava parecendo



[3] *Escala de Cor do Tempo para o ano que passou, 2007-2009, série de 144 fotografias (versão 2), 210 x 140 cm*

irreal, montada, mais do que se realmente tivesse sido. Um fato representado pode ser mais revelador que o fato mesmo, apresentado sem a mediação da construção artística. E para que medir com precisão algo que é por definição impreciso? Uma licença poética era necessária (e esta mesma licença, de alterar os fatos para melhor construir o discurso, ainda que este pareça não ter sido alterado, vai aparecer novamente no projeto atual). Assim, cada linha é uma representação da variação de luz ao longo de um dia em determinado mês, e cada coluna, a mesma hora, aproximadamente, nos diferentes meses do ano.

Mas se nas tintas podemos repetir a medida para obter novamente a mesma cor, aqui esta repetição é impossível. A cor do tempo é uma cor inexorável, de um momento que já foi. Como escala, objeto para comparação e aferição de algo, é absurdo, pois jamais poderá ser verificado. Não passa, portanto, de uma escala de fé. Esta característica é reforçada pelos dois livros de artista, *Escala de Cor do Tempo – Para dias de Sol*, e a *Escala de Cor do Tempo – Para dias de chuva*, que, na forma de catálogo de cor, fazem parte do projeto. Como se fosse possível escolher uma cor para o céu ou, quem sabe, acertar o relógio pela cor da hora. Aqui a questão catalográfica, que identifico como operatória no meu processo em geral, começa a aparecer e é incorporada ao trabalho na sua forma de apresentação, seja na parede, como escala, ou nos livros, como mostruários.

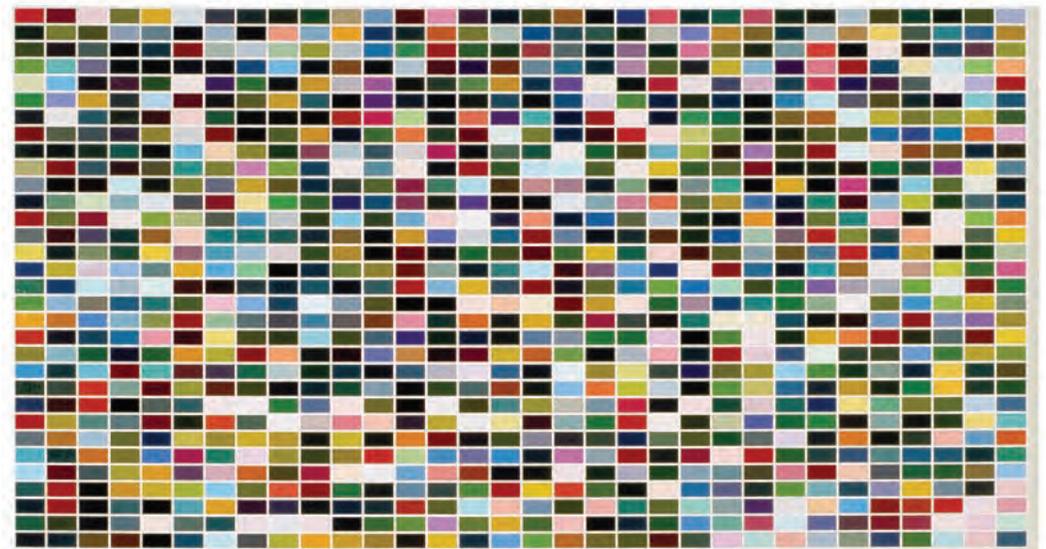
Tanto pela relação com mostruários comerciais de cor quanto pela forma de apresentação modular, composta por pequenos retângulos coloridos, encontro na obra de Gerhard Richter (1932 -) um lugar de muitos diálogos. Desde 1966 até os dias de hoje, o artista vem desenvolvendo seus *Colours Charts*. Estes trabalhos são compostos por centenas, às vezes milhares, de pequenos quadrados ou retângulos coloridos, pintados com tinta óleo ou esmalte. Em algumas versões mais recentes, como a apresentada em 2008 na Serpentine Gallery, em Londres, o trabalho é modular, podendo ser composto de diferentes formas. O artista cria todo um método para chegar num resultado aleatório:



[4] *Escalas de Cor do Tempo – Para dias de Sol e Para dias de Chuva*, 2008, livros de artista, 10 x 15 x 1 cm

Os primeiros *colour charts* eram sem sistema. Eles eram baseados diretamente em cartelas de cor comerciais. Eles ainda estavam relacionados à *Pop Art*. Nas telas que se seguiram, as cores eram escolhidas aleatoriamente e pintadas ao acaso. Então, 180 tons eram misturados de acordo com um dado sistema e pintados ao acaso para criar 4 variações dos 180 tons. Mas depois o número 180 me pareceu muito arbitrário, então desenvolvi um sistema baseado num número rigorosamente definido de tons e proporções.²

A questão do acaso é outro ponto de encontro. Por mais que eu houvesse criado um sistema para fotografar a janela, de hora em hora, de mês a mês, eu não tinha como prever exatamente o resultado. Há, sem dúvida, uma previsibilidade de tons numa escala que tem o céu como tema, mas há também surpresas, nuances e tonalidades que antes não esperaria encontrar.



[5] Gerhard Richter, *1024 Farben*, 1973, esmalte sobre tela, 254 cm X 478 cm

² [Tradução nossa]: "The first colour charts were unsystematic. They were based directly on commercial colour samples. They were still related to Pop Art. In the canvases that followed, the colours were chosen arbitrarily and drawn by chance. Then, 180 tones were mixed according to a given system and drawn by chance to make four variations of 180 tones. But after that the number 180 seemed too arbitrary to me, so I developed a system based on a number of rigorously defined tones and proportions." Disponível em: <http://www.gerhard-richter.com/search/?search=color+chart>

Outro trabalho de Richter, que segue os mesmos princípios dos *Colour Charts*, e abre ainda mais o diálogo por se tratar de uma janela é *Glasfenster, 625 farben*, realizado em 1989 em uma casa particular de Berlin projetada por Walter Gropius, em 1922. Nele, a própria janela é tela. Literalmente. Os vidros foram pintados seguindo este método aleatório, criado pelo artista, de combinações de cores. A luz entra no ambiente, mediada pelas cores, mas não é possível olhar para fora. A função da janela é, de certa forma, barrada pela cor. Na minha *Escala* é o próprio vidro cancelado que barra a função de dar a ver o fora que a janela normalmente teria, mas, por outro lado, é justamente ele que permite ver a cor.

Neste assunto de janelas e cores, não posso também deixar de citar o projeto tido como uma das obras mais importantes do artista, a janela projetada para a Catedral de Colônia em 2007, com aproximadamente 11.500 quadrados de vidros coloridos com 72 cores diferentes. Embora esta segunda obra, tanto pela monumentalidade quanto por se tratar de uma janela de igreja, traga toda uma outra gama de análises possíveis, ambos projetos do artista mantêm características semelhantes no sentido de impedir o olhar para fora e resguardar o olhar para dentro, criando um ambiente interno autorreflexivo, íntimo, encerrado em si mesmo.

Voltando aos trabalhos apresentados anteriormente, na *Escala de Cor do Tempo*, o mote, como o próprio nome diz, está no tempo, na cor, nos sistemas de aferição. A janela, embora tenha um papel fundamental, sendo o lugar onde o trabalho acontece e estando intrinsecamente ligada a toda sua execução e concepção, tem um papel muito mais de suporte do que de assunto ou tema. Em *Paisagem Íntima* não é diferente. Em ambos os trabalhos o que se vê, de certa forma, é este mesmo olhar intimista, um olhar de dentro que nem chega a alcançar o fora, uma vez que este olhar permanece barrado pelo vidro, como filtro, ou pela fresta da persiana, como membrana. São trabalhos feitos isoladamente, na intimidade do apartamento, também ateliê, sem o contato ou a interferência direta do mundo exterior.



[6] Gerhard Richter, *Glasfenster, 625 farben*, 1989, vidro colorido, 273 cm x 268 cm

E neste exercício de olhar para trás, revendo trabalhos e pensando ligações possíveis entre as questões atuais, encontrei uma imagem esquecida no meu arquivo, imagem que até então não tinha recebido a devida atenção e que parece justamente apontar para os caminhos que levaram ao projeto atual. Cedo ou tarde, o apartamento se esgotaria como tema, e o olhar passaria a buscar a rua, o bairro, a cidade.



[7] *Entre Telas*, 2013, fotografia e backlight, 30 x 22 cm

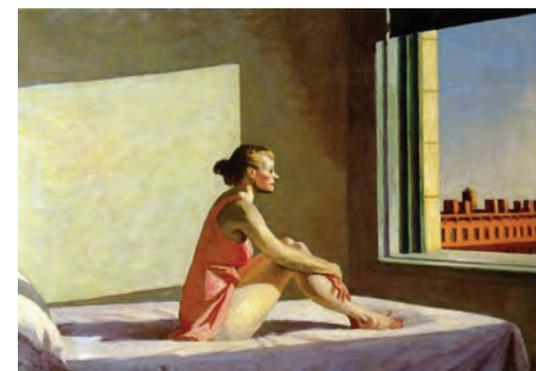
Nesta fotografia, que ficou latente como trabalho e que agora chamo de *Entre Telas*, a minha imagem aparece entre a tela do aparelho de televisão, onde está refletida, e a janela do apartamento que, também como uma tela, enquadra o prédio da frente, dando a ver a janela do vizinho. Observando hoje, esta imagem parece ter sido o ponto de partida para o projeto *Conhecidos de Vista*, mas na realidade não foi. Acredito que as motivações na época estariam muito mais relacionadas à estudos da luz e da reflexão, numa referência à própria história da arte e da pintura. Embora relacione *Paisagem Íntima* e *Escala de Cor do Tempo* com a noção de devaneio tranquilo de Bachelard, esta relação está mais ligada ao modo como os trabalhos foram realizados do que à sensação evocada pelas imagens em si, uma vez que elas são abstratas. Já em *Entre Telas*, as duas coisas acontecem, a imagem é fruto de experimentações descomprometidas no espaço da casa e, ao mesmo tempo, evoca o estado em que foi criada, num olhar que, pela janela, parece se perder em pensamentos.

Embora não houvesse uma intenção de referência direta a estes artistas especificamente, é interessante colocar lado a lado esta fotografia com pinturas de Johannes Vermeer (1632 - 1675) e Edward Hopper (1882 – 1967) a fim de refletir sobre a luz da janela e a atmosfera doméstica evocada por cenas de interiores que, mais adiante, voltarão a aparecer no projeto atual.

As cenas do cotidiano pintadas por Vermeer parecem ter algo de fotográficas. A fotografia, pela luz, parece ter algo de pintura. E esta relação não é à toa. David Hockney (2001) em *O conhecimento Secreto*, analisa a utilização de instrumentos óticos na história a partir do séc. XV, e vê em Vermeer sinais claros da utilização de lentes para a construção da imagem. Por isso há a sensação de uma imagem fotográfica muito antes da fotografia em si ter sido inventada. Ao mesmo tempo, se a fotografia remete a este tipo de pintura, é por que nos acostumamos a ver pinturas que, pela técnica como eram feitas, apresentam uma estética que incorpora as leis da ótica. É também bastante comum, nas pinturas de Vermeer, os personagens aparecerem próximos a uma janela.



[8] Johannes Vermeer, *Leitora à Janela*, 1659, óleo sobre tela, 83 x 64 cm



[9] Edward Hopper, *Sol da Manhã*, 1952, óleo sobre tela, 102 x 72 cm

Hockney também atribui este fator ao uso de lentes, pois os detalhes e contrastes da imagem ficariam mais visíveis e nítidos, para poderem ser reproduzidos pela mão do pintor, quando perto de uma fonte de luz.

Mas ainda que possa haver uma motivação bastante prática, a janela parece carregar outras intenções compositivas também, evocando a ideia do devaneio e de uma certa quietude conferida pelo ambiente doméstico, quietude que em Hopper é ainda mais pungente.

O artista americano é conhecido por imagens que denotam uma certa melancolia, nas quais personagens solitários aparecem isolados em um contexto urbano e impessoal. É assim em *Sol da Manhã*, na qual a mulher que olha para fora em um quarto vazio está numa posição bastante semelhante a que adotei na minha fotografia. Perdida em pensamentos dentro de casa, parece procurar uma nesga de sol como quem busca alento. É através da imagem que aparece na janela, tanto na pintura quanto na minha fotografia, que a cena deixa de se referir apenas ao ambiente doméstico e passa a ser também contextualizada como uma cena urbana.

Em Veermer vemos apenas uma claridade, não há nenhuma relação entre aquele ambiente e a rua. A personagem, assim, parece ensimesmada, mergulhada na leitura da carta que tem nas mãos. Em Hopper, ao contrário, a paisagem urbana que aparece ao fundo, ao longe, coloca aquela figura solitária, que olha para fora em um quarto vazio, em diálogo com o contexto urbano, o que poderia ser entendido como causa e efeito de uma determinada condição. Embora a postura na minha fotografia seja semelhante a da personagem de Hopper, por ter outra janela em oposição à minha, de forma tão próxima, a atenção se detém muito mais no olhar e no que poderia estar sendo visto por ele do que num certo isolamento solitário, o que não deixa de estar presente também. Mas é determinante aqui uma configuração da cidade que convoca o ser urbano a este *voyerismo* possível.

Embora na etapa aqui apresentada sempre olhe para a janela de dentro para fora, sempre a partir da minha própria casa, nesta imagem, que ficou tanto tempo esquecida, o olhar "através" já começava a aparecer. Porém, foi só depois de passar por outros projetos, caminhos e pesquisas, que pude voltar a ela e entender a direção que apontava. Antes disso, era preciso estar do lado de fora.

2. **DO LADO DE FORA** | A cidade e suas fachadas

*"A rua se torna moradia para o flâneur
que, entre as fachadas dos prédios,
sente-se em casa tanto quanto o
burguês entre suas quatro paredes."*

Walter Benjamin

As motivações para iniciar um trabalho podem surgir das formas mais variadas, assim como as delimitações técnicas podem desencadear soluções poéticas e criativas que não chegaríamos sequer a testar se não tivéssemos sido desafiados. Assim, a partir de uma proposição em aula enquanto ainda cursava a graduação em Artes Visuais – desenvolver um ensaio fotográfico preto e branco em laboratório – comecei a trabalhar no projeto *(des)construções*.

A obrigatoriedade de fazer um ensaio nestes termos me tirava totalmente do meu foco de interesse naquele momento, que estava relacionado à cor e seus sistemas de representação. No entanto, o olhar que já vinha flertando com o entorno, com a arquitetura e as formas da cidade, encontrava nesta delimitação um campo fértil para desenvolvimento.

Assim, foi pensando na visão fragmentária que temos das coisas, na poluição visual da cidade e no fato de ela crescer sem muito planejamento, que passei a fotografar detalhes da arquitetura de casas e prédios que depois eram recombinados, formando, a partir de colagens, improváveis construções.

A janela aqui tem uma função bastante prática, construtiva. Ela é minha unidade de medida, o elemento que tinha para criar colagens maiores ou menores, formando desde pequenas casas até altos edifícios. Afinal, enquanto dificilmente teremos mais de uma porta em uma fachada, a janela é um elemento que pode ser repetido à exaustão sem com isto comprometer a lógica da imagem. E além deste fator construtivo, a janela



[10] *(des)construções #1*, 2007, fotografia e colagem digital, 98x100 cm

oferecia a possibilidade de fotografar pessoas distraídas em seus afazeres diários, e assim, povoar de histórias possíveis aquelas construções improváveis. Se a arquitetura me interessava como forma, o dado humano passou a ser essencial, era ele que fazia com que aquelas formas disformes fossem mais do que simplesmente uma composição arquitetônica, passando a ser, de fato, moradias habitadas por alguém. Esta então passou a ser uma regra do projeto: todas as colagens deveriam ter, pelo menos, uma pessoa para habitar a imagem.

Do ponto de vista formal, David Hockney (1937-) é uma influência inegável neste projeto, ainda que as motivações para trabalhar com fotografia e colagem sejam bastante distintas, assim como a própria maneira de construir as imagens.

Para o artista inglês, falta algo à fotografia. Ao contrário do que a maioria pensa, que a fotografia é a reprodução mais fiel possível do mundo tal como vemos, para ele a imagem fotográfica é sempre incompleta. Por ser fruto de um instante, ela não daria conta de representar a visão que temos das coisas, pois esta visão é formada numa duração, no tempo. E não só no tempo, o ponto de vista nunca é tão estático como na fotografia. O simples fato de prestar mais atenção em um detalhe do que em outro faz com que os elementos ao nosso redor mudem de proporção. Seu “tamanho” é também definido pela atenção que damos a eles. Vemos geometricamente, mas psicologicamente também.

[...] Picasso e Matisse fizeram o mundo parecer incrivelmente excitante; a fotografia faz ele parecer muito, muito chato. Ainda agora estamos voltando para tudo que o modernismo afastou. Vivemos em uma época onde um vasto número de imagens são produzidas sem a pretensão de ser arte. Elas tem uma pretensão muito mais duvidosa. Elas afirmam ser a realidade.¹

Assim, ele busca no cubismo a referência para trazer estes diversos pontos de vista e esta duração da percepção para uma única imagem. Tanto o tempo de fazer a “fotografia” quanto o de ver são assim estendidos. O instante é alargado. Suas colagens fotográficas são, portanto, quase uma crítica à ideia da fotografia como imagem fiel de uma dada realidade. São como um estudo sobre o ver e suas formas de representação. A imagem mais coerente com a “realidade”, não seria a diretamente captada, mas aquela construída.



[11] David Hockney, *Place Furstenberg, Paris*, 1985, colagem fotográfica, 89 x 80 cm

1 [Tradução nossa]: “[...] Picasso and Matisse made the world look incredibly exciting; photography makes it look very, very dull. Yet now we’re moving back to all the stuff that modernism moved away from.” We live in an age when vast numbers of images are made that do not claim to be art. They claim something much more dubious. They claim to be reality.” Entrevista completa disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/8782275/The-many-layers-of-David-Hockney.html>

Em *(des)construções*, ao contrário, não buscava alargar o instante, ou questionar a imagem como representação, mas criar um jogo no qual parecesse verossímil o que é assumidamente montagem. Em um processo semelhante na forma, mas inverso na construção, era criado um lugar imaginário, um instante anacrônico.

Apesar disto, ouvi certa vez, com alguma surpresa, que este era um interessante trabalho de fotografia documental. De fato, por mais que não estivesse preocupada em retratar uma dada realidade, a fotografia traz consigo características próprias do meio que muito dificilmente serão dissociadas de qualquer interpretação que a imagem possa suscitar. É que a fotografia mostra algo, aponta, exhibe para os outros o que o fotógrafo escolheu olhar.

Assim, por mais que não estivesse me preocupando com uma suposta "verdade" do meio, esta sempre será uma questão que permeará sua prática, ainda que na tentativa de sua negação. Segundo Jean-Marie Schaeffer (1996, p. 90):

Toda imagem fotográfica é, a um só tempo, signo informacional (índice icônico) e obra de arte (boa ou má), ou seja, é simultaneamente o registro do "real" e uma figuração.

Por esta característica de registro, de signo informacional, temos uma tendência a acreditar no que a imagem mostra, mesmo que nela haja intervenções evidentes. É como se, por conhecermos os procedimentos mecânicos de captação da imagem, esquecêssemos do caráter da figuração, que é tão próprio dela quanto a informação. Mesmo que minhas imagens fossem uma espécie de abstração da cidade, as colagens carregavam em si, ainda que aos pedaços, índices diretos dos lugares por onde passei. Eram portanto uma amostra, fiel à sua maneira, da cidade onde eu morava.

E este viés documental era ainda mais reforçado pelo fato de ter sido feita uma grande série destas colagens, dezenove ao todo, formando uma tipologia deste lugar supostamente inventado. Se minhas construções eram impossíveis, a repetição delas como tipologia conferia um quê de existência, ainda que poética. Um inventário de uma percepção possível. O inventário como uma forma de invenção.

Mas se eram um documento de fato, haveria mudanças significativas se repetisse os mesmos procedimentos em outro lugar, outra cidade, outro país? Este questionamento passou a me acompanhar e em 2010, quando tive a oportunidade de morar por um ano na cidade de Adelaide, no sul da Austrália, percebi



[12] Parte da série *(des)construções*, fotografia e colagem digital, 2007-2008, formatos variados

que era o momento de colocar a ideia em prática. Queria averiguar o que mudaria nas construções criadas, como ficariam estas colagens a partir de uma outra tradição arquitetônica, e o quanto o lugar poderia contaminar a forma final do trabalho. Porém, logo percebi que simplesmente repetir o mesmo projeto em outra cidade não teria o mesmo sentido. As questões neste novo contexto eram totalmente diferentes. O que havia me motivado a fazer as colagens da forma como havia feito praticamente não existia ali.

Adelaide é uma cidade espalhada, não amontoadada. Apesar de ter uma população semelhante em número à Porto Alegre, casas ainda predominavam na paisagem urbana. Os prédios ficavam apenas no centro, sendo principalmente comerciais. Poluição visual estava longe de ser uma questão. O improvisado de soluções decorridas pela falta de planejamento, seja no âmbito da arquitetura das residências ou da cidade como um todo, dificilmente acontecia. Pelo contrário, Adelaide é um exemplo de cidade planejada sob forte influência do modelo *Cidade Jardim*², conceito criado pelo urbanista

² O conceito aparece pela primeira vez no livro *Garden Cities of To-morrow*, publicado em 1898.

inglês Ebenezer Howard (1850-1928) e fortemente criticado pela escritora americana Jane Jacobs (1916-2006), que vê neste tipo de projeto uma tentativa de organizar e segmentar algo que, por definição, é orgânico e dinâmico: a vida das pessoas dentro de uma cidade. Nestes moldes, as cidades perderiam justamente seu caráter mais espontâneo, tornando-se excessivamente padronizadas e sem atrativos.

Enquanto estive morando lá, não estava ainda familiarizada com estes conceitos e teorias, mas o fato é que desde o início as casas e a própria organização do bairro onde morava, *Edwardstown*, me intrigavam bastante. As casas pareciam, por si só, um mostruário de uma antiga construtora que, querendo inovar, tinha simplesmente misturado estilos arquitetônicos anacrônicos, re combinando, em cada uma das casas, os mesmos elementos de maneiras diferentes. Era um não-estilo que, de tanto se repetir, parecia ter se tornado um. Estilo eclético, alguns dirão. Talvez. Mas a repetição era tão sistematizada que para mim, influenciada pelo projeto anterior e por uma forma de ver que aprendi a partir dele, era como se as minhas *(des)construções* já viessem prontas de fábrica. Se fotografasse apenas os pedaços para montar depois, como era a ideia inicial, perderia esta potência de colagem que era tão interessante e evidente nas próprias moradias. O embaralhamento das partes era desnecessário, tridimensionalmente construído, bastava fotografar. Assim, ainda sem saber exatamente o que faria como projeto, passei a colecionar imagens das casas da vizinhança nas minhas andanças pelo meu bairro.

Olhando a obra de outros artistas, é interessante descobrir como motivações muito semelhantes podem gerar trabalhos diversos, como no caso de *Casasubu*, de Vera Chaves Barcellos (1938-). A artista, durante o período em que passou na praia de Ubu, no Espírito Santo, instigada pela arquitetura vernacular do local, passou, da mesma forma, a fotografar e colecionar imagens das moradias. Posteriormente, trabalhou digitalmente nas imagens, misturando-as e fazendo com que não mais se identificasse o que era realidade e o que era ficção. Segundo a própria artista, no convite da exposição que aconteceu no Instituto Goethe de Porto Alegre, em 2008:



[13] Casas de Adelaide – arquivo pessoal

Em 2006, na praia de Ubu (ES), fotografei fachadas de casas que me chamaram a atenção devido à mistura de materiais utilizados em sua construção, e que eram, na sua maioria, de resultados esteticamente bastante discutíveis. Fiz isto por mera curiosidade, mas ao examinar o resultado do conjunto das fotos, me ocorreu fazer mais imagens das casas misturando umas com as outras, uma ideia certamente sugerida pelas próprias casas originais. O resultado me surpreendeu, pois não se distinguem muitas vezes as originais daquelas que foram forjadas através da manipulação das imagens.

Diferente das casas de Ubu, onde a precariedade da construção parece justificar as soluções esteticamente discutíveis que a artista aponta, as casas de Adelaide pareciam seriadas, deliberadamente construídas daquela forma. Repetiam e misturavam detalhes arquitetônicos de características tão discutíveis como colunas clássicas com arcos de pedra, detalhes em tijolos nos frontões triangulares dos mais variados tipos, entradas circulares, e assim por diante. Não era uma questão de improviso, uma iniciativa dos moradores para aumentar um pouquinho aqui, resolver algum problema ali ou terminar a construção aos poucos. A mistura vinha claramente do próprio projeto.

No trabalho de Vera, a artista se vale destas soluções inusitadas nas construções para colocar em cheque a própria imagem fotográfica, a questão da fotografia como documento. O que é verdade e o que é ficção? Diferente também do trabalho que mostrei anteriormente, *(des)construções*, onde a colagem das partes é visível e evidente, nas imagens de Vera é difícil saber o que foi alterado e o que não foi. As certezas são abaladas, não se trata de ver para crer, mas ver para não esquecer de duvidar.

Nas fotografias que eu vinha colecionando, no entanto, o ver para crer ainda era fundamental. Fazendo uma clara citação a Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934-), buscava fotografar sempre bem frontalmente, numa preocupação formal em remeter à ideia de mostruário que o próprio bairro me despertava. O casal de artistas alemães, que sempre foi uma referência importante para mim, ficou célebre por suas *Esculturas*



[14] Vera Chaves Barcellos, *Casasubu*, 2008, série de fotografias com manipulação digital



[15] Vera Chaves Barcellos, *Casasubu*, 2008, série de fotografias com manipulação digital

Anônimas, série de fotografias realizadas principalmente na década de 60 de grandes construções industriais que começavam a cair em desuso, estando destinadas, portanto, ao desaparecimento. Eles fotografavam sistematicamente estas construções, sempre a partir de um mesmo ângulo, com a mesma proporção, criando uma tipologia destas formas que eram, posteriormente, dispostas lado a lado, permitindo assim a comparação. Para os Becher, apenas quando postas lado a lado é que identificamos as peculiaridades de coisas que, vistas ao longe, parecem todas iguais. De fato, o que movia a minha vontade de fotografar aquelas casas era a grande similaridade que havia entre elas, a repetição dos elementos de umas nas outras, quase como se tivessem saído de uma linha de montagem, embora nunca fossem exatamente iguais.

Mas ainda que a citação ao trabalho dos artistas alemães fosse intencional, não queria simplesmente repetir uma fórmula já tão largamente utilizada desde a Arte Conceitual. Aquele era apenas um ponto de partida. Queria interferir de alguma maneira naquela tipologia que vinha criando, mas ao contrário de Vera Chaves Barcellos, não era o estatuto da imagem que queria questionar, mas sim acrescentar algo que denunciasse minha relação com aquele lugar, a minha presença, um ponto de vista pessoal.

Foi então que comecei a notar que as imagens que fazia, não apenas as das casas do bairro – pois nestas havia uma intencionalidade de tipologia – mas da cidade em geral, eram quase sempre vazias, desertas, sem pessoa nenhuma. A densidade tão menor de gente por metro quadrado, a questão do urbanismo planejado, e talvez até hábitos culturais diferentes tornavam escassas as oportunidades de cruzar com alguém pela rua fora da área central, ou encontrar um morador distraído numa janela a ponto de se deixar fotografar sem perceber, como costumava acontecer em Porto Alegre. E aqui aparece mais uma vez o papel da janela, neste caso, coadjuvante. Os moradores, que eram regra no trabalho anterior e que pela janela podiam se mostrar, aqui se escondiam.

Se esta sensação de vazio que as imagens passavam vinha do fato de estar morando num país estrangeiro onde buscava estabelecer uma relação, e talvez encontrar o meu



[16] Bernd e Hilla Becher, *Framework Houses: Wiesenstrasse 35 Siegen*, 1993, Museum of Fine Arts, Boston

próprio lugar, ou se era simplesmente uma contingência demográfica interferindo na minha prática, não posso afirmar com certeza. O fato é que passei a povoar minha coleção de casas, e também alguns lugares públicos, com estes anônimos conhecidos do meu arquivo pessoal.

Segundo Max Ernst (1891 - 1976), artista surrealista que muito trabalhou e pensou a colagem, ela é “o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas” (apud DANTO, 2006, p. 7), e é deste encontro que outra realidade, uma realidade subjetiva, é revelada. Assim, as sobreposições das duas imagens criavam um novo lugar, um lugar utópico, a imagem de uma fantasia. Uma tentativa de estabelecer um outro



[17] *Nalgum lugar entre lá e aqui*, 2011, fotografia e colagem, 38x53 cm

entendimento de realidade, realidade esta formada tanto por um momento que foi presente, o da obtenção fotográfica em si, quanto pelo que já era passado, o que estava na minha memória, na minha bagagem, e que eu encontrava no arquivo no momento da montagem. Segundo Waly Salomão (1998, p. 45) "criar é não se adequar à vida como ela é, nem tão pouco se grudar às lembranças pretéritas que não sobrenadam mais". As lembranças, na forma de fotografias, ao serem rearticuladas e justapostas, perdiam o caráter simplesmente pretérito da imagem, criando não um presente, mas outro tempo verbal: um futuro do pretérito. Era algo que, sim, *poderia* ter acontecido.

A intervenção na imagem através da sobreposição fazia com que aquele território mostrado fosse repensado, denunciando uma falta que, para mim, havia ali. Algo que poderia ser diferente, ou que a imagem mais direta, como estava fazendo das casas, não dava conta de mostrar. Uma relação entre tempos e espaços distantes, distintos, que nunca teriam nenhuma conexão se não me dispusesse a estabelecer uma. A arte tem esta potência de criar um lugar possível, utópico, um lugar atemporal, sem passado ou futuro, mas presente na forma de imaginação. E o que é imaginar senão criar imagens?

Em ambas as séries, as imagens, embora mostrem esta "realidade" criada, estão pautadas num "possível formal", conforme conceito trazido por Ernst Bloch. Segundo o autor, os artistas não teriam nenhuma propensão para a verdade, mas justamente a propensão contrária. Mas este contrário da verdade não se trata de uma mentira, e sim de uma fabulação, na qual "o inventado preenche as lacunas do que foi observado concretamente e arredonda a ação mediante um arco bem traçado." (BLOCH, 2005, p. 211) Nesta forma de traçar o arco é estabelecida uma lógica na proporção entre as partes da colagem que faz com que, embora não tenham ligação nenhuma, se encaixem com uma inesperada naturalidade, criando uma cena verossímil.

Estas imagens criadas pela colagem, por mais que produzam um sentido novo, carregam consigo também o sentido original de cada uma destas partes, e é aí que está sua riqueza. Por se tratar de fotografia, não são apenas sentidos que se encontram, mas as realidades de fato. A obra aqui é um "prolongamento daquilo que se tornou existente" (BLOCH, 2005, p. 213). Era a criação de um instante não vivido de fato, mas, através deste ato, experienciado.

Walter Benjamin, em diversos momentos de sua obra, faz esta distinção entre os conceitos de vivência e experiência, conforme Edson Sousa (2011, p.1) aponta:

O campo da *erlebnis* (vivência) não é suficiente para que o sujeito possa se conectar com o que vive, com o que sente, com o que pensa. Para que uma vivência possa se constituir numa *erfahrung* (experiência) é preciso que haja fundamentalmente condições de transmitir e de narrar o que se vive. Em última instância, precisamos construir espaços mentais: imagens, palavras que legitimem subjetivamente para cada um o que é capaz de perceber no mundo.

Era como se, a partir das imagens captadas e reinventadas, eu pudesse criar uma relação de intimidade com algo que eu ainda não tinha, encontrando velhos conhecidos, cujos nomes nunca soube, naquele lugar estrangeiro. A obra, assim, potencializa uma experiência, a partir de uma vivência, que na imagem se completa.

Mas não era apenas o fato de ser um lugar estrangeiro que causava a sensação de vazio que se refletia na forma como o projeto foi se constituindo. Ao entrar em contato com teoria de Jacobs, mencionada anteriormente, encontrei a articulação para uma série de sensações que sentia e questionamentos que fazia enquanto morava naquele lugar. Pesquisando sobre o conceito de *cidade jardim*, descobri que, de fato, Adelaide podia ser considerada um exemplo deste tipo de urbanização. Não era à toa que, em minhas andanças pelo bairro, dificilmente cruzava com algum morador.

Para esta corrente mais tradicional do urbanismo, a rua é um local hostil para convívio, desta forma, não há por que promover a circulação de pedestres. Para garantir a tranquilidade dos lares, defendem a separação do comércio das zonas residenciais, a necessidade de jardins que isolem as casas da rua, assim como parques que formem largos cinturões verdes que tem a dupla função de área de lazer e criação de limites entre zonas de diferentes usos, assim como outras questões.

Em teoria, o apelo por áreas verdes e tranquilidade para as residências parece muito sedutor mas, na prática, a cidade não funciona de forma tão esquematicamente organizada. Separação entre comércio e zonas residenciais gera tráfego, falta de gente nas ruas, insegurança. Qual a função de um belo parque se este estiver sempre vazio?

Jacobs acredita, e com ela compartilho este posicionamento, que a rua é um local fundamental de convivência na cidade e que a diversidade de usos nos bairros é o que traz vida, atrativos e espontaneidade para determinada região. Dificilmente pessoas andarão pelas calçadas se não houver nenhum tipo de comércio nas redondezas que lhes dê motivos para fazer isto. E ruas vazias dão sensação de abandono, gerando uma

insegurança que é real. Áreas verdes, por mais importantes que sejam, devem estar conectadas com a malha da cidade. Se forem isoladas e demasiadamente largas, e especialmente quando usadas para delimitar áreas de diferentes usos, criam fronteiras mais do que local de convívio, dificilmente atraindo uma circulação efetiva para que torne o lugar interessante e seguro para circulação.

Mais de 50 anos depois da publicação do seu livro *The Death and Life of Great American Cities*, as críticas que a autora faz permanecem bastante atuais, podendo ser vivenciadas em cidades como Adelaide. Se num primeiro momento acreditava que era apenas a diferença cultural e a sensação de viver em um lugar estrangeiro que se refletia na minha prática, hoje acredito que a este fator soma-se a questão da configuração da cidade, talvez até como a principal condicionante.

Esta transformação que ocorreu entre a proposta inicial – repetir o projeto *(des)construções* em outra cidade –, que acabou tornando-se o projeto *Nalgum lugar entre lá e aqui*, e teve seu resultado apresentado na Sala da Fonte da Prefeitura de Porto Alegre em 2012³, despertou em mim ainda mais o interesse em pensar como questões do urbanismo e as relações com determinado lugar podem contaminar um projeto em Artes Visuais e, de volta a Porto Alegre, era isto que eu queria investigar.

³ O projeto foi selecionado pelo Edital de Ocupação dos Espaços Expositivos da Prefeitura de Porto Alegre e a mostra ocorreu de 17 de julho à 17 de agosto de 2012 na Sala da Fonte do Paço Municipal.



[18] *Nalgum lugar entre lá e aqui*, 2011, fotografia e colagem, 38x53 cm

3. ATRAVÉS

*“Em todas as almas, como em todas as casas,
além da fachada, há um interior escondido.”*

Raul Brandão

3.1. As casas do avesso

Depois de *Nalgum lugar entre lá e aqui* e já de volta a Porto Alegre, passei a repensar as questões que tanto o projeto quanto a experiência de morar fora tinham instigado em mim. O que causava estranhamento era a arquitetura em si, o urbanismo planejado, ou aspectos mais subjetivos? De que forma cada um vê e se relaciona com a cidade onde mora? O que nos faz sentir-se em casa em determinado lugar?

Certa vez, uma amiga, que havia se mudado para outra cidade, comentou que só passou a se sentir em casa no novo endereço quando percebeu que se sentia assim, em casa, da porta para fora do seu apartamento. Realmente, da porta para dentro tudo é mais fácil. Talvez uns poucos objetos, uns dias de habituação, e pronto, aqueles metros quadrados podem ser chamados de lar. Se sentir em casa da porta para fora, no entanto, envolve uma série de relações bem mais complexas e que vão além do domínio no qual podemos intervir. Talvez aí resida uma diferença fundamental: no lado de dentro podemos interferir em quase tudo, rearranjar os objetos, alterar o lugar do quadro ou do sofá, mudar a cor da parede, ligar ou desligar o som. Do lado de fora não. Do lado de fora somos dependentes das configurações da cidade, das outras pessoas e das relações que estabelecemos com elas. Ambientes tão próximos, naturezas tão distantes. A não ser quando, pela habituação que só a rotina e as relações interpessoais podem trazer, as fronteiras acabam se dissolvendo.

Partindo então destes trabalhos que já tinham as fachadas como tema, e pensando agora também na questão do sentir-se em casa na cidade, passei a realizar algumas experiências fotografando paredes de ambos os lados. A ideia era investigar a provável falta de conexão entre a imagem rasa do exterior, a única que o transeunte tem acesso, e a imagem da intimidade resguardada do lado de dentro. O que havia do outro lado? O que eu via por fora dizia algo sobre o lado de dentro? E o contrário, como acontecia?



[19] Série *Acessos*, 2012, fotografias, 120 x 90 cm

Mais uma vez buscando um ângulo bem frontal, para assim poder repetir exatamente o mesmo enquadramento de ambos os lados, a intenção era fazer com que as imagens se equivalessem, como se fossem de fato uma o negativo da outra. A janela, mais uma vez, não era a temática do trabalho, mas tinha um papel fundamental: era ela que viabilizava a identificação das duas fotografias como partes de um mesmo todo. Afinal, ela é o único elemento que se repete dos dois lados. Todo o resto não tem ligação formal nenhuma.

Embora a porta também permita este jogo de identificação entre os dentro e os fora, preferia, intuitivamente, trabalhar com a janela. Por alguma razão a imagem parecia mais instigante. Talvez por a porta entregar o jogo muito rapidamente. É fácil atravessar, passar para o outro lado. A janela não, ela tem algo que tensiona, barra e mostra ao mesmo tempo. Ao contrário da porta, ela não foi feita para ser cruzada (ou pelo menos não tem esta função como sua definidora). Mas, se a janela mantém uma distância com o exterior que a porta tem o poder de eliminar, por outro lado ela possibilita, paradoxalmente, um contato mais prolongado e sutil, pois permite uma observação contínua, diária, silenciosa. Na segurança do lar, o mundo lá fora pode ser contemplado.

Aqui, no entanto, ainda não aparece este mundo lá fora, que mais adiante passará a ter uma importância central no trabalho, pois a janela, que interliga as imagens, está sempre excessivamente banhada de luz ou de sombra, conforme o lado que aponta. Este contraste da iluminação ajudava a fazer referência à ideia de negativo e positivo que eu estava buscando para enfatizar a oposição entre lar e rua, espaço público e espaço privado.

Nesta referência ao negativo, fazia também uma relação com a própria fotografia como meio, remetendo ao imaginário fotográfico:

Por imaginário, consideramos aqui tudo que se constitui mentalmente em torno de uma prática, de uma cultura técnica, e que comporta estas características; o que se liga a conceitos armazenados, o que se prende à memória através de noções que pertencem propriamente à fotografia. (FRIZOT, 2012, p.37)

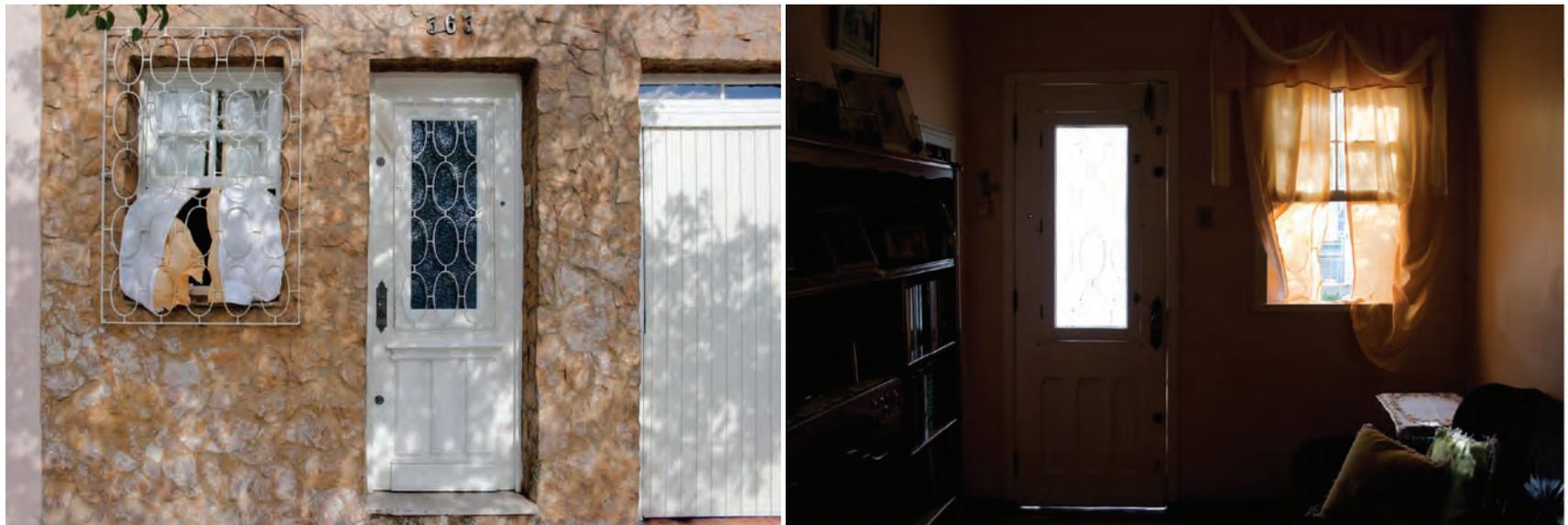
Ainda que em tempos de fotografia digital muita coisa tenha mudado e a etapa física do negativo venha se perdendo, ele sempre estará fortemente ligado aos processos relacionados à fotografia como parte de

uma cultura técnica. Estas noções próprias da fotografia compreendem não apenas o negativo, mas também a câmera escura e a imagem latente, conceitos igualmente relacionados às imagens que estava propondo. O que é o interior de uma casa se não uma câmera escura? E quando vemos a fachada, a imagem do interior não é algo latente, algo que sabemos que está ali e não temos como acessar?

A falta de conexão entre a imagem de dentro e de fora parece também ser coerente com a noção de negativo conforme Frizot (2013, p. 40):

O negativo é paradoxal: a imagem dificilmente identificável com o referente da fotografia (o que é representado), por perda das referências dos valores habituais de sombra e de luz [...].

O referente aqui seria a fachada, e o negativo – ou a própria imagem latente – o interior. Mas embora proponha estas conexões, minha intenção não era discutir o imaginário fotográfico em si mas, valendo-me



[20] Série *Acessos*, 2012, fotografias, 180 x 60 cm

destas relações próprias do meio com o qual eu estava trabalhando, criar uma metáfora que ampliasse as leituras conceituais possíveis entre as fachadas e interiores de casas. De uma forma geral, era esta ideia de imagem complementar que o negativo traz, imagem necessária para obter a outra, que buscava nas minhas duplas.

Neste processo de criar uma segunda imagem para dar conta de uma curiosidade que a primeira gera e não revela, encontro novamente na obra de Vera Chaves Barcellos um espaço de interlocução. Em *Testartes*, série de trabalhos realizados entre 1974 e 1980, a artista junta a uma imagem fotográfica uma breve descrição da cena que é sempre seguida de uma pergunta:

É uma sacada com uma grade de ferro e uma porta envidraçada. Atrás, os tampos de madeira, fechados. O que há no interior da peça?¹

Com o texto associado à fotografia, a artista incita o espectador a imaginar o que está além do quadro, propondo que este se transponha para a cena, colocando-se no ponto de vista de quem se depara com o que foi fotografado. Nas minhas duplas, ao contrário, é como se fizesse justamente a pergunta inversa: era isto que você tinha imaginado ao olhar a fachada?

Mas mesmo entregando o outro lado e colocando em cheque uma imaginação possível, a imagem fotográfica permanece um recorte de uma cena maior, e continua, portanto, dando margem a outras perguntas:

O que eu utilizei bastante aqui, em alguns casos, era o que estava além da fotografia, o que estava atrás da fotografia. O que poderia evocar esse fragmento, por que a fotografia, sendo sempre um corte, uma representação de um corte da realidade, remete ao que está por fora, ao que está além dela. (BARCELLOS apud SCHENKEL, 2011, p. 81)

Assim, mesmo havendo uma resposta já dada sobre o que havia do outro lado, a



[21] Vera Chaves Barcellos, *Testartes IV – O que há por trás*, 1975

¹ Transcrição da pergunta do trabalho da figura [21]

curiosidade nunca chega a ser saciada, ela é apenas direcionada para uma outra questão: quem será o morador desta casa?

Se o termo fachada é utilizado para se referir à parte de fora de uma construção, ele também é, figurativamente, utilizado para falar de algo que é apenas aparência, que não é bem o que parece ser. Da rua, portanto, o que se vê é uma ilusão. O que a fachada realmente revela sobre seu interior ou sobre o morador da casa? Muito pouco, ou quase nada. O que nos é dado a ver, na maioria das vezes, é um estilo arquitetônico, o retrato de uma época, dificilmente pistas de quem mora ali de fato.

Estas raras pistas deixadas pelo morador na própria fachada foram a motivação de Marcos Sari (1972 -) para iniciar a série *Arquitetura do Dono da Casa*, trabalho apresentado na 8ª Bienal do Mercosul, em 2011, que tinha como título *Ensaio de Geopoéticas* e curadoria geral de José Roca. O artista porto-alegrense viajou a convite da Bienal até Bagé, no Rio Grande do Sul, com a proposta de explorar as possibilidades de criação suscitadas pelo próprio território. Neste percurso, entre outros trabalhos, Sari fotografou uma série de casas que despertaram seu interesse pela peculiaridade de suas fachadas. Em uma breve troca de e-mails² nos quais procurei saber mais sobre suas motivações, o artista comentou:

O que me fascina nesta investigação é a personalidade do autor e as questões culturais envolvidas que, segundo minha leitura, configuram um desvio dentro da cultura oficial.

O artista está se referindo a soluções pouco convencionais, sem erudição, que encontra em determinadas moradias. Uma arquitetura na qual se percebe uma autoria que é, supostamente, do próprio do dono da casa, uma vez que configuram um desvio dos padrões estéticos do seu campo.

Este desvio do padrão parece lembrar o fato de que casas são construídas por pessoas e não são simplesmente o resultado lógico de cálculos estruturais ou



[22] Marcos Sari, *Arquitetura do Dono da Casa*, 2011, série de fotografias, 57 x 75 cm

² Realizada em 29 de abril de 2013.

convenções estéticas de uma época. As motivações do artista se aproximam bastante das de Vera Chaves Barcellos em *Casasubu*, citado anteriormente, mas enquanto naquele projeto Vera questiona o estatuto da imagem fotográfica, Sari encontra nesta mesma questão um local para procurar pistas de uma personalidade e evocar a presença de um morador.

Enquanto via a obra na Bienal e conversava com o mediador, escutei uma mulher que se aproximava exclamar surpresa: “Eu morei aqui!” Buscando descobrir como sua antiga casa tinha virado obra, ela questionava o mediador. Quando ele contou um pouco das motivações do artista, ela respondeu que não, que não tinha sido ela que tinha modificado a fachada, e que a casa já era assim quando se mudou para lá. Neste momento, ela pareceu perceber o quanto quem construiu havia deixado suas marcas, fato que até então nem tinha reparado. A fachada, mesmo “do dono da casa”, se confirma como fachada, como uma ilusão sobre o que tem do outro lado. Se a simplicidade de sua construção dizia algo sobre determinado morador, este já não morava mais ali havia um bom tempo.

E na conversa que foi se estabelecendo, a mulher começa a contar tudo que não está visível na imagem. Um privilégio só dela. Fala das árvores que estão atrás, do quintal, do corredor comprido que leva até os fundos. Nós – eu, o mediador, e até o próprio artista quando fez a imagem – só vemos uma fachada. Para nós, resta imaginar.

Era a figura desta mulher que queria trazer para minhas duplas, este morador que conta um pouco do que tem dentro, sanando, pelo menos em parte, a curiosidade do transeunte. Ou até abrindo ainda mais espaço para a imaginação habitar.

Mas neste trabalho que estava começando a desenvolver, o que me incomodava era ficar restrita a casas. Afinal, só através de casas, ou de apartamentos térreos, poderia ter esta visão frontal do fora que precisava para poder repetir exatamente o mesmo enquadramento dentro. Este rigor na tomada da imagem, esta inversão do ponto de vista exatamente no mesmo ângulo, era fundamental para o efeito que buscava. Mas viver em casas, como se observa, é uma situação cada vez mais rara nas cidades grandes. Se eu pretendia pesquisar como cada um vê e se relaciona com a cidade, conseguiria isto restringindo o olhar a casas? Eu poderia sim dar este recorte, mas seria ele pertinente para o projeto que estava começando a desenvolver? Sentia que o trabalho ficava assim muito restrito e, procurando achar uma solução ou alternativa, passei a prestar mais atenção nos edifícios ao meu redor.

“Quinto fizera uma expressão ao mesmo tempo de fatalismo e de altivez, como de um homem que sabe muito bem que se poderia pedir tudo à futura construção, menos que fosse bonita; aliás, era preciso torcer para que fosse anônima, inexpressiva, que se confundisse com os edifícios mais anônimos do entorno, marcando sua total estranheza em relação à casa deles.”

Italo Calvino

3.2. Vista para...

O projeto havia chegado a um impasse: precisava encontrar uma maneira de incluir prédios e apartamentos, mas não sabia ainda como fazer isto sem quebrar as regras de enquadramento que havia estabelecido. Além disso, se a ideia inicial era fotografar residências de amigos, conhecidos, lugares por onde fosse passando, havia ainda o problema de apenas uma pequena parcela deles morar em casas. Como fazer então? Escolher lugares ao acaso pela cidade e simplesmente pedir para entrar? A ideia parecia um pouco absurda naquele momento mas, mesmo que fosse uma solução, continuaria com parte do problema: estaria presa ao andar térreo.

Foi então que, deixando um pouco de lado a oposição entre dentro e fora que estava me ocupando (e limitando), comecei a reparar com mais cuidado nas janelas dos prédios, pensando o que se via através delas, como elas enquadravam a cidade.

Não era à toa que tinha poucos conhecidos morando em casas. O fato é que as cidades vêm se transformando cada vez mais rápido. Casas antigas de bairro, cheias de histórias e de personalidade, são derrubadas a toda hora e transformadas em altos edifícios, sempre iguais, ainda que tentem ser diferentes. A cidade vai perdendo suas referências, sua identidade, sua memória. Aos poucos vai se transformando em uma cidade qualquer, em uma cidade cada vez maior.

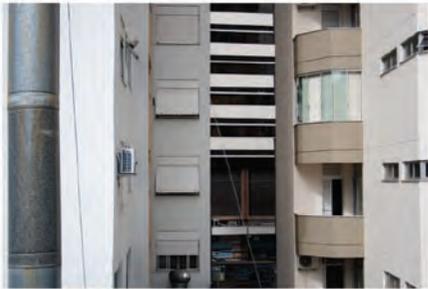
A paisagem, efêmera, se dissolve em concreto. Já não se identificam mais os pontos geográficos que deram origem a sua fundação. Pra que lado fica o rio? Onde nasce o sol? Tem uma serra naquela direção... ou seria para o outro lado? Desnorteados e desconectados da natureza, seguimos vivendo entre referências que vão se apagando.

No livro *A Especulação Imobiliária*, Italo Calvino conta a história de Quinto, intelectual em crise com suas ideias que, cedendo aos apelos de seu tempo, resolve se lançar nas aventuras dos empreendimentos imobiliários, convencendo a mãe, apegada ao seu chão e ao seu jardim, a vender parte do terreno da casa da família para um construtor de princípios um tanto duvidosos. Nesta narrativa, o autor fala das transformações que ocorrem na paisagem e na vida das pessoas através de construções que não param de crescer, destas referências geográficas que se apagam, num urbanismo pautado pelas vantagens econômicas dos que podem investir:

Envolto no castelo de andaimes como um amontoado confuso de tábuas, cordas, baldes, peneiras, tijolos, massas de areia e cal, o edifício crescia no outono. Sobre o jardim já tombava sua asa de sombra; o céu nas janelas da casa estava murado. Mas ainda parecia uma coisa provisória, uma tralha que depois se abate assim como se ergueu; era desse modo que a mãe tentava considerá-lo, concentrando o descontentamento em aspectos transitórios, como os objetos que caíam dos andaimes nos canteiros, ou a desordem das traves na rua, evitando considerar o edifício como edifício, algo que ficaria plantado ali para sempre sob seus olhos. (CALVINO, 2011, p.93)

Nestes edifícios plantados diante dos olhos, a ideia de vista, de vista da janela, vai perdendo o sentido. Mesmo que a janela tenha sido posicionada cuidadosamente no momento da construção, com o objetivo de dar a ver uma bela paisagem, pontos turísticos ou marcantes da região, nada impede que, de uma hora para a outra, sua vista seja tapada por outro edifício. A menos que, precavido, o morador já tenha comprado o espaço aéreo do terreno vizinho. É a especulação imobiliária que torna o que antes parecia coisa de religiões duvidosas, vender terreno no céu, questão protegida por lei¹, que pode ser inclusive assinada e lavrada em cartório.

1 Do direito de superfície - Lei 10.257/01, também conhecida como Estatuto da Cidade.



[23] Da esquerda para direita:
Vista para Florianópolis, Vista Para Buenos Aires e Vista para Porto Alegre, 2012, série de três fotografias cada, 45 x 100 cm

Pensando sobre estas questões, comecei a desenvolver uma nova série, *Vista para [...]*. Nela, que até o momento foi realizada em Florianópolis, Porto Alegre, Buenos Aires, São Paulo e Dubai, a impossibilidade de enxergar além das paredes dos prédios que estão no entorno é dividida pelas janelas de cada uma das cidades. Assim, a memória, ou a ideia que temos do lugar, fica embaralhada. Dificilmente conseguimos identificar a qual cidade pertence cada fotografia pelo que a imagem nos deixa ver.

Se pensarmos então que a vista da janela é uma forma de ver a cidade, muitas cidades, a partir de certas janelas, poderiam ser consideradas a mesma cidade. E aqui novamente evoco Calvino, desta vez com *Cidades Invisíveis*, quando fala de *Trude*:

Se ao aterrizar em Trude eu não tivesse lido o nome da cidade num grande letreiro, pensaria ter chegado ao mesmo aeroporto de onde havia partido. (...) Pode partir quando quiser – disseram-me –, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto. (CALVINO, 1990, p. 118)

Esta cidade, que é ao mesmo tempo todas as cidades, mostra o quanto certas situações se repetem, são comuns aos mais variados lugares, num mundo cada vez mais globalizado e padronizado. Nesta série, o único detalhe que denuncia a localização é o título do trabalho, dado que se torna quase incongruente se levarmos em consideração o que a imagem está mostrando de fato.

O que as fotografias sugerem, na verdade, é uma vista que, um dia, existiu. Hoje tapada, escondida, é uma vista que já não se pode mais ver. Soterrada pelo concreto, foi relegada da visão ao âmbito da imaginação, ou da memória dos antigos moradores que um dia puderam apreciar alguma paisagem daquele ponto. Vistas que se tornaram cegas. Ou, quando não completamente cega, uma vista geralmente indesejada, pois o que se vê não é a paisagem da cidade, mas fragmentos da intimidade da vida do vizinho.

Se nas imagens da série *Avessos* não se via claramente o que a janela mostrava, aqui, ao contrário, é o interior do apartamento de onde estou fotografando que nem chega a aparecer. A referência à janela se resume ao título, com a palavra "vista", e também ao ângulo da foto, ficando apenas subentendida.

E nestas vistas de janelas tapadas por prédios o que mais se vê é um *grid*, uma malha enorme e geométrica que forma, e conforma, as cidades. Em um artigo sobre o *grid* como elemento recorrente na arte moderna, Rosalind Krauss (1979, p. 50) escreve:

No sentido espacial, o *grid* afirma a autonomia do campo da arte. Achatado, geometrizado, ordenado, é antinatural, anti representacional, irreal. É o como a arte parece quando vira de costas para a natureza. (...) O *grid* define o espaço da arte como ao mesmo tempo autônomo e autotélico.²

Propositadamente, tiro esta afirmação de contexto para pensar nas imagens aqui apresentadas e na arte atual. As questões da arte mudaram muito desde então, e o mundo também. O *grid* já não é mais, necessariamente, a arte de costas para a natureza, para o *habitat* do homem. Pelo contrário, se algo se tornou antinatural, irreal, é o próprio mundo e as cidades quadriculadas onde vivemos.

Um trabalho interessante para pensar esta questão do grid e a relação com o urbanismo é *Homes For America* (1966-1967), do artista americano Dan Graham (1942-). Neste trabalho, que tem o formato de página dupla de revista, o artista mistura fotografias e textos, como se fosse de fato uma matéria publicada. Além de colocar em discussão o lugar da arte, provocando sua inserção no cotidiano, a diagramação destas páginas, em blocos e colunas muito ordenados, faz uma analogia ao próprio urbanismo e planejamento das cidades funcionalistas, as mesmas que Janes Jacobs criticava, com sua excessiva padronização de formas e da própria vida. Segundo o artista, este trabalho foi mal interpretado por críticos como Benjamin Buchloh, que viam nele um ataque à arte minimalista. Não era esta sua intenção, o que buscava era uma crítica e uma paródia à configuração dos subúrbios. O artista ressalta ainda que, se o trabalho vinha de algo, não era do minimalismo e sim de músicas como *Nowhere Man*, dos Beatles³.

E não é justamente um “*nowhere*” que as imagens de *Vista para* mostram? A incoerência entre o título e o que se espera ver a partir dele, assim como a impossibilidade



[24] Dan Graham, *Homes for America*, 1966-1967, *Arts Magazine*

2 [Tradução nossa]: “In the spatial sense, the grid states the autonomy of the realm of art. Flattened, geometricized, ordered, it is antinatural, antimimetic, antireal. It is what art looks like when it turns its back on nature. (...) The grid declares the space of art to be at once autonomous and autotelic.”

3 Declaração do artista em entrevista no site <http://www.museumagazine.com/DAN-GRAHAM> – Acesso em 13 abr. 2013.

de reconhecer os locais onde as fotos foram feitas parece dizer que sim. Este projeto segue agora como um *work in progress* contínuo, pois pretendo ir completando novas vistas à medida que for passando por outras cidades, sempre que me deparar com uma situação semelhante.

Dan Graham está entre os artistas conceituais que, a partir dos anos 60, começam a utilizar cada vez mais a fotografia como forma de inserir temas cotidianos na arte. Segundo Jean-François Chevrier e James Lingwood (2004, p. 243), a fotografia era para eles “[...] um meio ordinário para estender o território da arte aos domínios igualmente ordinários da experiência.”⁴

Os artistas deste período se posicionam contra uma fotografia que vinha tentando se afirmar como linguagem autoral e expressiva, pois não estavam interessados na arte como mercadoria, como objeto, mas na contaminação entre arte e vida, na arte como ideia. A fotografia era apenas uma ferramenta para este propósito, não um fim em si. As imagens que utilizavam eram captadas sem muita elaboração, como algo que, em teoria, poderia ser feito por qualquer pessoa, em qualquer lugar. Além de Graham podemos citar Ed Ruscha, Douglas Huebler, Hanks Haacke, Jan Dibbets e Ian Wallace, entre tantos outros que, mesmo com diferenças significativas na forma como trabalhavam, dividiam a utilização da fotografia pela sua suposta neutralidade e transparência em relação ao assunto por ela apontado. Aliás, é justamente este apontar algo que está em questão, algo que diz “isto é arte”, num ato que pode ser relacionado ao conceito de *ready-made* de Duchamp. A intenção destes artistas, portanto, era captar imagens do mundo de forma direta, tal qual ele é, objetivamente, por mais que haja, neste desejo de objetividade, algo bastante utópico, uma vez que uma fotografia sempre implica as escolhas do fotógrafo. Um mundo “tal qual ele é” depende do olhar de cada um e, assim, nunca será absoluto.

Porém, por mais que as fotografias possam ser feitas de forma automatizada e sem apuro técnico, sua forma de apresentação tende a ser bastante elaborada. Não digo elaborada em relação à materiais nobres ou técnicas específicas, mas na forma de articulação, propondo, através dela, outras instâncias de significações. É o caso das páginas duplas de Graham inseridas em uma revista ou mesmo dos conhecidos livros de artista

4 [Tradução nossa]: “[...] un medio ordinario para extender el territorio del arte a los dominios igualmente ordinarios de la experiencia.”



[25] Ian Wallace, *In the Street I-IV*, 1989, laminação fotográfica e acrílica sobre tela, 244 x 244 cm

de Ed Ruscha. É principalmente nestas formas de apresentação que identifico a influência destes artistas na minha própria prática, ainda que, para mim, a construção da imagem em si seja também uma questão importante.

Por este posicionamento em relação à construção da imagem, por mais que ela pareça automatizada, vejo uma aproximação possível com o trabalho de Ian Wallace (1943-), artista canadense que trabalha na mesma época mas que incorpora ao comentário social que faz em suas imagens um formalismo que mantém como herança da arte moderna.

Nas imagens de Wallace, o campo de visão é barrado pela pintura que o artista faz sobre parte da fotografia. Segundo Christos Dikeakos (apud CHEVRIER e LINGWOOD 2004, p. 246):

Na obra de Wallace *Street Photos*, de 1970, o instantâneo espontâneo, informal e sem enquadrar servia para ver objetivamente e criticamente. Os modos tradicionais de

composição e enquadramento “artísticos” foram abandonados em favor de estratégias estruturais, semióticas e literais de interpretação.⁵

Ou seja, há uma clara intenção nesta informalidade de enquadramento que o artista adota que serve para pensar o entorno urbano a partir de uma análise crítica. É também estabelecido um método para obtenção das imagens que é concebido antes da tomada das fotografias. O que vemos é uma espontaneidade que, na verdade, não foi obtida de forma tão espontânea assim, mas cuidadosamente articulada.

De maneira semelhante, há uma escolha em fotografar determinadas janelas e não outras da minha parte. É claro que, nas cidades que aparecem no trabalho, tive contato com outras janelas, muitas inclusive dando a ver uma bela vista. Mas, para o discurso crítico que o projeto propõe, não havia interesse em fotografá-las. A série é assim constituída a partir de uma realidade por mim escolhida e articulada como se fosse absolutamente objetiva.

Nestes artistas citados, assim como no meu próprio trabalho, são diferentes formas de incorporar a banalidade da vida cotidiana com imagens que pretendem sensibilizar, de uma maneira ou outra, a percepção para questões que já não nos damos conta pelo anestesiamiento do hábito. O assunto ou a situação em si está lá, já existe, a arte está na forma de apontar para elas e ativar esta percepção. Mais do que “isto é arte” trata-se de “olhar para isto, de outra forma, é arte”.

E se a fotografia aproxima a arte das experiências cotidianas por suas características de meio, o enquadramento reforça o fato de a imagem não mostrar tudo, de haver uma realidade que continua além dos limites da imagem. A este dado soma-se, novamente, o aspecto de *grid* que as fachadas configuram. O quadro recorta, mas a paisagem continua. Indefinidamente. Citando Krauss (1979, p.61) mais uma vez:

Por causa do *grid*, um dado trabalho de arte é apresentado como um mero fragmento, um pequeno pedaço arbitrariamente cortado de um tecido infinitamente maior. Assim o *grid*

5 [Tradução nossa]: “En la obra de Wallace Street Photos, de 1970, la instantánea espontánea, sin encuadrar e informal servía para ver objetiva y críticamente. Los modos tradicionales de composición y encuadre ‘artísticos’ fueron abandonados a favor de las estrategias estructurales, semióticas y literales de la interpretación.”

opera do trabalho de arte para fora, compelindo nosso conhecimento para um mundo além do quadro.⁶

Se a afirmação da autora relaciona-se as formas geométricas da arte moderna, a afirmação parece fazer ainda mais sentido se pensada em relação à fotografia de fachadas de edifícios que se multiplicam pela cidade. Na série que proponho, é apenas um pequeno recorte desta malha geométrica que aparece, mas em *Antifachada*, trabalho de Bob Wolfenson exposto em 2004 na FAAP, em São Paulo, este *grid* que se repete ao infinito é ricamente evidenciado.

Esta série de fotografias, ampliadas em grande formato, foi apresentada conjuntamente com outro ensaio, *Encadernação Dourada*. No primeiro, observamos a malha interminável de fachadas da cidade de São Paulo que parece se multiplicar a cada imagem. No segundo, ao contrário, o que se vê são fotos íntimas de álbum de família, expostas em uma narrativa livre, bastante pessoal. Na exposição, é colocado o rigor formal de um em contraste com a total liberdade do outro. Segundo Rubens Fernandes Junior, jornalista, curador e crítico de fotografia, em um texto⁷ sobre a exposição:

A monumentalidade e a repetição do espaço público em contraste com a privacidade; o distante e o próximo; o fora e o dentro; o grandioso e o pequeno; a exclusão e a inclusão; o anonimato e o imediatamente reconhecível. Esse confronto de ideias, essa justaposição de conceitos é a pedra de toque desses trabalhos, tão diferentes e tão semelhantes. (FERNANDES JUNIOR, s.d.)

Na montagem, a exposição parece como uma espécie de “sala” no meio do espaço expositivo. Dentro dela estão as fotos de *Encadernação Dourada* e fora, as de *Antifachada*. Embora sejam ensaios totalmente diferentes, Wolfenson fala que, depois de ter pensado esta exposição com os dois juntos, não consegue mais vê-los separadamente.

⁶ [Tradução nossa]: “By virtue of the grid, the given work of art is presented as a mere fragment, a tiny piece arbitrarily cropped from an infinitely larger fabric. Thus the grid operates from the work of art outward, compelling our acknowledgement of a world beyond the frame.”

⁷ Disponível em: <<http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/texto-critico/17>>. Acesso em 30 de mar. 2013.



[26] Bob Wolfenson, *Antifachada*, 2004, fotografia, formatos variados



[27] Bob Wolfenson, *Antifachada* e *Encadernação Dourada* [vista da exposição], 2004, fotografia, formatos variados

Embora com uma proposição bastante diferente, o conceito que se cria ao mostrar as duas séries juntas é bem próximo do que eu estava buscando em *Avessos*, mostrado no capítulo anterior. No trabalho de Wolfenson, a relação entre o dentro e fora é conceitual, não há a correspondência direta entre as imagens. Já no meu trabalho, a abordagem é direta e literal: uma é, de fato, o “negativo” da outra.

Fazendo uma relação mais específica com as imagens de *Vista para*, há uma semelhança no fato de as fotografias serem, como Fernandes Jr. observa, sem horizonte, céu, ou chão. Mas enquanto o trabalho de Wolfenson é diretamente ligado a São Paulo, proponho um embaralhamento entre cidades diversas, o que muda o sentido do discurso. Outro aspecto que é trabalhado de forma diferente é a dimensão das imagens. Enquanto o artista explora o grande formato, a monumentalidade da cidade, minhas imagens, nesta série, são relativamente pequenas e, assim, duplamente quadriculadas. Sua própria disposição, em trípticos verticais que são colocados lado a lado, reforça ainda mais a ideia de grid, como se aquelas paisagens estivessem mesmo sendo vistas através das janelas dos inúmeros edifícios que as imagens mostram. Como se, circulando entre tantas cidades de pontos diversos do globo não conseguíssemos, realmente, sair da *Trude* de Calvino.

“O olhar deseja sempre mais do que lhe é dado a ver.”

Adauto Novaes

3.3. Conhecidos de Vista

Por mais que tivesse abandonado temporariamente a ideia dos negativos e positivos que havia começado nas casas, a vontade de trabalhar desta forma, mas também com apartamentos, continuava latente. Assim, foi através das próprias fotografias da série *Vista para* – que além de paredes mostravam dezenas de janelas, que comecei a vislumbrar uma maneira de obter as imagens dos foras, equivalentes aos dentro que tanto queria, sem ter que, para isto, ficar restrita ao andar térreo. Se a cidade tornava-se cada vez mais densa, com prédios tapando as vistas, era exatamente destes prédios que me valeria para fazer as imagens como vinha imaginando. Assim, para realizar o projeto com a visão frontal que eu buscava, precisaria não de um, mas de dois prédios bem próximos, onde a vista da janela de um fosse a janela do outro. Nesta posição, poderia obter as imagens ortogonais que estava buscando e mais, este quase confronto entre os pontos de vista permitiria realizar o mesmo procedimento de ambos os lados e assim, já de saída, “abriria” dois prédios.

Era como se quisesse fazer, através de fotografias apenas, o que Gordon Matta-Clark (1943–1978) fazia nas próprias construções. Um desejo de corte, de ver o que a parede da fachada esconde, ainda que a natureza das ações e as questões discutidas sejam totalmente diferentes.

Matta-Clark trabalhava também com fotografias e colagens, mas a parte fundamental da sua obra acontecia diretamente na matéria concreta. O artista, que passou pela formação em arquitetura, encontra na

*Anarquitectura*¹ o meio para expressar seus questionamentos sobre a cidade e a sociedade. Trazendo o recorte diretamente para a estrutura física das construções, subtrai paredes, cria rasgos, revela estruturas e ambientes que antes seriam da ordem do privado, escondidas dos olhos das pessoas. São buracos e vazios inesperados que embaralham nossa percepção destas formas aparentemente tão sólidas e intransponíveis, dando a ver sua fragilidade, sua constituição, a maneira como foram construídas.

Matta-Clark trabalhou muito com fotocollagens, ou os *Fotoplastiks*, como denominou, não apenas para registrar suas ações, mas também para ampliar ainda mais os ângulos de visão e o efeito que conseguia com seus cortes. Mostrando que o limite retangular do fotograma não era nada que não poderia ser extrapolado ou subvertido, assim como os limites das próprias construções, suas colagens adquiriam os mais variados formatos. Estas montagens eram assim como uma metalinguagem do seu próprio processo. O recorte e a colagem aconteciam duas vezes, primeiro na estrutura em si e depois, juntando vários pontos de vista e ampliando a percepção do lugar, na superfície do papel.

Assim como Dan Graham, citado anteriormente, Matta-Clark, coloca em questão os preceitos da arquitetura funcionalista e utilitária, tão em voga naquele momento, enfatizando a complexidade dos limites dos espaços humanos nas grandes cidades, que estavam sendo, e continuam, cada vez mais padronizados e encaixotados. O artista chega a falar em uma *containerização* da vida. Em um texto onde o próprio Graham (In: DISERENS, 2003) fala sobre Matta-Clark, ele comenta a questão dos prédios daquela época representarem uma utopia progressista da autossuficiência, num momento onde demolir o antigo para construir o novo era a regra. Num pensamento que segue bastante



[28] Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, foto-colagem, 101,5 x 76,2 cm

¹ *Anarquitectura* é um termo que foi utilizado primeiramente como título de uma exposição coletiva, em parceria com outros artistas que compartilhavam os mesmos ideais, e que, posteriormente, passou a ser comumente empregado, tanto por outros autores quanto pelo próprio artista, para referenciar o tipo de intervenção arquitetônica que Matta-Clark fazia.

atual, reflete sobre como as cidades começavam a ser descontextualizadas, perdendo a relação com o lugar através de construções que não dialogam entre si e que não são pensadas em relação ao entorno. Há nisso uma lógica capitalista que quer manter ativo o ciclo de consumo e produção estimulando, pela substituição, a constante reconstrução de prédios. Matta-Clark sob este aspecto, adota um procedimento de trabalho que é quase ecológico, uma vez que não quer construir nada novo num mundo onde a novidade é supervalorizada. Segundo o artista: "O mais simples era criar complexidade... sem ter que fazer ou construir nada"².

De certa forma, esta descontextualização que Graham menciona era também o que eu buscava evidenciar na série *Vista para*, onde um mesmo tipo de vista, que se repete nas mais variadas cidades, apaga qualquer relação da imagem com a geografia ou cultura do lugar onde foram obtidas.

Mas ainda que haja aqui um encontro de reflexões possíveis, era nas paredes subtraídas de Matta-Clark que buscava inspiração para a minha ideia de colocar em oposição fachadas e interiores. O trabalho do artista é carregado de uma forte crítica institucional em relação ao campo da arquitetura e à própria sociedade, relações que naquele momento não pensava em tocar. Por mais que soubesse que um ponto de vista formal reduz muito as complexas discussões que a obra do artista suscita, era sob este ângulo que estava vendo seu trabalho.

Como Matta-Clark utilizava construções em vias de demolição, a questão da intimidade, que tanto me interessava, não perpassa sua produção. Eu queria criar uma ideia de "corte" no sentido de dar a ver o que tem dentro, mas este ambiente precisava estar habitado, personalizado, não era só a forma arquitetônica por dentro que queria mostrar, mas a oposição entre a fachada e o ambiente habitado que ela oculta. Conforme Ludmila de Lima Brandão (2002, xiii):

A habitação, a casa, a moradia, a máquina de morar, muito mais que projeto e construção é receptáculo de mitos, de práticas e de acontecimentos que, cotidianos, ganham às vezes outra dimensão no campo afetivo: sons, formas, volumes replicantes, que se perderiam de outro modo.

Este ambiente ainda vivo que queria, com sinais de uma presença humana, me faz pensar na série *Quartos – São Paulo*, de Rochelle Costi. Coloco aqui lado a lado trabalhos de naturezas completamente diferentes porque, juntos, me ajudam a articular a ideia que estava então se formando.

2 [Tradução nossa]: "The simplest was to create complexity... without having to make or build anything" (MATT-CLARK apud GRAHAM In: DISERENS 2003, p. 200)

No trabalho de Costi, o que aparece é justamente esta intimidade escondida na cidade que queria tornar visível. O projeto, que foi desenvolvido para XXIV Bienal de São Paulo em 1998, contou com 16 painéis com imagens em grande formato mostrando quartos nas mais variadas casas e apartamentos. Segundo a artista, em um depoimento no seu site³:

Ao observar, por exemplo, a maneira como o cidadão se relaciona com o espaço, as cores e as texturas que escolhe para conviver, de que forma ele ilumina seu cotidiano, quais os objetos que ele conserva de seu passado, vem à tona dados antropológicos de fundamental importância para a compreensão do ser urbano que esconde na intimidade do ambiente doméstico os segredos maiores de sua existência.

Era esta intimidade que o trabalho de Rochelle Costi evoca que eu queria captar, mas sem perder a conexão, ou justamente evidenciar a falta de conexão, com a parte de fora dos prédios, com as fachadas.

O rigor formal que estava impondo ao meu trabalho, para dar a ideia de virar a parede para o outro lado e manter a janela como elo de ligação, não era uma questão para a artista. Sua preocupação parece estar muito mais em encontrar o melhor ângulo para cada imagem, um ponto de vista que desse conta de mostrar cada detalhe do ambiente, revelando assim o maior número de pistas possíveis do seu morador. E este é um ponto de encontro entre os trabalhos. São apenas pistas que vemos. Assim como a artista, optei por não revelar identidades. Podemos traçar um provável perfil do morador a partir dos objetos escolhidos por ele para compor seu dia a dia, mas apenas isto. De certa forma, estas seriam também as únicas informações que teríamos se espiássemos, sorrateiramente, pela janela.



[29] [30] Rochelle Costi, *Quartos – São Paulo*, 1998, fotografia, 177 X 230 cm

³ Disponível em: <http://www.rochellecosti.com/Quartos-Sao-Paulo-Rooms-Sao-Paulo-XXIV-Bienal-de-Sao-Paulo-1998>

“Não se pode contar uma viagem sem antes realizá-la. Quando muito se poderá dizer que se tem a intenção de fazer esta viagem. Mas, se soubéssemos desde o princípio o que nos espera, minuto por minuto, nunca sairíamos.”

Federico Fellini

3.3.1. Primeiras experiências

A casa do vizinho

Diferente dos trabalhos anteriores, onde a realização dependia apenas da minha vontade e disponibilidade, o processo agora se tornaria bem mais complexo. Se ao começar o projeto com casas já havia esbarrado na restrição de nem sempre ter pessoas do meu círculo morando em lugares que favorecessem a captação das imagens, a especificidade da configuração dos prédios agora restringia ainda mais.

O próprio edifício onde estava morando não servia. Com apenas três andares e em uma zona residencial do bairro Três Figueiras, onde casas ainda predominavam, ele era uma exceção na paisagem local. Mas mesmo não tendo outro prédio na frente, podia observar, através da janela da sala, as janelas dos sobrados do outro quarteirão. Dois, especialmente, ficavam bem a minha frente. Pensei então em começar por ali, pelo menos como laboratório. Ainda que não fosse exatamente a situação que buscava, podia fazer um primeiro teste e assim averiguar se as imagens corresponderiam às minhas expectativas e, principalmente, a recepção das pessoas. Esta era uma das maiores preocupações neste momento: Será que me receberiam? Será que conseguiria executar a ideia?

Depois de alguma hesitação, tomada de coragem, fui até a outra rua, tentando identificar quais eram as casas que via do meu apartamento. E como é difícil identificar uma janela quando muda o ângulo de visão! Procurei sem sucesso, num primeiro momento, até perceber que o que eu achava que eram fachadas, eram, na verdade, fundos. Finalmente, com as casas identificadas, bati na primeira. O dono não estava, disse uma suposta faxineira, explicando que não tinha permissão para deixar um estranho entrar. Mas na segunda, para minha grande surpresa, fui muito bem recebida: sim, eu podia entrar e ficar a vontade para fotografar o que quisesse. Assim, da janela do quarto do vizinho, com quem nunca tinha falado até então, pude ver, como ele via, a janela do sala do meu apartamento.



[31] *Do ponto de vista à vista do ponto*, 2012, fotografias

Esta primeira tentativa confirmou para mim, além de que estas trocas de ponto de vista poderiam gerar um resultado visualmente interessante, uma provável viabilidade de realizar o projeto. Mesmo que nem todos me deixassem entrar, provavelmente encontraria um número suficiente de moradores que abririam suas portas para mim.

Mas mais do que isto, uma questão fundamental surgia aqui: o ver e ser visto na cidade. Não se tratava mais apenas da relação entre negativos e positivos que tinha sido a mola propulsora do projeto. A esta questão, somava-se o olhar rebatido do outro. Se eu podia observar a janela do vizinho, ele poderia, também, estar me observando.

Posso me sentir sob o olhar de alguém que não vejo, alguém que não consigo sequer discernir. Basta que algo signifique para mim que ali pode haver outros. A janela, se está um pouco escura e me dá motivos para achar que tem alguém atrás dela, torna-se, a partir de então, um olhar. Desde o momento em que o olhar existe, eu me torno algo diferente pois sinto que sou objeto do olhar do outro. Mas nesta posição, que é recíproca, os outros também sabem que sou um objeto que se sabe visto. (SARTRE apud COLOMINA, 2006, p.198)¹

Este dado, o olhar do outro, era algo que até então não tinha levado em consideração. Buscava um ângulo de visão que possibilitasse um determinado resultado formal, mas não tinha considerado as relações de rebatimento de olhares que isto implica. Um ponto de vista só existe a partir de alguém que olha dali. Só ao colocar o projeto em prática, nesta primeira experiência, que este aspecto, aparentemente tão inerente à proposta, se abriu para mim.

Assim, se antes a paisagem, ou o interior, não aparecia através das janelas fotografadas por causa da sombra ou do excesso de luz, agora era fundamental que a imagem enquadrada também aparecesse. Afinal, era justamente ela que denunciava uma relação entre as duas moradias, contextualizando aquele interior em relação à cidade.

1 [Tradução nossa]: Puedo sentirme bajo la mirada de alguien cuyos ojos no veo, ni siquiera discernir. Basta con que algo signifique para mí que ahí puede haber otros. La ventana, si está un poco oscuro y tengo razones para pensar que tras ella hay alguien, es a partir de entonces una mirada. Desde el momento em que eta mirada existe, yo soy algo distinto em tanto siento que yo mismo me convierto en objeto para la mirada de otros. Pero em esta posición, que es recíproca, los otros también sabem que soy un objeto que se sabe visto.

A janela é por excelência a maneira de vencer a opacidade bruta da parede, seja criando diálogos entre espaços interior (mundo dos significados) e exterior (mundo dos sentidos), seja construindo uma clara e unívoca demonstração de intenções reguladoras no corpo da arquitetura. O recorte na parede, em todos os tempos, é um dos gestos mais expressivos no interior da linguagem da arquitetura: quando ele incorpora a intencionalidade de um olhar, a arquitetura descobre-se efetivamente como um fato urbano. (JORGE, 1995, p. 150)

Já não era mais sobre formas arquitetônicas, com seus “positivos” e “negativos” que o projeto falava. Ele agora tinha entrado no âmbito do urbanismo, um urbanismo determinado pelo olhar que as casas e os edifícios possibilitavam e direcionavam.

Este ver e servisto na cidade me remete novamente a um trabalho de Dan Graham, *Alteration to a suburban house*, de 1978. Em outro projeto onde questiona os efeitos da arquitetura do pós-guerra nos Estados Unidos, Graham propõem, em uma maquete que remete às típicas casas modernistas que estavam sendo construídas nos subúrbios das cidades americanas, eliminar a parede da fachada, deixando o interior da casa à mostra, seja para a rua, para o pedestre, ou para o vizinho da frente. Há aí uma crítica ao uso indiscriminado da arquitetura modernista naquele momento. Se nos grandes projetos de arquitetos de renome as casas com janelões eram construídas dando a ver uma bela paisagem, propondo uma integração com a natureza à sua volta, quando essas casas eram construídas, nos mesmos moldes, num lugar qualquer da cidade, elas passavam a dar a ver uma vista também qualquer. Mais do que isto, os grandes janelões, tão típicos deste período, transformavam



[32] Dan Graham, *Alteration to a suburban house*, 1978, maquete

a fachada da casa em uma grande vitrine da vida privada e de seus habitantes. Dentro desta casa do modelo proposto por Graham, foi colocada uma parede de espelho, cortando a sala ao meio de forma longitudinal, fazendo assim com que o exterior seja sugado para dentro através do seu reflexo. A sensação que se tem é que não existe mais interior, ou diferenciação entre espaço público e espaço privado. Nesta configuração sugerida pela maquete, um é rebatido no outro e assim passam a se tornar uma coisa só.

Mas no apartamento onde morava e na casa que visitei para esta primeira experiência, não eram os janelões modernistas que estavam em questão. Se o uso indiscriminado de um estilo arquitetônico nos subúrbios americanos em desenvolvimento tinha levado Graham a pensar este aspecto novo que passava a transformar as relações de vizinhança, atualmente, com o crescimento das cidades e a vida cada vez mais encaixotada em prédios com apartamentos próximos demais, esta passa a ser uma questão que perpassa qualquer estilo de construção.

O estar na vitrine, hoje, não está mais ligado especificamente à casa modernistas. A janela em uma cidade grande é, para todos, muito mais que uma abertura para entrada de luz e ar, ou mesmo um lugar para apreciar a vista. Ela é um fato urbano, seja a construção o estilo que for.

Enfim, prédios

Com o projeto já mais direcionado, o que precisava, para realmente por em prática a proposta, era decidir onde fotografar. Sem saber de ninguém nas minhas relações pessoais que morasse num apartamento com as características que estava buscando, resolvi procurar aleatoriamente na cidade. Um lugar que passava com certa frequência, no Centro, me chamou então a atenção. Uma rua estreita com prédios antigos, visivelmente residenciais, que pareciam configurar exatamente a situação que eu imaginara. Por que não começar por ali?

Sem conhecer ninguém que morasse lá, fiz uma carta que pretendia deixar na caixa de correio dos moradores, me apresentando e apresentando o projeto. A ideia era retornar, depois de uns dias, para tentar falar pessoalmente e fazer as fotografias. Por fim, achei que o contato seria mais efetivo se conversasse com

Porto Alegre, 17 de abril de 2012

CONVITE PARA PARTICIPAÇÃO EM PROJETO DE FOTOGRAFIA/ARTES VISUAIS

Caro Morador,

Estou entrando em contato pois sou aluna do curso de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS e estou desenvolvendo um projeto, em fotografia, sobre a vida na cidade. O projeto consiste em fotografar algumas residências, de dentro para fora e de fora para dentro, ou seja, o interior e a vista que estas tem da cidade através de suas janelas.

Seu prédio me interessou por ser bem de frente à outro prédio, permitindo que as imagens sejam feitas de ambos os lados, tanto do seu apartamento quanto do apartamento do vizinho da frente. Estou enviando esta mesma carta à todos moradores do prédio, pois gostaria de retratar o edifício como um todo e seria muito importante a participação do maior número possível de moradores.

Não é necessário nenhum tipo de preparação ou arrumação e só tomaria alguns minutos para fazer as fotografias. Para garantir a privacidade de cada um, o endereço do prédio, número do apartamento e nomes dos moradores não serão revelados, impossibilitando assim qualquer tipo de identificação. Em breve entrarei em contato novamente, mas envio esta carta para já conhecerem o projeto e saberem do que se trata. Se quiserem entrar em contato para saber mais, deixo abaixo meu e-mail e telefone.

Desde já agradeço sua participação!

Um abraço,
Letícia Lampert

os síndicos, solicitando que me apresentassem aos moradores. Assim fiz. Dos três prédios onde tentei este primeiro contato, um síndico não quis nem me atender, mas os outros dois foram bastante atenciosos, ficaram com as cartas, e prometeram dar retorno em breve.

Duvidei um pouco que isto aconteceria, mas estava enganada. Passadas duas ou três semanas, para minha grande surpresa, um deles me telefonou, dizendo que tinha agendado dois apartamentos para eu fotografar no dia seguinte. Aproveitei a oportunidade para fazer contato novamente com o outro síndico, e assim ele conseguiu um terceiro apartamento, no prédio da frente.

Munida com meu equipamento, fui até o local. Lá, com a câmera e tripé em mãos, acabei cruzando com outros moradores e aproveitei para pedir permissão, diretamente, para fotografar seus apartamentos. Graças a estes contatos espontâneos, e provavelmente devido ao equipamento em punho que me identificava como fotógrafa, os três apartamentos agendados acabaram tornando-se sete apartamentos fotografados, incluindo um no prédio do síndico que não tinha me atendido. Assim, confirmei que apesar da resistência de alguns, era possível sim contar com a boa vontade de tantos outros. O projeto era viável.

Num primeiro momento, achei que o mais difícil seria vencer a resistência e o medo que poderia causar nas pessoas abrir a porta para um estranho entrar. A violência urbana é uma questão séria nas nossas cidades, e o medo, uma constante. Mas, e para mim? Não seria esta uma situação delicada também? Na casa de quem eu estaria entrando? Deveria ir acompanhada ou não? Sem saber ainda como articular estas questões, nesta segunda experiência, senti que o contato com os síndicos e presença de porteiros nos prédios tinha ajudado a dar uma sensação de segurança, tanto para mim quanto para os moradores e, se tinha sido assim, poderia continuar com o mesmo procedimento.

Da mesma forma que a experiência de ir até a casa do vizinho tinha suscitado novas questões para o projeto, esta primeira visita aos apartamentos também marcou algumas mudanças e redefinições em relação à proposta inicial, tanto referente ao método de trabalho, quanto ao próprio projeto em si.

Em primeiro lugar, por mais que tivesse conseguido acesso a sete apartamentos já na primeira investida, eles estavam longe de configurar a totalidade de um prédio, muito menos de dois. Na verdade as janelas fotografadas estavam espalhadas entre quatro prédios diferentes e uma casa assobrada. A cidade não era tão alinhada como gostaria que fosse (pelo menos para o projeto). Um prédio é mais largo, outro é mais baixo, um fica em parte na frente de outro prédio e em parte na frente de uma casa, e assim por diante. Além disso, seria praticamente impossível ter a concordância de todos



[33] Um dos primeiros apartamentos fotografados em Porto Alegre - arquivo pessoal

moradores, de dois prédios, para conseguir de fato “abrir” as paredes, como estava então imaginando. Por outro lado, seria mesmo necessário “abrir” um prédio inteiramente? Na montagem final isto dificilmente seria percebido, a menos que fizesse todo um esforço em reconstituir a fachada, o que não era o meu interesse. Uma questão importante no projeto era manter o anonimato das pessoas, a intimidade dos seus lares. Se fotografasse um prédio na sua totalidade, acabaria por revelar também o endereço, ou tornar possível que este fosse descoberto. Havia também uma preocupação em não interferir excessivamente na vida dos moradores. Gostariam aquelas pessoas de ter sua casa revelada para o vizinho da frente? Eram questões delicadas, e eu não queria ser demasiadamente intrusiva. E ainda, se a ideia era mostrar uma situação que é recorrente na cidade, não seria muito mais coerente com a proposta fotografar em diferentes lugares, uma vez que eu não estava fazendo um estudo de caso de um endereço específico? Neste momento, a proposta deixa de ser eleger uma locação ideal e trabalhar a partir dela para assumir novamente o papel de *flâneur* dos trabalhos anteriores. Só que agora, um *flâneur* à avessas.

Se as casas suburbanas produzidas em série constituem a nova cidade, como disse Graham, esta não parece a cidade da virada de século, que para o *flâneur* de Walter Benjamin era um lugar onde alguém podia ocultar-se enquanto observada o espetáculo.² (COLOMINA, 2006, p. 197)

Se não era mais possível ocultar-se nas ruas, quem sabe nas próprias residências eu não encontraria este lugar? O anonimato, tanto do morador quanto o meu próprio, assim como uma relação de estar na cidade e ver o entorno sem de fato criar intimidade com as pessoas ao redor, era uma questão que me parecia bastante importante, algo que está imbricado na postura do *flâneur*, e que eu garantia ao projeto ao deixar o endereço em aberto.

Em segundo lugar, decidi que seria através do contato direto com síndicos, porteiros e moradores que faria as imagens, sem cartas, hora marcada ou agendamentos prévios. As cartas podem ter ajudado neste primeiro momento, mas como no dia consegui ampliar bastante o que estava agendado conversando diretamente

² [Tradução nossa]: “Si las casas suburbanas producidas en serie constituyen la nueva ciudad, como dice Graham, no se parece a la ciudad del cambio del siglo, que para el *flâneur* de Walter Benjamin era un lugar en el que uno podía ocultarse mientras contemplaba el espectáculo.”

com os moradores, achei que seria melhor continuar assim. Isto deixaria o processo de trabalho mais fluido, espontâneo, sem esperas por horas marcadas e confirmações. Continuaría contatando os síndicos, mas daria preferência a prédios com porteiros e zeladores, pois eles tinham um papel importante como mediadores entre eu e as pessoas que moravam no local.

Por fim, depois destas primeiras visitas, o foco principal do projeto mais uma vez tinha se alterado. Já não era mais apenas a dualidade entre dentro e fora que investigaria, tampouco a contraposição dos pontos de vista de forma meramente visual. Estas questões continuavam sendo importantes, porém mais uma vez um novo aspecto tinha se revelado: eram as relações que surgiam entre os moradores, nesta proximidade imposta pela cidade, que queria investigar.

“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.”

Georges Didi-Huberman

3.3.2. Quando as janelas são indiscretas

Desde a primeira visita, sempre perguntei para os moradores se conheciam e tinham contato com alguém que morasse no prédio da frente. Minha intenção, num primeiro momento, era apenas conseguir alguma indicação que facilitasse a minha entrada no outro prédio, para assim poder fotografar, por fora, a janela do apartamento onde estava. As respostas no entanto, que geralmente eram negativas, vinham acompanhadas da descrição de hábitos cotidianos de algum morador. Demonstravam assim uma relação de proximidade com aquelas pessoas que eles não sabiam nome, telefone e, provavelmente, nem reconheceriam se passassem pela rua:

Eu conheço a senhora da frente, quer dizer, conheço de ver ela fumar na janela todo sábado pela manhã.

Eu sei quem é o cara que mora lá, de vez em quando eu vejo ele na sacada, ele coloca uma rede e fica tocando violão...

O pessoal do prédio da frente é meio fechado, sabe? Meio esnobe. Quando eles veem que a gente está na janela, já voltam para dentro. Nem olham para cá. Mas eu sei, por exemplo que o senhor daquele apartamento come seu pãozinho na sacada, todo dia de manhã.

Naquele apartamento da frente mora uma senhora idosa, e eu cuido dela daqui. Todo o dia de manhã eu olho se ela abriu a janela pra saber se está tudo bem. Se um dia ela não abrir a janela, é por que alguma coisa aconteceu.

Interessada cada vez mais nestes relatos, que revelavam uma intimidade espontânea, gerada pela proximidade dos prédios, passei a gravar, sempre que possível, algumas destas conversas. Com o intuito de montar o material como audiovisual, a ideia era juntar às fotografias das janelas a descrição do hábito do morador, feita pelo vizinho da frente. O áudio, somado às imagens, leva a pensar, além de curiosidades sobre a rotina de moradores de prédios diversos, na sensação de familiaridade que uma pessoa desconhecida pode despertar, uma vez que está inserida, de uma forma sutil, no nosso dia a dia.

Jane Jacobs (1992), quando trata da importância da movimentação nas calçadas para garantir uma sensação de segurança para os moradores, questão geralmente esquecida ou até evitada pelo urbanismo tradicional, salienta a importância do "conhecido público", aquele personagem que vemos com frequência mas não conhecemos de fato, numa relação consentida de uma familiaridade distante. Esta não aproximação garante a privacidade de cada um, tão importante na vida da cidade grande, onde ninguém quer ter que, constantemente, dar explicações sobre sua intimidade ou atitudes. A autora se refere principalmente a pequenos comerciantes de bairros, com quem poderíamos deixar a chave, por exemplo, para um amigo entrar em nosso apartamento em uma hora em que não estivéssemos em casa, pois sabemos que ele não está interessado na nossa vida particular. Ela também compara este tipo de relação com as de um condomínio fechado, que já não são mais públicas, mas um grau estendido das relações privadas, e que, por isto, não funcionam da mesma forma. Quando as pessoas precisam escolher entre dividir tudo ou dividir nada, o mais provável é que dividam nada, e assim acabam se evitando para impedir uma proximidade excessiva. O vizinho do prédio da frente parece ter, às vezes, este papel do conhecido público, como quando a senhora comenta que cuida da outra que mora do outro lado da rua. Se ela não abrir a janela por muito tempo ela vai tomar uma atitude, procurar saber o que está acontecendo ou chamar socorro, embora, no dia a dia, não controle sua vida privada.

Luce Giard, por sua vez, também faz colocações neste sentido, quando diz que o vizinho é um ser nem íntimo nem anônimo com o qual nos relacionamos. É a proximidade de endereço que estabelece este tipo de relação, uma vez que uma pessoa não é apenas seu nome, mas é também, segundo a autora, a rua onde mora. E este dado, a rua, é compartilhado entre os moradores de prédios próximos:

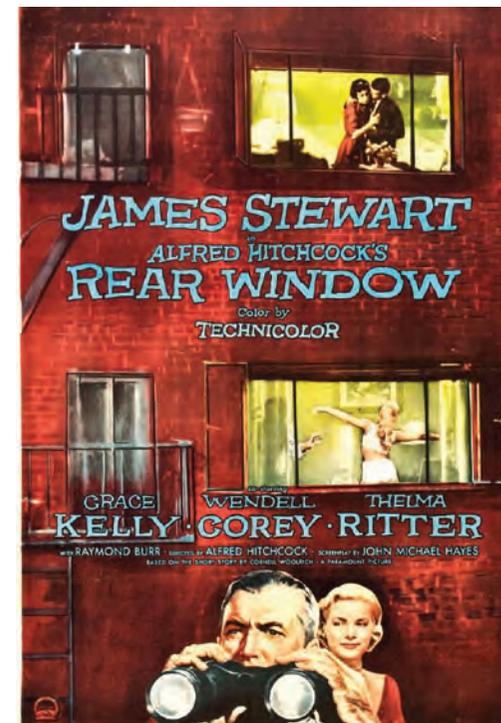
Como a assinatura que atesta uma origem, o bairro se inscreve na história do sujeito como a marca de uma pertença indelével na medida em que é configuração primeira, o arquétipo de todo o processo de apropriação do espaço como lugar de vida cotidiana pública. (GIARD, 1994, p.44)

Mas o endereço compartilhado não elimina a tensão entre este conhecer/não conhecer que envolve a relação entre vizinhos. O prédio da frente configura uma vizinhança que por um lado é mais distante – as pessoas não se cruzam pelos corredores como quando moram no mesmo edifício ou condomínio – mas, paradoxalmente, muito mais próxima do olhar, pois, mesmo não querendo, acompanhamos as movimentações do outro sempre que vamos até a janela. E o formato dos prédios parece aumentar ainda mais esta fronteira tão peculiar. Quanto mais alto, maior o abismo. Como não há acesso direto para rua, não há como bater na porta do vizinho para pedir uma informação, trocar alguma ideia, reclamar de algo. Embora a distância seja mínima, o abismo, no sentido da oportunidade de criar uma relação naturalmente, parece quase intransponível.

Quando um morador fala que “o pessoal do prédio da frente é meio fechado, meio esnobe”, demonstra o quanto é difícil estabelecer o tênue equilíbrio necessário para conviver nesta proximidade imposta, assim com a dificuldade de definir a distância mínima para assegurar a sua vida privada, ficando, na medida do possível, longe dos olhos do vizinho da frente.

A autora também trata das pequenas alegrias que criamos no dia a dia para sustentar a existência, como um café em determinado horário ou lugar, um pão com a manteiga que gostamos, ou, como declara um dos entrevistados, o ritual de comer o pãozinho que vê seu vizinho repetir todos os dias de manhã na sacada do apartamento. Pequenas alegrias inconscientemente compartilhadas, divididas aos olhos de todos. Gestos que fazem com que consigamos nos reconhecer nos hábitos do outro e encontrar semelhanças com estes desconhecidos que, assim, vão se tornando cada vez mais íntimos.

Ao tratar do tema ver e ser visto na cidade através das janelas dos prédios,



[34] Cartaz do filme *A Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock

associações com *Janela Indiscreta*, célebre filme de Alfred Hitchcock são quase inevitáveis. Se nos dias de hoje ter janelas em frente umas das outras tem se tornado cada vez mais comum, em 1954 esta questão ainda tinha sido pouco explorada. Hitchcock é, assim, considerado por muitos um dos grandes precursores do tema. O filme todo se passa no espaço entre o pátio interno de uma vizinhança de edifícios em Nova York, razão do título original, *Rear Window*, que significa janela dos fundos. Não é, portanto, esta mesma relação entre fachadas que eu vinha buscando, embora as questões sejam bastante similares. É lá que Jeffries, um fotógrafo profissional, acostumado com pautas desafiadoras em lugares exóticos, se vê confinado em seu apartamento por sete semanas em função de uma perna quebrada, acidente que acontece justamente devido aos perigos aos quais precisava se expor por causa da profissão. Sem muito o que fazer, entediado, ele passa a se distrair observando os vizinhos através da janela do seu apartamento. Logo no início do filme, a enfermeira de Jeffries sentencia: “espionar tanto a vida dos outros só poderá acabar em confusão”. Sem saber o quanto estava sendo profética em relação a própria sociedade, ela completa: “Viramos uma raça de bisbilhoteiros. As pessoas deveriam sair de suas próprias casa e olhar de fora para dentro, para variar um pouco.”

É justamente este movimento de sair de casa e olhar de fora para dentro que foi o mote inicial desta pesquisa, relativizando a questão do ponto de vista e propondo que o mesmo assunto seja visto, e fotografado, pelo outro lado.

É interessante notar como o filme aborda também a questão da fotografia. É justamente um olhar de fotógrafo que permite desvendar os mistérios da cidade. O que para todos passa despercebido pela repetição e banalidade dos acontecimentos diários, para o protagonista, com seu olhar treinado pela profissão, acaba tendo outra dimensão. Só ele consegue perceber o que os outros já não veem mais, inclusive um assassinato, no qual o criminoso tenta se servir da condição do anonimato que a cidade proporciona para fugir sem ser notado.

Outro filme que trata das relações estabelecidas na cidade e da opressão que



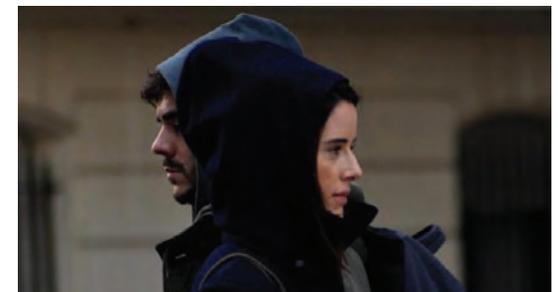
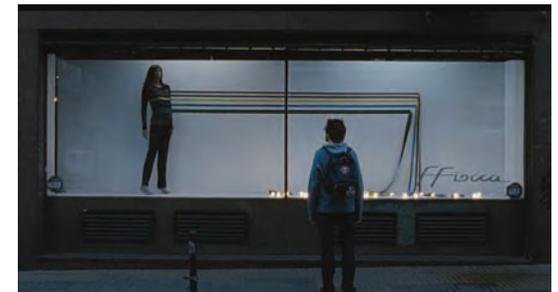
[35] Cenas de *A Janela Indiscreta*

o crescimento desenfreado traz, com apartamentos cada vez menores, em prédios maiores, e vistas cada vez mais cegas, é *Medianeras*, de Gustavo Taretto. Neste filme, que tem a cidade de Buenos Aires como palco, o protagonista também está envolvido com fotografia, mas de uma forma diferente. Ele não é fotógrafo, nem profissional, nem amador. Vítima das fobias que uma cidade grande pode desencadear, passa a fotografar por recomendação do psiquiatra, que indica esta atividade como forma de reaprender a se relacionar com a cidade, buscando assim um olhar mais poético sobre seu entorno, aprendendo a ver beleza onde antes só via opressão, sujeira, um ambiente inóspito. Da mesma forma, este projeto propõe, através da fotografia, um olhar poético, mas também crítico, a uma situação cada vez mais recorrente na cidade, procurando entender como ela nos afeta e que transformações traz para o convívio social.

O nome do filme faz referência a uma estratégia utilizada por muitos moradores da cidade para se defender e burlar a condição de encaixotado em apartamentos sem sol, sem ar e cada vez menores: janelas clandestinas e ilegais abertas nas *medianeras* dos edifícios, as laterais do prédio que não tem função nenhuma, nem mesmo decorativa. São lisas, descuidadas, esquecidas. Servindo apenas como suporte para publicidade, acabam por enfeiar as cidades ainda mais.

Os personagens principais, Mariana e Martin, são praticamente vizinhos. Se cruzam pela rua onde moram muitas vezes, compartilham hábitos, como frequentar a mesma escola de natação, mas nunca se olham de verdade, nunca conseguem se enxergar. Não por acaso, a protagonista trabalha como decoradora de vitrines, dispositivo de dar a ver e, segundo ela, "um lugar perdido, que não está nem dentro nem fora dos lugares". Um lugar que permite o anonimato. Sua própria atividade é utilizada assim como metáfora de sua condição.

Se em *Janela indiscreta* o personagem se torna um contumaz observador da cidade e da vida de seus vizinhos, em *Medianeras* os personagens não conseguem se notar, nem se fazer perceber. O filme usa outro estratagema para evidenciar esta metáfora: Mariana,



[36] Cenas de *Medianeras*, filme de Gustavo Taretto

que adora o livro de desenhos *Onde está Wally?*¹, até então nunca tinha conseguido desvendar *Wally na Cidade*, único cenário onde ela não encontra, de jeito nenhum, o personagem principal. Em sua vida, recém saída e um relacionamento frustrado depois de 4 anos, não é diferente. Busca encontrar um novo companheiro, mas, como no jogo, não percebe que o que procura esteve sempre muito perto, diante dos seus olhos. Cega pela multidão e pela expectativa de encontrar, não consegue ver.

Nas visitas que fazia para o projeto, nem sagazes observadores, nem olhares que querem, mas não conseguem, se cruzar. Eram olhares que, pela proximidade, eram obrigados a se ver. Olhares que se equilibram entre a curiosidade saudável e a bisbilhotice, entre a intimidade e o estranhamento, entre relações que permanecem distantes e amizades que passam a existir entre janelas.

Por esta razão, embora a questão de olhares e janelas pareça evocar a figura do *voyeur*, não chego a fazer aqui esta relação. O *voyeur* carrega consigo uma intencionalidade no olhar, como no caso de Jeffries de *Janela Indiscreta*. Mas esta nem sempre era a postura que encontrava nos moradores entrevistados.

Sérgio Cardoso (In: ADAUTO, 1988) faz uma distinção entre ver e olhar. Ver conota uma certa passividade que, como um espelho, não pode deixar de refletir o que está na sua frente. Aqui pode ser feita, mais uma vez, uma relação com *Alteration to a Suburban House*, de Graham, onde a parede de espelho no interior da moradia reflete a rua e as casas da frente. Olhar, no entanto, acarreta intenções. Como atividade, traz consigo interrogações e a individualidade do sujeito. O ver é involuntário, o olhar é deliberado. Talvez o mais intrigante desta situação entre os prédios frente à frente seja, justamente, que da janela onde estamos não temos como saber se nos veem ou se nos olham, dado que, a partir dos relatos gravados, poderia propor uma reflexão.

1 Série de livros infanto-juvenil, criada pelo ilustrador britânico Martin Handford, onde Wally, personagem principal, deve ser encontrado em diversos cenários, estando sempre misturado a centenas de outros personagens.



[37] Cartaz do filme *Medianeras*, que faz referência ao livro de desenhos *Onde está Wally?*

“Não há dúvida de que, assim como os animais domésticos – o cão e o gato, pelo menos – refletem o temperamento e o caráter dos donos, também os móveis e os objetos mais insignificantes de uma casa refletem alguma coisa da vida dos seus proprietários. Deles se desprende frieza ou calor, cordialidade ou reserva. São testemunhas que a toda a hora estão contando, numa linguagem silenciosa, o que viram e o que sabem. A dificuldade está em encontrar o momento mais favorável para recolher a confissão, a hora mais íntima, a luz mais propícia.”

José Saramago

3.3.3. Perspectivas alheias: relatos de uma pesquisa

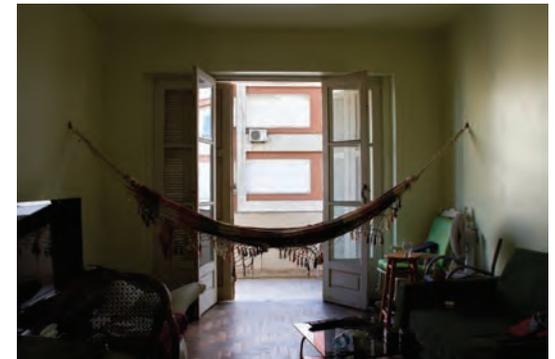
Embora fosse muito claro para mim o que e como queria fotografar, em muitos momentos não sabia como resolver questões técnicas, como definir uma metodologia de trabalho, e muito menos como seria a apresentação final. Esta indefinição, e as mudanças de foco que foram acontecendo ao longo do percurso, fizeram com que o desenvolvimento do projeto se desse em etapas entrecortadas. Fazia algumas visitas, analisava o material, questões surgiam, parava tudo para repensar, e seguia novamente. E assim sucessivamente. O trabalho ia se constituindo na medida em que era colocado em prática, sempre sofrendo alterações, sempre trazendo novas dúvidas.

Por outro lado, a estética das imagens era algo bem definido desde o princípio. Faria as fotografias numa visão totalmente frontal, usando apenas a luz do ambiente e, preferencialmente, que esta luz fosse apenas a luz natural da própria janela. Como este trabalho era um desdobramento da série *Avessos*, a ideia de negativo, ainda que não fosse mais o eixo central, continuava presente. Gostava da luz tênue que iluminava a imagem de forma sutil, quase uma penumbra, dando contorno à alguns detalhes mas mantendo um certo ar de mistério.

Esta forma de fotografar remete ao que Charlotte Cotton (2006) chama fotografia *deadpan*, ou seja, inexpressiva, uma corrente que tornou-se popular a partir dos anos 90, especialmente com temas como arquitetura e paisagem. Trata-se de uma fotografia que se pretende neutra, sem emoção, onde a presença do fotógrafo passa quase despercebida.

Estas imagens podem nos envolver com temas emotivos, mas nossa ideia de quais seriam as emoções do fotógrafo não são o guia mais óbvio para entender os significados da imagem. A ênfase, então, é na fotografia como uma forma de ver além das limitações do ponto de vista único, uma forma de mapear a extensão de forças, invisíveis de um único ponto de vista, que governam o mundo natural e o construído pelo homem. (COTTON, 2004, p. 81)¹

A motivação primeira deste trabalho era justamente colocar em questão o ponto de vista pessoal, no qual a janela e a vista da cidade surgiam como uma metáfora e uma condicionante da relação com o próprio lugar. Não era minha intenção mostrar uma percepção das coisas assumidamente pessoal, mas tentar, o máximo possível, mostrar a perspectiva do outro, me colocar no lugar do morador para observar o que ele via pela janela. Mas é claro que tanto as imagens quanto a seleção do que e como mostrar estava impregnada de escolhas minhas, subjetivas portanto. Esta vontade de fazer as fotografias de uma forma que a minha presença não fosse evidenciada é mais um aspecto retórico do projeto, para dar força ao seu discurso, do que uma crença na objetividade da imagem ou pretensão em anular o papel do autor, como queriam os artistas conceituais dos anos 60 e 70, mencionados anteriormente.



[38] Apartamentos fotografados para o projeto – arquivo pessoal

¹ [Tradução nossa]: "These pictures may engage us with emotive subjects, but our sense of what the photographers' emotions might be is not the obvious guide to understanding the meaning of the images. The emphasis, then, is on photography as a way of seeing beyond the limitations of individual perspective, a way of mapping the extent of the forces, invisible from a single human standpoint, that govern the man-made and natural world."

Mas esta fotografia a qual a autora se refere, que é também caracterizada como estilo “germânico”, em razão do legado de Bernd e Hilla Becher e de muitos artistas alemães que trabalham nesta linha – muitos dos quais foram alunos do casal na Kunstakademie em Dusseldorf – tem de fato uma relação de parentesco com os conceituais em geral, que marcam sua influência em vários aspectos como, por exemplo, na catalogação de determinado tema, muitas vezes criando uma tipologia, ou nesta forma de fotografar que se pretende inexpressiva, ainda que com estratégias opostas. Se para artistas como Ed Ruscha e Dan Graham a maneira de atingir este objetivo era com uma fotografia propositadamente “descuidada”, automatizada, para esta outra corrente, é no extremo zelo na obtenção das imagens, e as vezes até mesmo na montagem, que a neutralidade aparece. Nesta linha, podemos citar Andreas Gursky (1955 -) como um de seus principais expoentes, assim como Thomas Ruff (1958 -), Thomas Struth (1954 -), Candida Höfer (1944 -), entre outros.

É no trabalho de Candida Höfer, especialmente, que encontro subsídios para pensar aspectos que foram surgindo intuitivamente no meu projeto. A artista, que fotografa principalmente interiores de instituições culturais, tem seu trabalho caracterizado pela extrema nitidez e riqueza de detalhes nas imagens, assim como esta mesma perspectiva ortogonal que eu vinha buscando.

Apesar da similaridade na perspectiva e na opção por interiores, os ambientes escolhidos por ela são de uma monumentalidade indiscutível, fato que afasta-os das questões da intimidade do lar que tento trazer no meu projeto. Outra questão que difere é que, embora tivesse também um desejo de nitidez nas minhas imagens, preferia manter uma certa penumbra, criando uma atmosfera acolhedora e natural, ainda que intrigante, pelas janelas em oposição. Nas fotografias de Höfer, ao contrário, vemos amplos ambientes quase afiados, tamanha sua nitidez, com uma luz perfeitamente balanceada, quase sem sombras. Não há uma única pessoa em suas imagens. Se no meu trabalho o ambiente vazio denuncia ainda assim uma identidade e a existência de um morador



[39] Candida Höfer, *Masonic Temple Philadelphia IV*, 2007, C-print, 155 x 181cm

pelos objetos de decoração, no trabalho da artista, se há uma identidade evocada, ela é institucional, de outra ordem, portanto. Ainda assim, esta ausência de qualquer pessoa na cena causa certo estranhamento, uma vez que são ambientes destinados à circulação e à visita. A artista tem um extenso trabalho em bibliotecas, mas também fotografa museus, palácios, templos. Nestas imagens, vemos sempre uma quantidade grande de quadros, de peças de arte, livros. É como se a artista colecionasse instituições destinadas justamente a abrigar coleções. Um arquivamento de algo que arquiva. Neste ato, de fazer a imagem falar de um aspecto que é inerente ao seu assunto, vejo uma aproximação conceitual com meu projeto, uma vez que faço, justamente, um enquadramento de algo que enquadra. Em ambos os casos, é como se um *mise en abyme* de determinada condição fosse criado. No trabalho de Höfer, de uma forma mais conceitual, no meu, diretamente presente na imagem.

Mas mais ainda do que no trabalho desta artista ou de outros fotógrafos, é na pintura do séc XIX que encontro um diálogo interessante sobre este tipo de enquadramento e atmosfera que eu vinha buscando. Digo diálogo por que a pintura deste período não foi uma referência direta nas escolhas formais que fiz. Estas foram acontecendo de forma intuitiva, direcionada por diferentes fatores e objetivos, como a vontade de reproduzir o mesmo enquadramento do outro lado ou mesmo criar uma relação de similaridade entre as diversas imagens que fui colecionando.

Neste período, que coincide com o desenvolvimento e crescimento das cidades da era industrial, a janela na pintura deixam de ser, na maioria das vezes, apenas a fonte de luz da cena – como em Veermer, mencionado anteriormente – para passar a mostrar também a paisagem que enquadra, assim como o próprio ato de olhar para fora. Ela também deixa de ser um elemento coadjuvante para ser o motivo central, enfatizado pela perspectiva ortogonal, justamente como eu estava fazendo.

Um artista em especial que desperta meu interesse neste sentido é o dinamarquês Wilhelm Hammershøi (1864 – 1916), que passou um tempo esquecido pela história da arte mas que volta a ganhar admiradores pela peculiaridade de sua obra. Tanto o enquadramento quanto a atmosfera da pintura e a própria vista da janela – que eu julgava tão contemporânea e ele já pintava em 1901 – apresentam uma grande semelhança com as fotografias que vinha fazendo. Hammershøi ficou conhecido pelos seus interiores vazios, melancólicos e sempre em baixos tons. As figuras humanas em seus quadros, quando aparecem, estão geralmente de

costas, conferindo um ar instigante e silencioso para a cena. Curiosamente, no site do Museu D'orsay, o texto de apresentação² sobre o artista inicia perguntando se seria ele um herdeiro de Veermer ou um antecessor de Hopper, justamente os dois pintores que quis aproximar aos meus estudos anteriormente. Mas ao mesmo tempo que certas características o aproximam destes artistas, outras, bem particulares de seu trabalho, afastam. Hammershøi é considerado um possível inventor deste estilo de pintura, onde as pessoas aparecem de costas, instigando a curiosidade mais do que revelando identidades. Rostos nunca são mostrados em suas pinturas. Não sabemos se a pessoa que aparece é a dona da casa, uma serviçal, uma visita. Sua identidade é preservada, da mesma forma que acontece nos ambientes sempre vazios dos apartamentos que fotografei. O som captado da conversa com o morador denuncia uma presença, mas esta permanece tão anônima quanto as figuras de costas do artista dinamarquês. O apartamento amplo e modestamente mobiliado, por sua vez, parece evocar novamente aquele local propício ao "devaneio tranquilo" de Bachelard, que foi referenciado anteriormente ao descrever o modo de trabalhar em meus primeiros projetos:

A imensidão está em nós. Está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão. Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo. (BACHELARD, 1978, p. 325)

Este devaneio tranquilo a que ele se refere, novamente, é possibilitado pela intimidade e pela calma do lar, lugar especialmente propício para se perder em pensamentos, como podemos imaginar que faz a figura feminina olhando para fora da janela. O enquadramento ortogonal cria profundidade e conduz o olhar para algo que



[40] Wilhelm Hammershøi, *Interior, Strandgade*, 1901, óleo sobre tela, 62,4 x 52,5 cm

² Disponível em: [http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1\[showUid\]=8828&no_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1[showUid]=8828&no_cache=1)

deve estar, mas não vemos, do outro lado, na rua. A curiosidade aqui parece guiada no sentido oposto das minhas imagens: é o que está no lado de fora que não podemos ver.

Mas o projeto que proponho utiliza-se da fotografia e não da pintura, e a determinação deste mesmo tipo de enquadramento, que tinha tanto a função de colocar em evidência a janela do vizinho da frente, quanto de possibilitar a oposição com a imagem da fachada, me trazia dois problemas práticos já de saída. Primeiro, a fotografia do interior seria feita sempre em contraluz, o que poderia causar uma diferença excessiva entre os claros e escuros, considerando que eu queria manter detalhes visíveis tanto dentro quanto fora dos ambientes. Segundo, para ter o ponto de vista frontal que buscava, precisava de uma certa distância da janela para posicionar a câmera, distância esta que nem sempre os apartamentos ofereciam.

Uma poética da falta de espaço

Em muitas das minhas andanças, quando finalmente conseguia ser recebida por um morador e me deparava com a vista da janela tal qual eu imaginava, não conseguia fazer a fotografia nos moldes estipulados simplesmente por que a cena não cabia na lente. Era a falta de espaço, tão referenciada no filme *Medianeras*, que se confirmava no projeto.

Usar uma lente grande angular, como se faz normalmente para fotos de arquitetura, não chegava a ser uma solução completa para meu caso, pois não queria distorções muito evidentes na imagem, nem uma profundidade forçada pelo efeito da lente. Queria manter um ângulo de visão que parecesse o mais “natural” possível, considerando como natural (ainda que de natural não tenha nada), a imagem racional da perspectiva *artificialis*, justamente a imagem idealizada desde o Renascimento, baseada nas leis da perspectiva euclidiana, e que está intrinsecamente relacionada à imagem formada na câmera obscura, que deu origem à própria fotografia.

A perspectiva *artificialis*, também conhecida por perspectiva central, geométrica e unilocular, utilizava o suporte matemático da geometria euclidiana na composição

pictórica figurativa como garantia de racionalidade, para produzir um análogo mais exato do real, aparentemente sem a intervenção subjetiva do homem. (CORRÊA; LOPES, 2010, p.5)

Mais uma vez, era esta sensação de não intervenção, por mais artificial que ela seja, que queria para as minhas fotografias. Uma racionalidade na composição que desse a sensação de “o mundo como ele é”. Na verdade, para conseguir estas imagens aparentemente diretas, muito tive que “corrigir” ângulos de paredes em programas de edição de imagem para que suas linhas ficassem rigorosamente retas e ortogonais, e assim driblar as distorções da lente. Algumas vezes, para contornar a questão da falta de espaço, fazia mais de uma fotografia para depois montar a cena digitalmente. Às vezes nem isto era possível, de tão curta que era a distância até a janela. Restava agradecer ter sido recebida e seguir em busca de outro apartamento. E assim o projeto ia se constituindo, com este mundo real sendo cuidadosamente elaborado e construído.

É interessante notar que nesta perspectiva frontal, com um certo *mise en abyme* criado pelas janelas, o ponto de fuga da imagem é, ironicamente, a janela do vizinho. É como se, na cidade contemporânea, já não houvesse mais para onde fugir. Pelo menos não dos olhares alheios. É a falta de espaço dentro, que se repete, e se reflete, também no lado de fora.

Quanto ao contraluz, esta era outra questão delicada de trabalhar. Dias nublados pareciam favorecer a obtenção das imagens em apartamentos com grandes janelas, pois diminuía o contraste entre a luz de dentro e a luz de fora. Mas em apartamentos menos iluminados, o ambiente poderia ficar escuro demais. Por outro, um raio de sol ou uma luz mais marcante que entrasse pela janela poderia ser uma bela contribuição para a imagem, e algo difícil de prever. Não é apenas a direção e o tamanho da janela que determina a insolação do apartamento, os prédios, ao redor, também alteram a luminosidade do ambiente.



[41] Apartamentos fotografados para o projeto – arquivo pessoal

Agora venha ver este lado: a gente já não tinha vista para o nascente, mas veja o novo telhado que apareceu; pois bem, agora o sol da manhã chega meia hora depois. (CALVINO, 2011, p.8)

Assim, era difícil definir uma hora ou clima ideal para buscar as imagens. Cada apartamento configurava uma situação particular. E mesmo que conseguisse eleger um horário que a luz fosse ideal para todos, dependia também da disponibilidade do morador, de ele estar em casa naquela hora para poder me atender. No fim das contas, esta era a questão mais importante, ser recebida por alguém. Para contornar a falta de controle da luz, portanto, assim como no caso da falta de espaço, algumas vezes recorri a exposições variadas, uma para a luz de dentro e outra para a de fora, que depois eram montadas digitalmente, buscando uma naturalidade da imagem. Mas estes eram sempre os últimos recursos, uma tentativa de "salvar" o material da visita quando não conseguia com uma única obtenção dar conta da cena como queria. Cada visita significava sempre uma conquista importante para o projeto, e assim fazia o possível para sair com algum material que pudesse de fato utilizar posteriormente.

*

Mas havia ainda uma outra dificuldade que, esta sim, não tinha como contornar. Da rua, nem sempre conseguia prever qual seria a vista da janela, ou em qual apartamento deveria bater para ter a vista tal qual queria. Cada prédio tem sua lógica interna de numeração e só o morador sabe o que ele vê pela janela. Desta forma, quando entrava nos apartamentos, era sempre uma surpresa. E se para mim a vista podia surpreender, para os moradores, a surpresa era o meu interesse em fotografar suas janelas. "- Não prefere tirar uma foto do lado de lá? A vista é bem mais bonita para aquele lado!" Ouvi muitas vezes frases assim. "- Mas eu nem tenho vista, só este edifício feio aí na frente." E, por mais estranho que fosse, o interesse estava, justamente, no "edifício feio". O conceito de vista parece estar implicitamente ligado a algo belo, assim como o próprio ato de fotografar. No senso comum, fotografa-se coisas belas e importantes, não há sentido em registrar o que não é tido como fotografável. Às vezes, entrava no apartamento e me deparava com um belo cenário de

intimidade e a distância perfeita para enquadrar a janela mas, se de lá pudesse avistar um horizonte, ainda que de prédios, já não podia incluir a imagem no meu projeto.

Não era só a vista que era difícil de prever, às vezes a própria função do prédio também. Nem sempre conseguia saber se tratava-se de um edifício comercial ou residencial. Muitas vezes hesitei por ter quase certeza de que seria comercial, pela dureza da fachada. Mas não. Eram sim residenciais, com belos apartamentos decorados por dentro. O fato é que as fachadas, mesmo quando residenciais, são poucos convidativas, como se tivessem a intenção de parecer intransponíveis, hostis. “Não vão me deixar entrar aqui”, era um pensamento recorrente. Ou mesmo um certo receio: O que será que tem do outro lado? Quem mora ali? As paredes feias e decadentes, marcadas pelo tempo, não se mostravam como um convite dos mais eloquentes. Mas era preciso arriscar.

Vencida esta hesitação inicial, que acontecia a cada nova visita, e já dentro dos prédios, a sensação de desorientação tornava-se bastante forte. Quando tentava fotografar vários apartamentos no mesmo dia, depois de algumas tentativas, começava a ter uma sensação de confusão. Qual era o prédio em que eu estava agora? Qual a rua? Achei que, ao olhar as imagens depois, facilmente identificaria a que edifício pertencia cada vista. Mas não. A sensação de confusão através das imagens permanecia igual, quando não aumentava ainda mais. Se não fosse pela ordem e numeração dos arquivos gravados na câmera e minhas anotações, não conseguiria, muitas vezes, dizer com precisão qual fachada correspondia ao ambiente que tinha fotografado por dentro. A arquitetura, como elemento padronizador e regulador da sociedade, era mesmo eficiente.

Além da padronização das fachadas, esta confusão vem também do fato de edifícios, diferente de ruas, não serem feitos para a circulação de pessoas, muito menos para esta peculiar *flânerie* que eu estava me propondo. Para quem vem de fora, o edifício é feito para dar acesso apenas a um único apartamento, embora abrigue tantos outros. Aquele mesmo abismo que afasta e dificulta a relação entre vizinhos de prédios diferentes me



[42] Apartamento fotografado para o projeto – arquivo pessoal

desorientava na busca pelas vistas que queria. Como saber o número do apartamento correspondente ao que estava agora vendo? Na maioria das vezes, simplesmente não havia como. De fora, podemos apenas fazer especulações. O anonimato é realmente a condição primeira da configuração das grandes cidades.

*

Assim, se as imagens de dentro eram complexas por questões técnicas, as de fora eram pela posição. Poderia conseguir imagens de janelas facilmente, centenas delas se quisesse, mas fotografar a mesma janela do apartamento em que tinha estado dentro, num ângulo perfeitamente reto, não era bem assim. Não adiantava fazer agendamentos e voltar mais tarde, pois, se queria exatidão nas imagens, as janelas precisavam estar na mesma posição que tinha fotografado quando estava no apartamento da frente, senão a identificação entre os lados podia se perder. O processo se tornava tão complexo que em determinado momento comecei a me questionar o quanto era de fato necessário fazer estas oposições com tamanha precisão. Afinal, as imagens de dentro eram sempre tão ricas que quase preferia não colocar mais a imagem de fora ao lado, como era a ideia no princípio. Em alguns casos esta composição tornava-se muito interessante, mas nem sempre era assim. Também pensei que se mostrasse simplesmente o negativo e o positivo da parede a ênfase que queria dar nas relações entre a vizinhança se enfraqueceriam, deixando o projeto com um enfoque excessivamente formal. Me agradava, por outro lado, juntar todos os dentros, ou todos os foras, para nesta repetição enfatizar a peculiaridade de cada um. Assim, mesmo sem definir como seria apresentação do projeto, segui fotografando e formando esta tipologia de janelas, interiores e fachadas de edifícios, esperando que, no final, a resposta viesse das próprias imagens.

*



[43] Imagens captadas para o projeto – arquivo pessoal

Esta relação entre a vizinhança que agora queria enfatizar é muito bem orquestrada no projeto de Júlio Bittencourt (1980 -) *Numa janela do edifício Prestes Maia 911*. O fotógrafo conta³ que a relação entre vizinhos através da janela, uma memória forte de sua infância em São Paulo, num prédio alto com dois blocos, onde os amigos se comunicavam e ouviam broncas das mães através delas, foi um dos motes do seu trabalho. Já com a ideia de desenvolver algum projeto neste sentido, mas sem saber ainda como ou onde seria, foi acompanhando amigos em uma pauta jornalística sobre este prédio, endereço emblemático de São Paulo, que encontrou a solução. Tido como a maior ocupação ilegal da América Latina, se não do mundo, com mais de 400 famílias morando lá, o prédio trazia, além destas relações entre janelas, questões sociais que mereciam um olhar atento, além do estereótipo fácil como são abordadas muitas vezes. Diferente do meu projeto, onde os prédios eram aleatoriamente escolhidos pela minha observação e circulação pela cidade, o dele tratava-se de um caso particular em um endereço específico, dado tão importante que já aparece no próprio título.

Divido com ele escolhas formais semelhantes em relação ao enquadramento sempre frontal, mas as intenções são distintas. Para mim, o enquadramento era importante para relacionar o interior com o exterior e dar a ideia de “virar” a parede, conforme a referência que fiz inicialmente à Matta-Clark, ainda que o projeto foi se desdobrando para outros caminhos. Para Bittencourt, a vista frontal e ortogonal das janelas foi estabelecida com a intenção de, na exposição das imagens, poder montá-las de forma que remetesse diretamente à configuração da fachada do próprio prédio.

Na maioria de suas janelas, há um morador posando para foto. Se para mim era importante manter o anonimato dos residentes, para ele o importante era justamente dar luz para aquelas pessoas socialmente esquecidas. Nas imagens que produziu, há um tratamento de cor especial que parece enfatizar ainda mais a decadência do prédio em

³ Entrevista disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=aiTAOoIXYmE>



[44] Júlio Bittencourt, *Numa janela do edifício Prestes Maia 911*, 2005-2007, fotografia, formatos variados



[45] Júlio Bittencourt, *Numa janela do edifício Prestes Maia 911*, 2005-2007, fotografia, [detalhe]

contraste com a dignidade das pessoas que nele habitavam. Os moradores, nas mais variadas situações do cotidiano, demonstram a leveza de relacionamentos familiares e interpessoais que se contrapõem à dureza daquela bruta realidade.

Embora os interiores não apareçam aqui, é através deste personagem na janela que é evocada uma sensação de lar, de criação de aconchego, mesmo nas situações mais adversas. Quanto ao processo de trabalho, há todo um envolvimento do artista de ir de apartamento em apartamento conversar com os moradores que é bastante próximo ao que adotei. Se eu pedia para entrar e fotografar apenas a janela, ele pedia para o morador ir até a janela posar para ele, que então se dirigia até a outra torre para poder fotografar no ângulo que queria. Acredito que o fato de trabalhar com um prédio específico, neste caso, pode ter ajudado na familiarização das pessoas com a presença dele, o que não tornava seu projeto menos complexo, razão pela qual Bittencourt levou cerca de dois anos e meio para concluí-lo. Em *Conhecidos de Vista*, a maior dificuldade era ser sempre uma estranha fazendo um pedido igualmente estranho, entrar no apartamento, cada dia de um prédio diferente, para tirar uma foto da janela. Por outro lado, o fato de não fotografar o morador ajudava a abrir a porta: "- Mas tu não vais tirar uma foto minha, não é?" Já que não era este o objetivo, eu podia sim entrar.

*

Este procedimento de trabalho, através de visitas ao apartamento de outras pessoas, dividido também com duas artistas e colegas de grupo de pesquisa⁴, Fernanda Gassen (1982 -) e Letícia Bertagna (1983 -), cada uma com suas particularidades de processo e proposições. É interessante notar que o grupo não se debruça especificamente sobre estas questões do morar ou as relações estabelecidas na cidade, no entanto, de forma fortuita, propiciou este encontro entre poéticas que dialogam de forma tão próxima.

Fernanda Gassen, na série *Agenciamentos de Visitas para Estudos de Composição – Cenas de Gênero*, projeto realizado em 2010, visita casas de amigos seus onde, a partir do ambiente doméstico, de objetos

⁴ O grupo de pesquisa em artes visuais .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a. é vinculado ao CNPq e coordenado por Elida Tessler, tendo como eixo de pesquisa a questão da presença da palavra na arte contemporânea.

de decoração e referências à profissão dos habitantes, elabora cenas para os próprios moradores atuarem como personagens. A pintura holandesa do séc. XVII é uma referência fundamental neste projeto, principalmente na figura de Vermeer, em quem a artista busca inspiração para a iluminação do ambiente e para o posicionamento das pessoas e objetos junto à janela:

Transposta para o contexto das minhas visitas, a janela é o ponto de partida para a composição da cena, para a posição da personagem, para a disposição dos objetos e para o recorte da imagem. A janela é o ponto de referência, considerando sua capacidade de deixar entrar a luminosidade necessária à fotografia. Por sua capacidade de dar ao espaço certos contornos, evidenciando alguns elementos da cena, a luz da janela cria uma atmosfera íntima. (GASSEN, 2010, p.93)

Como nas minhas imagens, a janela tem uma importância central no trabalho de Fernanda, embora com objetivos diferentes: para ela a janela era o meio de enfatizar a atmosfera de ambiente doméstico, enquanto para mim, era possibilidade de situar aquele ambiente doméstico em relação à rua, ou mais especificamente, ao prédio da frente.

Já Letícia Bertagna, em *Situações Domésticas para Corpos Clandestinos*, realizado em 2011, utiliza o condomínio onde mora como local de trabalho. Convidando vizinhos para participar de suas proposições, a artista interfere na rotina do próprio conjunto residencial, criando um estreitamento de relações entre as pessoas que moram tão perto e quase nunca se falam. A artista também entrevistou nos apartamentos dos que aceitaram participar, mas não eram cenas de gênero que criava. Nas suas imagens, o que vemos são situações um tanto surreais, elaboradas a partir de algum aspecto que o vizinho havia contado, num processo de trabalho no qual a convivência entre eles era cultivada. O que a artista propõe, portanto, é o “deslocamento do hábito e um desconforto em seu território existencial” (BERTAGNA, 2011, p. 31)

Com ela, divido o interesse pelas relações estabelecidas numa vizinhança,



[46] Fernanda Gassen, *Agenciamentos de Visitas para Estudos de Composição – Cenas de Gênero*, 2011, fotografia e datilografia sobre tecido, 50 x 105 cm



[47] Letícia Bertagna, *Situações Domésticas para Corpos Clandestinos*, 2011, fotografia, 60 x 84 cm

no entanto, ela parte de dentro da situação. Letícia é também uma moradora do prédio e, assim, participa ativamente deste estreitamento de relações que seu trabalho propicia. No meu projeto, ao contrário, é de fora que olho. Não é uma situação que eu vivo de fato, pelo menos não no momento atual, assim como não chego a estabelecer uma relação contínua com as pessoas visitadas.

É interessante colocar estes trabalhos lado a lado para pensar as formas de visita e de se relacionar com o “objeto” de trabalho, e como isto está implicitamente ligado às intenções de cada proposta. Minhas visitas são sorrateiras, chego sem avisar na casa de um desconhecido, peço para entrar bem rapidinho, faço a fotografia, troco algumas palavras, agradeço e já vou andando. Dificilmente encontrarei as pessoas contatadas novamente. Houve casos, poucos, de apartamentos que voltei, um tempo depois, para refazer uma foto onde encontrei algum problema que quis corrigir. Mas foram exceções. O interessante do trabalho, para mim, estava justamente na sensação de descoberta ao entrar num lugar onde nunca tinha estado e ver uma vista que, até então, não teria como ver. Fernanda, por sua vez, parte de seu círculo pessoal. Visita conhecidos com quem já tem certa familiaridade, fazendo de suas casas seu estúdio e convocando, inclusive, o morador a participar da cena. Dessa maneira, ela cria, já com uma certa intimidade, o retrato da intimidade de alguém. Letícia, parte de sua própria vizinhança, dos que até então eram apenas seus “conhecidos públicos”, propondo que se estabeleçam relações entre os vizinhos que permanecerão além do projeto, num ato que interfere de forma mais pungente na rotina do condomínio e na sua própria vida, já que trata-se do lugar onde mora.

*

No fim, por mais cuidado e esmero que tivesse na captação do material, comecei a questionar o quanto era de fato nele que estava o trabalho. Apesar das fotografias terem sido, desde o início, o objetivo principal, parecia ser no ato de fazer as visitas, de conseguir ser recebida, nas histórias que ouvia conversando com os moradores, que o trabalho realmente acontecia. As imagens e os depoimentos coletados, articulados da forma que fosse, eram apenas uma tentativa de compartilhar o momento de descoberta, sempre único, de entrar no apartamento de uma pessoa desconhecida e ver uma vista que só ela podia ver. Por mais elaborada que fosse a forma de levar a público o projeto, nunca chegariam a dar conta de compartilhar a experiência em si.

Esta noção do trabalho estar, na verdade, fora dele, de estar numa experiência da qual ele é o testemunho, creio que passei a perceber a partir do contato com a vídeo-obra *Rua de Mão Dupla*, de Cao Guimarães. Neste projeto, que foi concebido inicialmente como vídeo-instalação para a 25ª Bienal de São Paulo – *Iconografias Metropolitanas* – o artista convidou seis pessoas para, aos pares, trocarem de moradia por 24 horas. As pessoas não foram apresentadas umas às outras. O contato entre elas se deu unicamente através dos indícios, cheiros, pegadas, enfim, estes rastros de intimidade que puderam encontrar no apartamento um do outro. Cada um recebeu uma câmera de vídeo para filmar o que quisesse, da forma como pudesse. Passadas as 24 horas, eles deveriam traçar um perfil desta pessoa, deste outro, num depoimento filmado pelo artista. Quem é esse morador? Do que ele gosta? O que ele faz? Qual seria sua aparência?



[48] Cao Guimarães, *Rua de Mão Dupla*, 2002, vídeo, 75 min.

Para o espectador é dado a ver os dois vídeos ao mesmo tempo. Numa tela dividida ao meio, é mostrado de um lado a descrição imaginada e, do outro, a pessoa real. De certa forma, era a mesma relação que fazia com a ideia de negativo e positivo da parede, que está lá no início do projeto. O verso e o reverso da mesma moeda. A versão e o fato. Se no meu trabalho queria mostrar como era difícil ter a real dimensão do que a parede da fachada esconde, aqui, vemos que mesmo estando do lado de dentro, ainda

assim é difícil falar com precisão sobre quem é este morador. No fim, parece que sempre estamos falando de nós mesmos.

Nesta estratégia de um descrever o outro que o artista propõe, as pessoas acabam por se revelar também. Falando de outra pessoa, elas ficam despreocupadas em descrever a si próprios, em posar para a foto, e, desarmadas, acabam por mostrar certos preconceitos, visões de mundo, seu jeito de encarar as coisas, de uma forma muito natural e espontânea. E assim como se revelam para o espectador, se revelam para si mesmas, pois, a partir deste deslocamento de lugar, da experiência desta outra perspectiva, acabam por se conscientizar de seus próprios hábitos, manias e gostos. O que acham estranho no apartamento do outro denuncia suas características, o que acham familiar também. Percebem que possuem coisas que o outro não tem e que, em seus apartamentos e na sua própria vida, faltam outras que antes nem imaginavam. Segundo o autor:

A percepção dos acontecimentos reais sempre estará intimamente relacionada ao imaginário. Nenhum olhar é isento de si ao olhar para fora. Vejo, e ao ver, também me vejo. Vendo-me inserido nisso ou naquilo, aquilo inserido em mim, a coisa se forma, um algo mais, o inesperado. Imagino, ajo na direção do que imagino, depois salto para o lado de lá, para o lugar do desconhecido, que é muitas vezes mais forte e intenso do que o que antes eu imaginava. (GUIMARÃES, s.d.)⁵

Assim, a imaginação nunca consegue dar conta realmente do *outro*, este desconhecido que mora do outro lado da porta, a quem Cao dedica seu filme. Sempre impregnada de pontos de vista pessoais, ela nunca pode descolar-se totalmente de si mesma.

Consuelo Lins traça um paralelo entre *Rua de Mão Dupla* e o trabalho *Les Dormeurs*



[49] Sophie Calle, *Les Dormeurs*, 1980, série de fotografias e textos explicativos, 16,3 x 21,3 cm

⁵ Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/page2/artigos/artigo_02.pdf>. Acesso em 7 de jun. 2013.

de Sophie Calle, no qual a artista convida 28 pessoas para dormir na sua cama, num jogo parecido de deslocamento de posição, de assumir um lugar de intimidade do outro. A artista documenta, com fotografias, esta experiência de ver outra pessoa dormir em sua cama, uma pessoa que, desarmada pelo sono, se deixa fotografar no seu estado mais vulnerável:

Tanto em *Les Dormeurs* em *Rua de Mão Dupla*, não se trata de contar uma história já vivida, mas de viver uma história para contá-la. (LINS, s.d.)⁶

Era esta questão, viver uma história para contá-la, que comecei a perceber no meu projeto. O trabalho só existia a partir de um contato, a partir de uma visita realizada por mim a determinado apartamento, a partir da permissão do morador para que eu entrasse e fotografasse a sua janela. O trabalho existia em ato, era o resultado de um acontecimento. Para Alain Badiou (2004) acontecimento é algo que quebra a rotina costumeira, através do encontro, do levantamento, da invenção. A arte seria um procedimento de verdade na medida em que ela se encontra não numa obra física, mas no acontecimento proposto. Esta verdade, não é algo que busca na filosofia sua sustentação, mas uma verdade no sentido de algo que realmente aconteceu.

Uma verdade artística não é a cópia do mundo sensível nem uma expressão sensível estática. Minha definição é que uma verdade artística é o acontecimento da *Ideia* no sensível em si. [...] É muito importante entender que a verdade artística é a proposição sobre o sensível no mundo.⁷ (BADIOU, 2004)

Só eu podia ter a total experiência da mudança de perspectiva ao visualizar a vista a partir de outras janelas, assim como só os *dormeurs* de Sophie e os personagens de Cao puderam sentir de fato a experiência da troca de lugar. No caso de Cao, nem ele, o próprio artista, pode experimentar esta situação de forma tão pungente quanto seus “personagens”, que habitaram por 24 horas o apartamento de um desconhecido. No entanto, mesmo não passando ele mesmo pela experiência, o artista propõe um acontecimento – este deslocamento entre os moradores envolvidos – e é nele que está a obra, é nele que está sua verdade enquanto arte.

6 Disponível em: <http://www.videobrasil.org.br/ffdosier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf>

7 [Tradução nossa]: “An artistic truth is not a copy of the sensible world nor a static sensible expression. My definition is that an artistic truth is a happening of *l’Idée* in the sensible itself. [...] It’s very important to understand that an artistic truth is a proposition about the sensible in the world.”

Apesar desta aproximação entre Les Dormeurs e Rua de Mão Dupla, Lins frisa que há uma diferença fundamental entre os artistas. Sophie Calle se coloca nos trabalhos, pois mesmo sendo eles bastante ficcionais, os trabalhos da artista tendem sempre a ter um viés autobiográfico. Cao, ao contrário, “cria dispositivos para se deslocar de si” (LINS, s.d.). É esta postura, este mesmo deslocar-se de si, que buscava em *Conhecidos de Vista* e é a razão da escolha de um enquadramento racional, sempre igual, a partir de diferentes apartamentos.

No meu projeto, não proponho uma experiência diretamente para outras pessoas, como no caso de Cao Guimarães e Sophie Calle, mas nesta experiência necessária para ele existir – as visitas aos apartamentos – acabo por experimentar situações que vão moldando o trabalho. É no momento de entrar no apartamento, olhar para a janela e ver, como quem mora ali vê, a cidade e seu entorno que o trabalho acontece. Mais do que a criação de uma obra, o trabalho está em apontar para uma situação que sempre esteve ali, mas que se torna invisível pela banalidade do hábito, propondo uma visão ao mesmo tempo crítica e poética sobre o dia a dia de cada um, dentro desta malha gigantesca em que estamos inseridos, e que chamamos de cidade.

“A maior parte da nossa vivência só se torna perfeitamente clara pela mediação. O exemplo comum é a foto. Você só confirma como se divertiu nas férias de verão pelas fotos. [...] Todo mundo quer ter fotografias não só para comprovar, mas para inventar sua experiência.”

Brian O’Doherty

3.4. Entre ver e mostrar: as decisões de exposição

Para mim, um dos maiores desafios de um projeto em fotografia é definir como será sua apresentação. A fotografia, como meio, deixa a forma física do trabalho latente. Se em determinadas práticas, como a pintura e o desenho, por exemplo, o formato do trabalho pode ser definido e experimentado já no ato de criação, na fotografia esta materialização é sempre posterior. Também não é necessariamente única. Uma mesma fotografia pode participar de diferentes versões de um determinado trabalho ou até de trabalhos diversos. Para François Soulages (2005), é justamente nesta potencialidade de múltiplas formas, a partir de uma única imagem matriz, que está a especificidade da fotografia, o que o autor define como *fotograficidade*. A fotograficidade seria portanto a articulação do irreversível – o ato fotográfico e a imagem que é fixada naquele momento único e inexorável, e do inacabável – as intermináveis possibilidades de trabalhar esta matriz.

Ora, exatamente uma das características da fotograficidade é o inacabável, isto é, o fato de ter potencialidades sempre desdobráveis ao infinito: a fotografia é portanto, a arte do possível, tomada em todos os sentidos. (SOULAGES, 2005, p.21)

Se em uma única fotografia a questão do possível já está imbricada, este possível é potencializado quando o trabalho é composto por um grande número delas que, juntas, compõe um discurso. O próprio espaço de exposição tende a influenciar decisões como o tamanho e a disposição das imagens. As variáveis são tantas que geralmente deixo os projetos em aberto, preferindo definir formatos apenas quando estiverem

realmente em vias de ser expostos, já tendo um local de exposição estabelecido e estando a par de suas limitações e condicionantes.

Dos projetos que apresento neste texto, a série *(des)construções* é um exemplo de trabalho que se transformou completamente por causa do espaço expositivo. Em sua primeira versão, a colagem acontecia diretamente na parede. Uma seleção de imagens era estudada anteriormente para, em conjunto, dar a ideia de uma moradia completa. Assim, ampliava as fotos uma a uma para, depois, colar diretamente na galeria. Na época, inscrevi o projeto, que já havia sido mostrado nestes moldes em uma exposição coletiva, no edital da Galeria Lunara, na Usina do Gasômetro em Porto Alegre, com o objetivo de fazer minha primeira exposição individual¹. Fui então selecionada mas, para minha surpresa, a coordenação propôs que o projeto fosse transferido para um outro espaço da casa, a Galeria dos Arcos. Esta simples transferência de uma galeria para outra significou repensar completamente não só a forma de apresentação, mas o próprio processo de trabalho. Além da diferença de tamanho entre os espaços e suas configurações – a primeira é uma sala única, relativamente pequena e pintada de preto, enquanto a segunda é um espaço bem maior, dividido em vários corredores e toda branca – havia o fato de a Galeria dos Arcos ser tombada, o que impedia a colagem diretamente na parede. Os trabalhos tinham de, obrigatoriamente, ser pendurados. Como pendurar uma colagem que tinha sido pensada para ser feita diretamente na parede? Como eu já vinha trabalhando com fotografia digital e usava programas de edição de imagem para estudar as montagens – estudos que depois serviam como um guia para fazer a colagem em si – resolvi incorporar este processo ao projeto e, ao invés de usá-lo como guia, fazer dele o próprio trabalho. A colagem, então, passou a ser feita digitalmente e depois impressa, já como um todo. Estas imagens, montadas na forma de painéis, poderiam

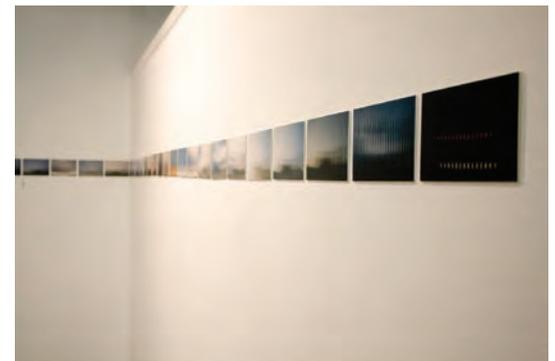


[50] *(des)construções*, 2007, fotografia e colagem, formatos variados - montagem da primeira exposição na Galeria Virgílio Calegari da Casa de Cultura Mário Quintana

¹ A exposição *(des)construções* ocorreu de 11 de junho a 12 de julho de 2008, na Galeria dos Arcos da Usina do Gasômetro em Porto Alegre/RS.

assim ser suspensas, não necessitando mais da parede para a colagem acontecer. Nesta mudança de meio, certos sentidos são deslocados, causando ganhos e perdas nas leituras possíveis. Se antes a materialidade da colagem evidenciava a fragmentação do meu processo de trabalho e a forma como a “construção” acontecia, ao deslocar a colagem para o meio digital, deixo esta percepção mais embaralhada. A imagem ganha uniformidade, solicitando do espectador um olhar mais atento. Foi um contexto de exposição, portanto, que mudou completamente não apenas a forma de apresentar, mas até de processar o material que vinha captando naquele momento.

Escala de Cordo Tempo, projeto que apresento no primeiro capítulo, é outro exemplo de trabalho que passa por transformações conforme o contexto de apresentação. Neste, que foi meu projeto de graduação em Artes Visuais, não foi uma mudança de galeria que interferiu, mas o fato de ser apresentado sozinho, quase como uma exposição individual, ou integrando uma exposição coletiva, ao lado de outros trabalhos. Estas modificações ocorreram na mesma galeria, a Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, com o trabalho “materializado” da mesma forma, 144 fotografias de 10 x 15 cm montadas em chapas de poliestireno. Na banca de graduação, na qual tive o espaço de meia galeria para ocupar, ele foi montado como uma grande linha que podia ser percorrida. Com a marcação dos meses de doze em doze fotos, ele era como uma linha do tempo de fato. Já na exposição dos formandos, onde cada um tinha um espaço bem mais reduzido, optei por mostrar o trabalho em bloco, enfatizando o caráter de cartela de cor, como aparece na página 22, e possibilitando assim que todas as variações de cores fossem vistas ao mesmo tempo. Era o mesmo trabalho, que tinha ganhado um aspecto modular ou, nesta transformação, ele teria se tornado dois trabalhos diferentes? Na minha leitura, trata-se ainda do mesmo, embora esta diferença de montagem, especialmente neste caso, suscite questões bastante distintas em relação à forma de apreensão que devem ser consideradas numa análise do projeto.



[51] *Escala de Cor do Tempo - Para o ano que passou*, 2007-2009, série de 144 fotografias (versão 1), 0,10 x 23 m - imagens da exposição na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo

Conhecendo meu processo de trabalho e a dificuldade de materializar um projeto sem saber onde ele será efetivamente exposto, resolvi buscar, ainda nas primeiras etapas do mestrado, algum edital de exposição para assim poder ter este embate real entre a ideia e sua forma de apresentação. Por mais que soubesse que teria a Pinacoteca do Instituto de Artes à disposição para a montagem no momento da defesa, achei que seria importante ter um contexto de exposição mais prolongado para poder assim experimentar o projeto de forma mais efetiva, especialmente no que se refere às decisões de montagem. Assim, enviando o projeto, que estava ainda no começo de seu desenvolvimento, fui selecionada pelo edital do II Prêmio IEAVi de Incentivo à Produção de Artes Visuais para ocupar a sala Augusto Meyer da Casa de Cultura Mário Quintana entre 27 de junho e 4 de agosto de 2013.

Embora a escolha e seleção deste edital tenha sido uma coincidência, a Casa de Cultura em si já havia despertado meu interesse tanto pela forma como está posicionada, frente a outros edifícios, quanto por estar dividida em dois blocos que, internamente, configuram a situação de janelas frente a frente que estava buscando. Enquanto ainda tentava definir quais seriam os edifícios onde faria as fotos, e antes do envolvimento com o edital, cheguei a pensar em fazer o projeto a partir de lá. Dois fatores no entanto me fizeram desistir. Em primeiro lugar, meu interesse era principalmente na imagem de apartamentos habitados, na vida privada, não simplesmente na arquitetura como forma. Internamente, neste prédio, as janelas que ficam frente a frente são de espaços institucionais, sem este caráter de personalidade que buscava. E em relação aos prédios da frente, embora de um lado houvesse apartamentos habitados, o confronto entre janelas que buscava tinha que ser de igual para igual, de residência para residência. Ainda assim, tentei fazer, já mais perto da exposição e com o objetivo de ativar também a percepção do lugar, uma experiência a partir dos apartamentos da frente, pensando que, se não pudesse incorporar ao *Conhecidos de Vista*, poderia fazer como um trabalho complementar, especificamente para o local. No entanto, neste momento, um segundo fator me fez desistir novamente: a tela de fachada, material que é utilizado para cobrir



[52] Apartamentos fotografados para o projeto – arquivo pessoal

edifícios em construção ou reforma, que há tempos cobria a Casa de Cultura Mário Quintana, continuava lá e, assim, impedia uma visão mais clara tanto da fachada quanto das vistas que o prédio oferecia.

Tendo então o espaço expositivo definido, passei a fazer estudos de como apresentar o projeto. O material captado no decorrer da pesquisa, resultado da visita a quarenta apartamentos em Porto Alegre, gerava as mais variadas ideias de produção e montagem, que iam desde fotografia lenticular até projeções de vídeos, passando por ampliações fotográficas em grande formato, ou mesmo complexas instalações que passaram um bom tempo entre estudos e projetos.

Havia, de um lado, a questão dos negativos e positivos que tinha impulsionado todo o desenvolvimento da proposta, provocando os deslocamentos pela cidade, a pesquisa de prédios, os contatos com os moradores, as visitas. De outro, o fato de o próprio desenvolvimento ter deslocado a questão das oposições entre fachadas e interiores como ponto central para dar lugar ao áudio captado e à relação entre as pessoas que se viam, mas geralmente não se conheciam, pela janela.

Assim, foi realizada uma divisão nas imagens. As que formavam de fato negativos e positivos, sendo elas dos prédios visitados ou das casas das primeiras experiências, fariam parte da série *Avessos*, e as fachadas, com os depoimentos, seriam montadas como *Conhecidos de Vista*, que teria então um formato audiovisual.

A questão de incorporar o áudio gravado às fotografias tinha se tornado uma prerrogativa importante. Se as imagens foram captadas de forma sistematizada, o que remete a um trabalho etnográfico, o áudio parecia abrir uma dimensão mais poética, como se criasse volume para as imagens. Em *A Casa Subjetiva*, Ludmila de Lima Brandão (2002) fala dos desafios de uma escrita sobre casas, tema de sua pesquisa, uma vez que não queria simplesmente descrever um espaço, mas convocar o leitor à sensação de habitar o lugar que referenciava. A autora compara a exatidão do texto teórico, quase uma versão escrita de um planta baixa, com o texto poético, que pode ser mais efetivo em nos transportar para um lugar, pois conduz além das qualidades do espaço, dando-nos a sensação de estar lá.

Se por um lado Proust não nos oferece com exatidão algo que poderia ser transposto para os suportes clássicos da representação arquitetônica, por outro nos lança verdadeiramente em um espaço. Em textos assim, não construímos imagens simplesmente, instalamo-nos nele, ou melhor, somos capturados por este espaço feito de palavras. (BRANDÃO, 2002, p. 18)

Uma questão antiga da literatura pode ser discutida aqui, a distinção entre descrição e narrativa. A descrição seria como uma visão imobilizada do espaço, uma planta baixa ou, neste caso, a própria fotografia. A narrativa, ao contrário, acontece no tempo, tem uma duração, e é aqui literalmente determinada pelas palavras gravadas. Estas falas evocam uma presença, remetem a alguém que esteve ali de fato, vendo a vista que a fotografia mostra, pois só assim poderia contar algo sobre o vizinho da frente que, olhando apenas a imagem, nem chega a aparecer.

Se as diferenças de luz e de espaço significaram dificuldades na captação das imagens, o som tinha seus próprios desafios. As gravações que fui coletando tinham as mais variadas sonoridades: ambientes silenciosos e até com um certo eco, ambientes onde o som era mais abafado, pessoas com má dicção, buzinas de carros, barulhos de trânsito, televisores ligados, latidos de cachorro, enfim, interferências diversas. Havia uma preocupação em que o áudio fosse de fato audível, mas gostava da espontaneidade destas interferências que, se podem denotar um caráter amador por um lado, por outro conferem um quê de verdade, transportando a imaginação do espectador para o contexto da gravação. O excesso de barulho do ambiente, por mais que atrapalhe o entendimento da fala em alguns casos, era um dado essencial na descrição de um grande número de apartamentos e da experiência de estar naquele lugar. Desta forma, preferi manter certas gravações mais ruidosas, ainda que um olhar mais técnico poderia ter optado por descartar.

Para unificar o material e conseguir uma certa harmonia, resolvi tratar o áudio da mesma forma que fazia com as fotografias, corrigindo o que podia, apagando o que não me interessava, editando o que fosse necessário, sempre buscando uma certa naturalidade. A minha voz, por exemplo, foi sempre apagada. Assim como nas imagens, tentava fazer com que minha presença não fosse um dado relevante, pois era a relação daquela pessoa – da qual apenas se ouvia a voz – com o seu entorno que estava em questão. Não houve também rigor de correspondência entre as falas e as janelas. Às vezes obtinha um belo depoimento mas não conseguia fazer a fotografia por circunstâncias da configuração do apartamento. Ou então o que acontecia era o contrário, o lugar oferecia uma imagem essencial para o projeto, mas o morador não tinha nada a comentar. Assim, em alguns casos, misturei imagens e depoimentos com o intuito de chegar ao resultado que vinha buscando. Adicionei também alguns barulhos de rua para unificar um pouco as diferenças sonoras e manter a ambientação quando o som ficava limpo demais. Fui, assim, trabalhando de uma forma bastante experimental

e intuitiva, aprendendo com o próprio processo. Cao Guimarães, ao falar de seu trabalho, se refere a ele como um “cinema de cozinha”, algo que ele mesmo edita, em casa, no seu tempo, com os recursos que tiver disponível. Era esta mesma relação que estava estabelecendo com o material que tinha captado e estava agora editando.

Antes da exposição na Casa de Cultura Mário Quintana tive a oportunidade de mostrar o “vídeo”, que na verdade é formado pela transição de fotografias ritmada pelos depoimentos, ainda como um *work in progress*, em três locais e situações diferentes. Estas exposições me ajudaram a visualizar o trabalho, entendendo os efeitos que diferentes meios e formatos podem implicar na apreensão do público.

Num primeiro momento, na Galeria Mamute², o trabalho foi mostrado em uma TV de quarenta polegadas com um fone de ouvido. Neste formato, notei que nem todo mundo parava para escutar o áudio, muitos optando apenas por olhar as imagens que na tela passavam, o que fazia o trabalho perder totalmente seu sentido. Até então também não havia pensado na influência da dimensão do aparato. Considerava que um trabalho, quando convertido para o formato de vídeo, poderia ser apresentado tanto em monitores de TV quanto através de projetores, sem grandes diferenças de leitura. Mas o fato de ter janelas e fachadas como tema parecia pedir uma imagem maior e mais integrada à parede, uma imagem mais perto da sua dimensão real, algo que conseguiria, de forma muito mais efetiva, com projeção.

Numa segunda oportunidade, na mostra de vídeos organizada pela mesma galeria e pelo Núcleo de Vídeo RS³ em dezembro de 2012, o projeto foi apresentado no cinema do Santander Cultural. Olhar um mesmo trabalho no cinema ou numa sala de exposição implica uma forma de apreensão totalmente diferente. Nesta configuração, achei que o trabalho tornava-se cansativo. As imagens, que mostravam apenas janelas, não eram em si fotografias muito interessantes, pois remetiam justamente à ideia de fachadas frias e pouco convidativas. E o fato de estar numa sala de cinema, em frente a uma tela tão grande, onde as pessoas devem ficar sentadas e imóveis durante um período determinado para olhar naquela direção, parecia aumentar ainda mais a aridez das imagens. Mas esta percepção não se refere apenas ao meu trabalho, e sim à mostra

2 A Galeria Mamute é um espaço de arte em Porto Alegre, coordenado por Niura Borges, que tem como foco a circulação e difusão da videoarte e seus entrecruzamentos.

3 Grupo de estudos sobre a produção audiovisual nas artes visuais, fomentado pela Galeria Mamute

como um todo. Nesta experiência, foi interessante notar que nem todos projetos em vídeo dialogam bem como a forma institucionalizada do cinema, e esta é uma questão que deve ser considerada no momento da edição. Com uma edição diferente, pensada especificamente para esta situação, e talvez com uma duração mais reduzida, o mesmo projeto poderia se adequar melhor ao contexto.

Na terceira exibição, que para mim configurou o local ideal para ver aquela versão do trabalho, a projeção foi realizada na parede de um prédio, justamente numa *medianera*, a partir do Jardim Lutzenberger no quinto andar da Casa de Cultura Mário Quintana, em um evento também organizado pelo Núcleo de Vídeo RS. Ali, as mesmas imagens que na sala de cinema pareciam duras demais, estavam em total sintonia com o contexto, refletindo uma situação que inclusive acontecia a sua volta, afinal eu havia visitado um apartamento no prédio da frente. O próprio som, com seus ruídos e barulhos de cidade, se misturava com o ambiente na mais completa naturalidade, recebendo alguns acréscimos espontâneos como buzinas, arrancadas e barulhos da rua. A forma de olhar era também mais descontraída. Sentadas em pequenos grupos, conversando e comentando sobre o que estavam vendo, as pessoas tinham uma relação de outra ordem com os trabalhos em exibição. Novamente, este contexto não era o mais adequado para todos os trabalhos apresentados mas, no caso específico do meu projeto, houve um ganho pela questão do ambiente de apresentação.

Mas considerando que nem sempre teria este contexto ideal de exibição e que queria encontrar um formato no qual pudesse também apresentar o projeto em uma galeria, segui fazendo estudos e testes, pensando no contexto que teria na exposição agendada na Sala Augusto Meyer, nesta mesma instituição.

A experiência do cinema me fez ver que faltava algo ao projeto, um apelo visual que fosse mais interessante, num lugar onde a atenção estaria toda na imagem do trabalho. Eu já vinha pensando em como mostrar as fotografias dos tantos interiores que tinha captado, já que apenas uma pequena parcela deles seria utilizada na série



[53] Exposição Laboratório do Núcleo de Vídeo RS, no Jardim Lutzenberger da Casa de Cultura Mário Quintana

Acessos. Havia a vontade de ampliá-los em grande formato, pela relação com o tema e qualidade das imagens, mas, por outro lado, sentia a necessidade de mostrar uma grande quantidade deles juntos, para evocar a dimensão da experiência e do quanto esta situação era recorrente. Foi então que, com o intuito de ambientar de onde aquela voz que se ouvia era falada, decidi fazer uma nova versão do *Conhecidos de Vista*. Nela, mais do que mostrar apenas janelas vistas de fora, seria mostrado também, através de duas projeções simultâneas, o interior do apartamento onde havia estado para fotografar determinada fachada. Uma configuração parecida com a série *Acessos* na forma, com as imagens lado a lado, mas com outro sentido.

Num primeiro momento, cheguei a pensar que este trabalho em vídeo poderia ser uma ampliação da série *Acessos*, pois no meu processo de trabalho, continuava buscando o rebatimento das vistas. Assim, com a ideia de tentar revelar o que havia do outro lado da parede, colocaria em xeque o que estava sendo dito pelo morador. Mas se na teoria a proposta era interessante, na prática não funcionava tão bem. Nem sempre as pessoas falavam especificamente de um apartamento ou havia de fato uma única janela enquadrada. Os entrevistados, em sua maioria, se referiam à situação de uma forma geral, muitas vezes referenciando mais de um vizinho do prédio da frente, o que era um dado bastante rico para pensar estas relações. Em alguns casos, nem chegavam a comentar sobre outras pessoas, mas contavam como era a sua sensação de sentir-se observado. Falavam assim, justamente, do ponto de vista de onde estavam. Não era então este o apartamento que deveria mostrar? Assim decidi, na montagem final, inverter a ideia inicial: não buscava mais mostrar o que havia do outro lado da parede, mas convidar o público a se colocar no lugar de quem estava falando.

Além da exibição de *Conhecidos de Vista* nesta nova versão, são apresentados na exposição cinco trabalhos das séries *Acessos* e também cinco trabalhos da série *Vista para*, projetos realizados no período de mestrado com o intuito de pensar como vemos e nos relacionamos com as cidades. *Entre Telas*, trabalho que, enquanto fotografia, não foi de fato captado neste período mas que, como numa arqueologia do processo criativo, foi encontrado e rearticulado, também participa da mostra.



Áudio: “Eu não conheço o vizinho da frente mas... eu sempre vejo, sempre via ele deitado na rede, e às vezes tocando violão na sacada do apartamento, mas eu não sei quem ele é. Eu acho que ele é uma pessoa bagunceira, pois sempre tinha uns móveis e umas roupas espalhadas pela sacada, e às vezes eu via um pouco do quarto dele também e era meio bagunçado...”

54. *Conhecidos de Vista*, 2013, instalação audiovisual, 14 min



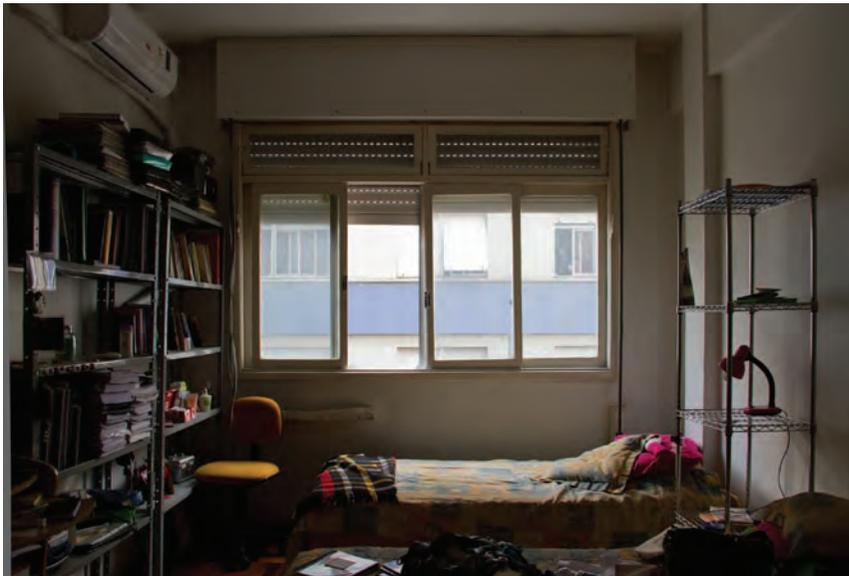
Áudio: "Às vezes... é muito raro... o vizinho aqui de baixo... eu acho que ele está com a janela aberta, deixa eu ver... Ai ela tá sempre na janela, ela vê tudo! O vizinho ali às vezes a gente conversa... aqui as gurias a gente só se olha mas nunca conversa... Bom, no prédio aqui da esquina já deu pra ver, uma briga de casal, quebra-quebra, polícia, pessoas subindo na escada... tu enxerga tudo. Teve outra vez... alguém se atirou daqui na... na sequência, se atirou da janela... se atirou literalmente, caiu aqui nas escadarias..."

[55] *Conhecidos de Vista*, 2013, instalação audiovisual, 14 min



Áudio: “Eu vejo bastante sim, principalmente quando eu estou na sala com meus amigos, aqui em cima tem uma velhinha que mora neste último andar às vezes ela vai na janela, depois volta e fecha a porta, mas é a única hora que eu consigo enxergar ela. E o pessoal de baixo eu não olho tanto assim, não vejo muito... É, eu já vi ela observando a gente umas vezes, então ela deve ter algumas histórias nossas, com certeza...”

[56] *Conhecidos de Vista*, 2013, instalação audiovisual, 14 min



Áudio: É um Big Brother... por que tu consegue ver a casa de todo mundo... ele era pequeno, tava no computador, aí ouviu um barulho, foi olhar pro lado e era a vizinha fazendo sexo na sala e dava pra ver...

[57] *Conhecidos de Vista*, 2013, instalação audiovisual, 14 min



Áudio: Minha filha, nunca procuraram fazer amizade, nem eu... Eu tinha meu velho, faleceu. Eu já não saio, não faço mais amizades... Eu vivo é sentada, com 96 anos hoje eu estou... Tu quer olhar, pode olhar, a minha casa está velha, quer dizer, eu sou mais velha que a casa.

[58] *Conhecidos de Vista*, 2013, instalação audiovisual, 14 min

*"Eu tenho dúvidas, preciso olhar a rua.
A janela: não é onde a casa sonha ser mundo?"*

Mia Couto

FECHANDO A CORTINA, MAS DEIXANDO O VIDRO ABERTO...

Chego ao fim vendo este projeto como um começo. Depois das dúvidas, angústias, mudanças de caminhos e *insights* que acompanham o desenvolvimento do trabalho prático em Artes Visuais, assim como a própria escrita de um texto que reflete criticamente sobre seu desenvolvimento, me deparo não apenas com algumas conclusões, mas com novas perguntas que apontam continuidades e desdobramentos.

Este projeto, que iniciou com a intenção de pensar o que nos faz sentir-se em casa em determinado lugar, encontrou na vista da janela uma metáfora para a sensação de desterritorialização que a cidade pode suscitar mas, para além do pensamento geográfico ou formal, acabou chegando em algo que está implicitamente relacionado com o estar no contexto urbano: os olhares da cidade e as relações de vizinhança. Relações que são próximas e distantes ao mesmo tempo, equilibrando-se entre o estranhamento e a construção de familiaridade. Um desdobramento que, no início desta investigação, eu nem poderia imaginar.

Pensar este novo projeto em relação a trabalhos anteriores me ajudou a perceber aspectos que até então não tinha consciência, entendendo melhor os caminhos percorridos e as questões embrionárias que já pareciam apontar para a etapa de investigação atual. E que caminhos se abrem a partir de agora?

Se *(des)construções* me fez pensar como uma mesma investigação aconteceria em outro lugar, este pensamento perpassa novamente em *Conhecidos de Vista*: estas relações delicadas entre janelas, que se equilibram entre os limites tênues da convivência sadia e da opressão de sentir-se observado, seriam as mesmas em outros lugares?

Beatriz Colomina (2006) comenta sobre um projeto de arquitetura que é emblemático nesta questão da exposição dos moradores, os prédios 860-880 da Lake Shore Drive, em Chicago, projetados por Mies van der Rohe. Lá, totalmente envidraçados e divididos em duas torres, os apartamentos ficam completamente à mostra, assim “cada torre se vê na sua gêmea idêntica como em uma imagem especular”¹ (COLOMINA, 2006, p. 205). Esta imagem especular não diz respeito à arquitetura apenas, às formas que se repetem, mas também aos padrões da vida doméstica. Apesar da exposição, a autora comenta que os moradores pareciam sentir-se muito à vontade lá. Seria, então, uma questão cultural?

Mas esta dúvida em relação à influência cultural em determinada situação não implica necessariamente nacionalidades diferentes. Sem ser uma intenção deliberada, o fato é que os apartamentos visitados acabaram sendo todos próximos da região central da cidade, configurando assim um determinado tipo de construção e uma classe sociocultural muito semelhante. A eleição de prédios com porteiros, fator que facilitava o meu contato e acesso aos moradores, contribui também na formação de um determinado perfil. Fiz algumas tentativas de visitas em zonas mais valorizadas, mas não consegui ser recebida. Não houve, da minha parte, a insistência necessária para fazer disto um dado conclusivo, pois a investigação não era desta ordem, mas não há como negar que este fator parece apontar para um tipo de comportamento em que quanto mais alta a classe social, mais difícil o acesso.

Mas quem ganha e quem perde neste isolamento que a cidade promove e é pelos próprios moradores cultivada? Se este isolamento é buscado como proteção da ameaça silenciosa da violência urbana, por outro lado parece aumentar ainda mais o medo do outro, deste estranho que no cultivo do distanciamento se torna cada vez mais opressor. Se o projeto fosse executado em um local onde a violência urbana não fosse uma questão, o contato aconteceria de forma diferente? Ou isto é de fato uma característica da cidade grande,

1 [Tradução nossa]: “Cada torre se mira en su gemela idêntica como en una imagem especular.”

onde a diversidade convive lado a lado? Seria esta questão, simplesmente deslocada para outro fator, que justifica um distanciamento necessário para o convívio nas cidades?

E se as fotografias fossem feitas à noite, quando as janelas de fato viram vitrines? No desenvolvimento deste projeto optei por não fotografar à noite por entender que esta simples mudança de horário acarretaria uma abordagem e procedimentos completamente diferentes. Preferi manter um olhar que acontece durante o dia, onde mais do que ver a imagem do vizinho numa vitrine, vemos fragmentos enegrecidos pelas sombras do interior da morada, que podem assim ser completados pela imaginação. Mas não deixei de pensar também nesta possibilidade de abordagem como um desdobramento possível.

Como se pode perceber, aqui surgem novas questões que certamente fornecem elementos para outras pesquisas. A própria materialização do projeto como exposição deixa um vasto campo em aberto. E se montasse o mesmo trabalho das outras maneiras que projetei, o que mudaria no entendimento da proposta? Que reflexões se abririam se a forma de contar a história fosse outra?

Duas questões, que não cheguei a abordar durante o texto, também podem aqui ser evocadas. A vontade de trabalhar na forma de publicação, quase uma regra no meu trabalho poético, onde para cada série criada desenvolvo também uma versão da proposta como livro de artista; e uma investigação mais aprofundada sobre as relações entre arte e cinema, ou o cinema de exposição. Trabalhar no formato de projeção foi uma experimentação inédita para mim, e com ela surge a vontade de realizar novas experiências e investigar mais profundamente este formato. Pelos limites desta pesquisa, preferi deixar estas questões para outro momento, para não perder o foco nos aspectos mais conceituais do projeto, que na sua própria elaboração como proposta poética, urgiam reflexão.

Um dos maiores desafios do artista pesquisador é falar sobre um trabalho durante seu próprio desenvolvimento. Já é delicado falar sobre a própria produção, um esforço racional sobre algo para o qual nem sempre temos respostas racionais, especialmente no momento da criação. Ao mesmo tempo, este exercício de constante reflexão crítica promove um autoconhecimento que acredito ser o que todo artista busca quando escolhe refletir sobre seu trabalho no contexto acadêmico e científico, assim como sua contribuição mais valiosa para o campo.

Desta forma, procurei evocar, na escrita, o pensamento por trás da construção de um projeto, levando

em consideração, mais do que o resultado de uma pesquisa poética apresentada na forma de exposição, as transformações que foram ocorrendo tanto no ato de colocar em prática uma ideia, quanto na tomada de consciência de determinadas questões a partir da reflexão crítica pautada na teoria.

Neste esforço reflexivo, percebo um aspecto fragmentário que perpassa a produção. A colagem que aparece em determinados projetos está também na forma de construção da poética. Partes são colecionadas para depois serem organizadas em uma ordem específica, numa lógica própria, criando assim um discurso sobre os assuntos que estavam então me ocupando. Esta característica parece também se refletir no texto, no qual ao invés de aprofundar uma determinada questão teórica ou uma relação com um artista em particular, preferi realizar uma “colagem” das diferentes questões, artistas, referências e influências que me acompanharam em cada etapa do processo, oferecendo assim um panorama mais amplo, e coerente, de uma metodologia bastante particular.

Das reflexões que o desenvolvimento do projeto me trouxe, acredito que a principal seja a de entender que a “obra” acontece no seu desenvolvimento, no seu processo, muito mais do que no resultado apresentado. Um projeto no seu ponto de partida nunca é o que de fato se concretiza, pois só a prática e a experimentação podem dar respostas para as perguntas colocadas no início, ou ainda, chegar a perguntas que pareciam estar pairando ao redor mas que ainda não sabíamos como formular. Assim, o resultado que vai a público é a ponta do *iceberg* onde, através de situações criadas, o projeto, de fato, aconteceu. E este se torna o maior dos desafios: como compartilhar a experiência vivida na articulação do um projeto?

Nestor Canclini (2012) comenta que nos dias atuais os limites entre arte e vida são tão tênues que já não sabemos como classificar determinados trabalhos. Se eles fossem para o jornal diário, em que seção apareceriam? Na seção política, página policial, últimas notícias? De fato, no período final da realização deste projeto, quando foi conferido a mim o Prêmio Pierre Verger de Fotografia² por esta pesquisa, uma editora da Folha de São Paulo entrou em contato interessada em publicar o ensaio no seu jornal. Mas, para minha surpresa, não era na parte de cultura, arte ou junto a uma matéria sobre fotografia que ele seria publicado,

² O Prêmio Pierre Verger de Fotografia 2012/1013 – categoria Trabalhos de Inovação e Experimentação na Área de Fotografia foi conferido, através de edital, pela Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), entidade vinculada à Secretaria de Cultura do Governo do Estado (SecultBA), em maio de 2013.

mas no caderno de imóveis, ao lado de uma matéria sobre os prós e os contras de viver em edifícios. Se num primeiro momento fiquei com receio de que o projeto pudesse ser usado justamente como apologia à especulação imobiliária, em seguida percebi que não era esta a proposta da matéria e que uma situação como esta confirmava a potencialidade do projeto em pensar o dia a dia de todos nós, de falar com qualquer um, sem precisar ficar restrito à seção de arte ou pensamentos mais teóricos.

Da mesma forma, por ironia do destino e justamente no final do projeto, quando a amiga com quem dividia o apartamento precisou se transferir para outra cidade, foi para o apartamento de uma vizinha de prédio, com quem até então nunca tinha falado e que pouco encontrava, para onde acabei me mudando. As delicadas relações da cidade, que tanto tinham influenciado esta pesquisa, inesperadamente invadiam agora minha própria vida. E nesta mudança física, não posso deixar de perceber mudanças referentes à minha relação com o prédio: os barulhos são outros, e os vizinhos que incomodam e os que ajudam, também. Uns até trocando de papéis entre si. Tudo através de uma simples troca de andar e número de apartamento. Questões que, mais uma vez, podem redirecionar os desdobramentos anteriormente imaginados para a continuação desta pesquisa.

Das experiências que o projeto propiciou, a principal questão que fica é como viver e se relacionar entre tantos olhares anônimos que a cidade nos aponta, assim como as diferentes formas de posturas possíveis. Se a configuração da cidade é alheia a nossa vontade, a forma de se relacionar e se posicionar frente a determinadas situações ainda depende de nós. No fim, é tudo uma questão de ponto de vista.

REFERÊNCIAS

- ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: notas sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984
- BACHÉ, Dominique. **La photographie plasticienne**. Paris: Éditions du Régard, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 2000.
- _____, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Rio de Janeiro: Contraponto/editora UERJ, 2005.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos**. São Paulo : Perspectiva, 2002.
- CALVINO, Italo. **A especulação imobiliária**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor García. **Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea – uma introdução**. Martins Fontes. São Paulo. 2005.
- CERTEAU, Michel de, GIARD; Luce, MAYOL; Pierre. **A invenção do cotidiano: 2 Morar, Cozinhar**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- CHEVRIER, Jean-François; LINGWOOD, James. *Outra Objetividade*. In: RIBALTA, Jorge (org.). **Efecto Real**. Barcelona: Gilli, 2004.

- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COLOMINA, Beatriz. **Doble Exposición: Arquitectura a través del arte**. Madri: Akal, 2006.
- COTTON, Charlotte. **The Photograph as Contemporary Art**. London: Thames & Hudson, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. **Histórias de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DE BOTTON, Alain. **A Arquitetura da Felicidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- DISERENS, Corine (ed.) **Gordon Matta-clark**. London: Phaidon, 2003
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1999.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas: Anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FRIZOT, Michel. "*Fotografia*" *um destino cultural*. In: SANTOS, Alexandre (org); CARVALHO, Ana Maria Albani de (org). **Imagens: arte e cultura**. Porto Alegre: UFRGS, 2012.
- HOCKNEY, David. **O Conhecimento Secreto – Redescobrimdo as técnicas perdidas dos grandes mestres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- JACOBS, Jane - **The Death and Life of Great American Cities**. New York: Vintage Books Ed, 1992.
- JORGE, Luís Antônio. **O Desenho da Janela**. São Paulo: Annablume Editora, 1995.
- KWON, Miwon. **One Place After Another: Site-specific art and locational identity**. Cambridge: MIT Press, 2004.
- MASTER, Christopher. **Windows in Art**. Londres: Merrell Publishers, 2011.
- NOVAES, Adauto (org). **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- PARENTE, André. **Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- PEREC, Georges. **A vida modos de usar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Species of Spaces and other pieces**. London: Penguin Books, 1997.

- PICAZO, Glória & RIBALTA, Jorge (eds.). **Indiferencia y singularidad: la fotografía em el pensamiento artístico contemporáneo**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- POIVERT, Michel. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.
- REWALD, Sabine. **Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century**. Nova York: Metropolitan Museum of Art, 2011.
- ROUILLÉ, André. **Fotografia – do documento à arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SALLES, Cecília Almeida. **O Gesto Inacabado: processos de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.
- SALOMÃO, Waly. **Lábia**. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Rocco, 1998
- SANTOS, Alexandre (org); SANTOS, Maria Ivone dos (org), **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.
- SARAMAGO, José. **Claraboia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SCHWARZ, Lilia; MAMMI, Lorenzo. **8x Fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A Imagem precária**. Campinas: Papyrus, 1996.
- SMITHSON, Robert - **Robert Smithson: the collected writings** / edited with introduction by Jack Flam. New York: New York University Press, 1979
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

Artigos e Periódicos:

- ATTLEE, James. **Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark And Le Corbusier**. *Tate's Online Research Journal*. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>>. Acesso em 28 nov 2011.
- BADIOU, Alain. **Fifteen Theses on Contemporary Art**. *Lacanian Ink*. Nº 23, 2004. Disponível em: <<http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm>>. Acesso em 18 fev. 2013.
- CORRÊA, Débora Klempous; LOPES, Dirce Vasconcellos. **O paradigma do real na fotografia**. *Culturas Midiáticas – Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba*. Ano III, nº 5, 2010. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/ppgc/smartgc/uploads/arquivos/c_922a046642010_1112070404.pdf> Acesso em abr. 2013

- FOSTER, Hal. **O artista como Etnógrafo**. *Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais*. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ – Ano XII, nº 12, 2005.
- GAYFORD, Martin. **The many layers of David Hockney**. *The Telegraph*. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/8782275/The-many-layers-of-David-Hockney.html>>. Acesso em 27 abr. 2013.
- HEIDEGGER, M. **Construir, habitar, pensar**. Disponível em: <www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf>. Acesso em 23 jun. 2012.
- KRAUSS, Rosalind. **Grids**. *October*. v.9, 1979. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/778321?uid=2&uid=4&sid=21102289378591>>. Acesso em 20 abril. 2013.
- KUSTER, Eliana. **Uma província de muitos olhos – Janela Indiscreta e Caché: quando a cidade revela segredos através do cinema**. *Urbe - Revista Brasileira de Gestão Urbana*. Curitiba – v.1, nº 1, 2009. Disponível em: <<http://www2.pucpr.br/reol/index.php/URBE?dd1=179>>. Acesso em jul. 2012.
- LINS, Consuelo. **Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea**. Disponível em: <http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/Ruademaodupla_ConsueloLins.pdf>. Acesso em 7 de jun. 2012.
- MIRANDA, Luis René Guerra. **Window Blow Out (1976) – Acontecimiento, Corte, Subtracción y Profanación**. Universidad Autònoma de Barcelona.
- O'DOWD, Clare. **Kurt Schwitters' Merzbau: Chaos, Compulsion and Creativity**. *Moveable Type*, nº 5, 2009. Disponível em: <<http://www.ucl.ac.uk/english/graduate/issue/5/>>. Acesso em 20 dez 2011.
- PALIN, Michael. **A heady fusion of Hopper and Vermeer**. *The Guardian*. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2005/jul/06/art>>. Acesso em 5 mar. 2013.
- SOULAGES, François. **A fotograficidade**. *Revista Porto Arte*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v.13, nº 22, maio/2005.
- ZIEGLER, Ulf Erdmann. **O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher**. *Zum – Revista de Fotografia*. São Paulo: IMS, nº 1, 2011.

Catálogos e Textos de Exposição:

- ANJOS, Moacir dos. In: **Ver é uma fábula: mostra de Cao Guimarães**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013
- BARCELLOS, Vera Chaves. **O grão da Imagem: uma viagem poética de Vera Chaves Barcellos**. Porto Alegre, Santander Cultural: 2007.
- BERNADAC, Marie-Laure. et al. **Joseph Kosuth: Ni apparence ni illusion**. Paris: Louvre Éditions/MER: 2010.

BIPPUS, Elke. et al. **Fresh Widow: The Window in Art since Matisse and Duchamp**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012.

DANZINGER, Leila. **Edifício Líbano**. Rio de Janeiro: Uerj, Instituto de Artes: Galeria de Arte Ibeu, 2012.

FERNANDES JUNIOR. **Antifachada e Encadernação Dourada: Campos de Silêncio na Loucura da Imaginação**. Disponível em: <<http://www.galeriamillan.com.br>>. Acesso em 30 mar. 2013.

Pesquisas Acadêmicas:

BERTAGNA, Letícia. **Situações domésticas para corpos clandestinos: proposições fotográficas para deslocamentos de hábitos**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, Porto Alegre, 2011.

CARBONE, Helene Gomes Sacco. **Casa-Movente [A1] - diário de construção**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, Porto Alegre, 2009.

CEZAR, Claudia Zimmer de Cerqueira. **Meia paisagem e meia - algumas considerações sobre o semi-visível**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, Porto Alegre, 2009.

GASSEN, Fernanda Bulegon. **Agenciamentos de visita: notações pictóricas na fotografia de ambientes domésticos**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, Porto Alegre, 2010

TEDESCO, Elaine Athayde Alves. **Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, Porto Alegre, 2009.

SCHENKEL, Camila Monteiro. **Distensões da Imagem: um estudo sobre as relações entre a fotografia e o texto no trabalho de Vera Chaves Barcellos e Rosângela Rennó**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, Porto Alegre, 2011.

SILVA, Gladys Neves da. **Arquitetura e Collage: um catálogo de obras relevantes do século XX**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Faculdade de Arquitetura, Porto Alegre, 2005.

Sites:

1500 Gallery. Disponível em: <<http://www.1500gallery.com/>>. Acesso em 20 mai. 2013.

BITTENCOURT, Julio. Disponível em: <<http://www.juliobittencourt.com>>. Acesso em 15 abr. 2013.

COSTI, Rochelle. Disponível em: <<http://rochellecosti.com>>. Acesso em 26 jul. 2012.

GUIMARÃES, Cao. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com>>. Acesso em 7 jun. 2012.

HARRY Ransom Center. The First Photography. Disponível em: <<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/wfp>>. Acesso em 23 jun 2012.

MUSÉE Maison Nicephore Niepce. Disponível em: <<http://www.niepce.com/>>. Acesso em 6 jun. 2012.

MUSEO Magazine. Dan Graham: Entrevistado por Sarah Rosenbaum-Kranson. Disponível em: <<http://www.museomagazine.com/DAN-GRAHAM>>. Acesso em 10 jun. 2012.

MUSÉE D'ORSAY. Wilhelm Hammershøi. <[http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1\[showUid\]=8828&no_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1[showUid]=8828&no_cache=1)>

VÍDEO Brasil. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/>>. Acesso em 20 mai. 2013.

Filmes:

EDIFÍCIO Master. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil: 1992. (110 min)

EL OMBRE de al Lado. Direção de Mariano Cohn e Gastón Duprat. Argentina: 2009. (110 min)

JANELA da Alma. Direção de João Jardim e Walter Carvalho. Brasil: 2001. (73 min)

JANELA Indiscreta (Rear Window). Direção de Alfred Hitchcock. EUA: 1954. (112 min)

MEDIANERAS. Direção de Gustavo Taretto. Argentina: 2011. (95 min)

O HOMEM que Copiava. Direção de Jorge Furtado. Brasil: 2003. (123min)

RUA de Mão Dupla. Direção de Cao Guimarães. Brasil: 2002. (75 min)

