U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

Cidades Invisíveis

Fotografia como processo de desalienação para a compreensão da arquitetura e do meio urbano

Diana Aires Senra

M

2021

U.PORTO

Diana Aires Senra. Cidades Invisíveis. Fotografia como processo de desalienação para a compreensão da arquitetura e do meio urbano

M.FAUP **2021**

Cidades Invisíveis. Fotografia como processo de desalienação para a compreensão da arquitetura e do meio urbano.

Diana Aires Senra

FACULDADE DE ARQUITETURA

FAUP . 2020/21
Diana Rosa Aires Senra
Mestrado Integrado em Arquitectura
Orientador: Professor Doutor Pedro Leão Neto

à minha mãe
e ao meu pai

agradeço:

aos meus pais, por nunca medirem esforços e apoio em minha trajetória, tanto como estudante, tanto como pessoa

às minhas avós, por estarem presentes como puderam

aos amigos e amigas, que me apoiaram e ajudaram de diferentes formas

ao orientador da presente dissertação, Professor Doutor Pedro Leão Neto, pela atenção, troca e partilha

aos professores e professoras, que me deram a base para que eu possa estar aqui hoje

aos bares e cafés, pelo afago e espaço no decurso desta pesquisa

muito obrigada.

resumo

As vertigens tecnológicas da comunicação preconizam um quadro de inchaço visual que delineia uma dicotomia da contemporaneidade: o êxtase imagético proporciona-nos o dom da ubiquidade e da nitidez excessiva, ao mesmo tempo que esteriliza nossa presença nos espaços, e assim nossas percepções. Com isso, a partir de uma perspectiva dos universos da Arquitetura e da Fotografia, a presente Dissertação traça relações entre a problemática e as disciplinas em questão, buscando clarificar os reflexos do quadro enfatizado nas produções e reproduções arquitetônicas e urbanas, bem como na relação entre sujeito e seu habitat. Recorrendo às bases de uma investigação teórico-referencial, ergue-se uma narrativa visual que ganha corpo enquanto zine, estruturada a partir da estratégia da collage, moldando uma resposta ao colapso das articulações entre tecido, estrutura e indivíduo, apoiada no paradoxo da imagem.

palavras-chave: imagem; crítica e reprodução da cultura arquitetônica; heterotopias visuais; tecnologias midiáticas; zine.

abstract

The technological vertigo of communication advocates a picture of visual swelling that outlines a dichotomy of contemporaneity: the imagetic ecstasy provides us with the gift of ubiquity and excessive sharpness, while sterilizing our presence in the spaces, and thus our perceptions. With that, from a perspective of the areas of Architecture and Photography, this Dissertation traces relations between the problematic and the disciplines in question, seeking to clarify the reflections of the emphasized framework in the architectural and urban productions and reproductions, as well as in the relation between the subject and its habitat.Resorting to the bases of a theoretical-referential investigation, a visual narrative is built, which takes shape as a zine, structured from the collage strategy, shaping a response to the collapse of the articulations between fabric, structure and individual, supported on the paradox of the image.

key words: image; criticism and reproduction of architectural culture; visual heterotopias; media technologies; zine

sumário .

manifesto e método 10

introdução 14

01 imagem - enigma: o quase anagrama

I da gruta ao ecrã 26
II heterotopias visuais 44
III motor paradoxal 60

02 híbrido de carne e conexão

I narcotização das retinas em meio a corpos líquidos 76
II extensões patéticas do corpo 86

03 envolver-se na carne do mundo

I patologia dos sentidos 96
II arquitetura sem arquitetos 104
III *discordia concors* 112

04 zine | cidades invisíveis 122

considerações finais 146

bibliografia 150

índice de imagens 160

citações das traduções livres 166

MANIFESTO
E MÉTODO

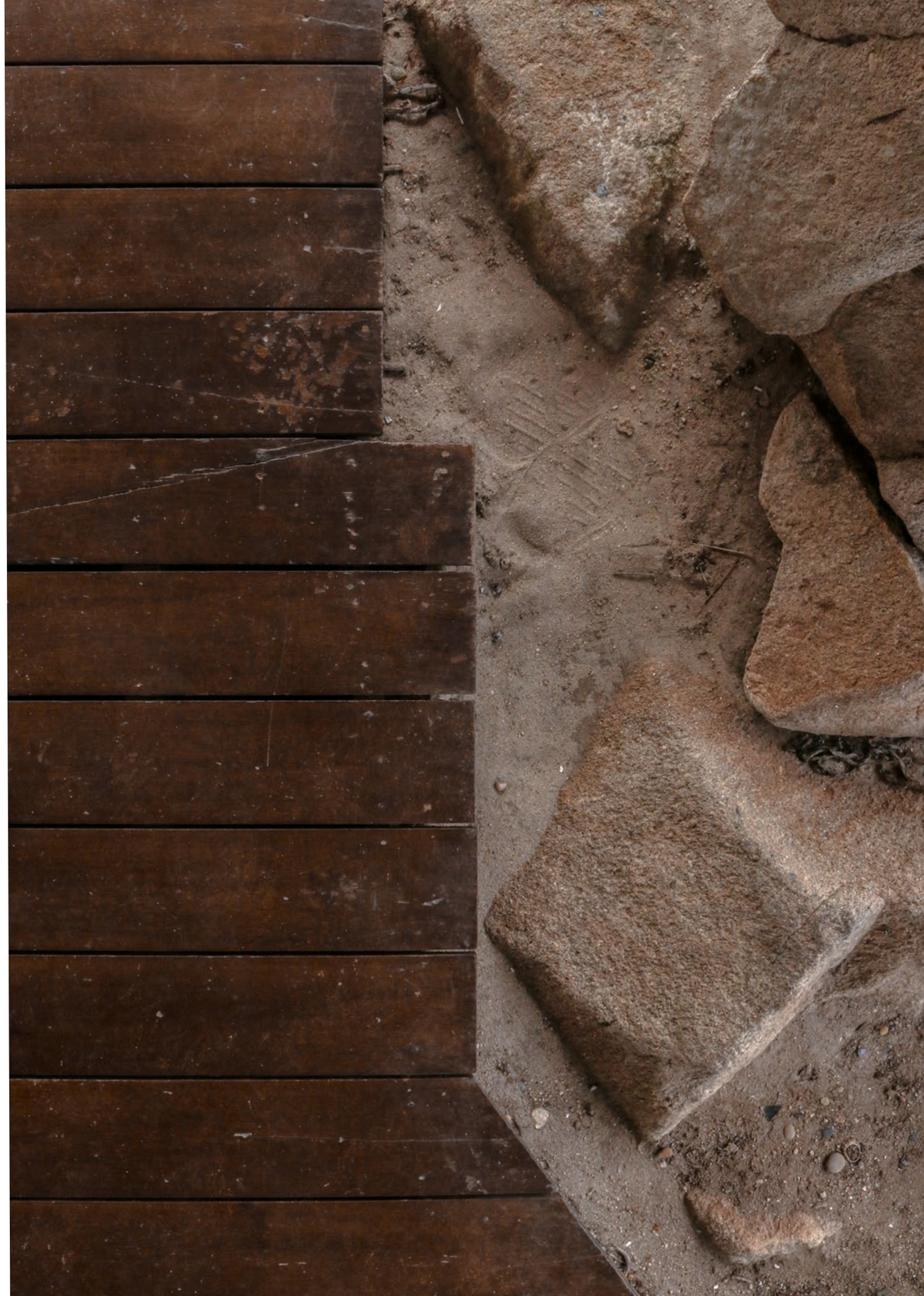
A passagem pela formação em Arquitetura me deixa mais do que o aprendizado e as perguntas (ainda) sem respostas: me é dada a certeza que há mais por trás do que nossos olhos são capazes de tocar. Percebo que encerro esse ciclo com um hábito: tento observar e registrar detalhes dos lugares por onde passo como se ali estivesse por uma última vez. Das formas às ferrugens. Assisto, reflito e guardo. Caminhar agora é mais do que me carregar de um ponto ao outro, é um processo complexo onde notei, em algum momento, que minha experiência sensorial tornou-se fator fundamental para compreensão dos espaços que permeio. Entendo que olhar é agir, mas sentir é compreender. Meus ouvidos, pele e nariz me oferecem mais do que sensações: eles me provocam imagens. Deparo-me com uma narrativa construída pela memória, fragmentos consequentes de minhas reações corporais em confronto com a arquitetura. Nessa jornada descubro a fotografia como aliada: talvez seja a única que dê corpo e figura aos meus sentidos.

A fotografia tem um papel elucidativo na construção das inúmeras narrativas que encontram-se pelo meio urbano, visto que este é uma composição de recortes no tempo, onde a arquitetura estrutura seu corpo e embute significados. As imagens proporcionadas pelo espaço, e materializadas pela câmera fotográfica, carregam consigo uma enorme carga de sentidos e interpretações, dando ao leitor a chance de uma nova perspectiva e descoberta a cada olhar - seja a primeira ou a décima vez.

> *"A fotografia tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação: uma segunda realidade, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado".*[1]

Portanto, o registro carrega mais do que linhas, formas, movimentos, ele é o espelho da experiência do indivíduo que fotografa, é o debruçar do próprio espaço dentro do homem.

41°12'10.7"N 8°42'54.0"W
CASA DE CHÁ DA BOA NOVA,
ÁLVARO SIZA, 1958-63
Diana Senra, 2020



[1] KOSSOY, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 22.

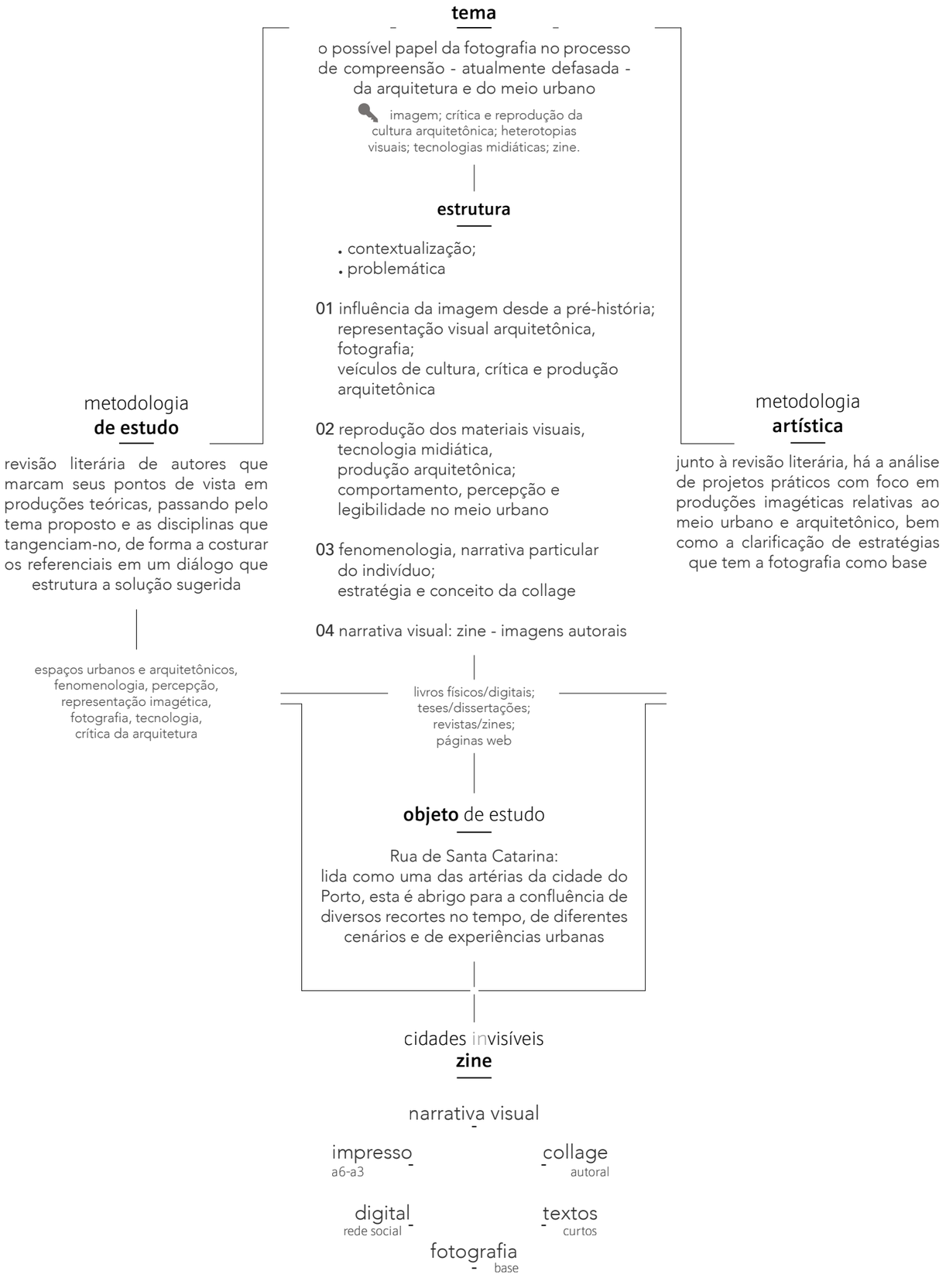
Neste contexto, na rotina de alimentar meu mais recente hábito, inquieto-me ao perceber uma defasagem na comunicação entre o indivíduo e seu próprio habitat, causando uma debilidade em sua compreensão acerca da arquitetura e seu meio. Essa problemática revela uma eminente falta de lucidez em consequência de uma sociedade que se encontra na condição de alienação - esta resultado do contexto midiático provocado pela fugacidade das tecnologias. Reconhece-se atualmente um fluxo atordoante de informações e um bombardeio de imagens que traduzem o crescimento vertiginoso às suas acessibilidades por meios digitais, o que nos coloca em uma condição dual: de um lado a nitidez excessiva, e do outro a opacidade em relação à compreensão do mundo *(Wisnik, 2018)*. Esta condição nos leva a uma esterilização dos sentidos, e consequentemente à uma falta de profundidade e transparência relativas ao meio, pois tal condição reflete nas experiências urbanas (culminando por vezes em sua supressão), bem como no comportamento da arquitetura e fotografia. Assim ancora-se o propósito desta investigação, que visa, além de elucidar, reverter o quadro de alienação do indivíduo por meio da fotografia. Usa-se uma ferramenta que lhe é familiar para lhe proporcionar reações ativas por entre esferas de uma cidade para ele opaca. Prova-se, através de uma narrativa visual, que a fotografia tem maior capacidade do que a que lhe é atribuída neste meio. Constrói-se a presente Dissertação a partir de uma investigação que englobará a análise de autores que marcam seus pontos de vista em produções (teóricas e práticas) em relação à arquitetura e fotografia e demais disciplinas que as tangenciam aqui para a estruturação do caso, bem como o estudo e pesquisa de campo feitos na cidade do Porto.

Moldar-se-á uma base teórica e referencial, através de uma revisão literária, para definir e clarificar os territórios que são abordados pelo tema em questão, sendo eles: espaços urbanos e arquitetônicos, fenomenologia, percepção, representação imagética, fotografia, tecnologia, crítica da arquitetura. Num primeiro momento (introdução) é feita a contextualização e a conformação da problemática proposta, e num segundo momento o texto percorrerá por pontos chave, estabelecendo relações entre eles. Na primeira parte do primeiro capítulo, será delineada uma breve linha do tempo sobre a imagem, percorrendo da Pré-história à Contemporaneidade, com o objetivo de clarificar o poder desta ferramenta sobre a sociedade. Na segunda parte será abordado o emprego da representação imagética, maioritariamente da fotografia e suas variantes, no

> Baseio-me no argumento de que o planejamento se transformou tão completamente numa espécie de jogo de formas que a experiência real da arquitetura tem sido negligenciada. Cometemos o erro de pensar e julgar um edifício como uma composição formal, e já não o entendemos como um símbolo ou experimentamos a outra realidade que está por trás do símbolo. É chegada a hora de pensar se as formas ou a geometria em geral podem provocar algum sentimento arquitetônico. Serão as formas os verdadeiros elementos fundamentais da arquitetura? Elementos de uma construção, como paredes, janelas e portas serão, de fato, as unidades básicas do efeito arquitetônico?
>
> - juhani pallasmaa
> 1986

universo da arquitetura. Na terceira e última parte do mesmo capítulo, será feita uma leitura sobre a estrutura dos veículos de cultura arquitectónica atuais, aproximando-se dos temas da crítica e da imagem, bem como o paradoxo que esta suscita hoje. Já o segundo capítulo ocupar-se-á das questões em torno da perda de controle sobre as reproduções dos materiais visuais, tendo como fio condutor as tecnologias, e o reflexo desses na produção arquitectónica (primeira parte), bem como no comportamento, na percepção e legibilidade do cidadão em relação ao meio urbano (segunda parte). Em um terceiro momento, o tema que se decorre será a relação fenomenológica do indivíduo em contato com os espaços e a repercussão de seus sentidos na construção de uma narrativa particular mnemónica. Por conseguinte, na última parte do terceiro capítulo, sendo os territórios de estudo o espaço de cidade e arquitetura, relacionado com os mundos da imagem, fotografia e editorial, clarificar-se-á a técnica da collage e suas relações com os temas em questão, sendo utilizada enquanto estratégia para a consolidação e composição do objeto prático da Dissertação (último capítulo). Ao explorar os princípios das revisões e análises realizadas, possibilita-se a fundamentação e corpo para o produto final desta investigação: uma narrativa visual elaborada na extensão da rua de Santa Catarina. Este fragmento da cidade do Porto faz-se abrigo para diferentes recortes do tempo e para diversificadas experiências urbanas - das planejadas às espontâneas - bem como arquitetônicas, sendo portanto detentora de infinitas camadas que atribuem percepções, sensações, significados, viabilizando uma proposta mais efetiva. Assim, a intenção é apresentar uma perspectiva de um ponto de vista íntimo da autora, onde a fotografia e suas variantes (mais especificamente a *Collage*) conduzam o leitor a uma reflexão sobre os espaços urbanos e arquitetônicos, tanto quanto à possível descoberta de suas desconhecidas camadas e percepções, onde então a narrativa visual - em formato de zine - suscita a curiosidade para que o indivíduo possa, assim, voltar a experienciar e compreender a cidade.

Por fim, particularidades da Arquitetura e da Fotografia darão substância à presente Dissertação, permeando-as individualmente e por entre suas interconexões históricas e atuais, colocando em pauta a crise corrente que as atravessa mutuamente e as joga em uma mesma condição. A intenção aqui não é resumir, mas sim encontrar um fio condutor que proporcione uma relação entre a Arquitetura e a Fotografia em favor de uma reflexão acerca das disciplinas e, assim, uma consequente solução à problemática.



as paredes não falam.
as paredes não significam, as paredes contêm.
como a máquina, onde a carcaça é abrigo,
forma, estética.
é o emaranhado de peças que a move,
vigora, regula.
esses detalhes, por vezes invisíveis.
habita no detalhe o caráter transitório do ser.
habita a síntese do que nos escapa: as trajetó-
rias do ontem, do hoje e de um possível amanhã.
as paredes vestem-se e despem-se de recortes
do tempo.
as paredes, as casas, as cidades.

a máquina fala. e pede socorro.

15.07.2020



diana senra, 2020

41°08'33.6"N 8°37'11.3"W

INTRODUÇÃO

As paredes contêm portas. Madeira, aço, vidro, plástico; o material aqui talvez siga uma função, talvez um deleite, mas o elemento em si representa inevitavelmente o mesmo: o separar e o ligar em um mesmo ato. O tempo contém "janelas" - recortes visíveis e invisíveis que anunciam um processo de comunicação com o mundo. O homem abre frestas visíveis através da arquitetura, pois o ato de projetar é pensar, escrever e inscrever no espaço recortes do tempo que manifestam o curso da humanidade. Ele também abre frestas, aqui invisíveis, por meio da fotografia, onde o ato de fotografar é o ato de desenhar janelas por entre o espaço urbano. Debruçando-se nelas, tem-se uma extensão do olhar que constrói a significação do meio através de uma narrativa, revelando uma ligação imagética e, consequentemente, afetiva do indivíduo com a cidade. Portanto, o homem conforma espaços, limites, formas, assim: recortando continuidades e infinitudes *(Contardi, 2014)*. Dá origem à massa, substância, corpo do espaço urbano. Mais do que espaço produzido, a cidade germina dos rastros, dos detalhes da experiência humana, o espaço urbano é também "*os ambientes das casas particulares; a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até mesmo o vestuário e o ornamento com que as pessoas se movem, recitam a sua parte na dimensão cênica da cidade*".[1] Assim, a cidade torna-se variante do tempo, um manifesto de camadas de história que não se apagam, mas se desdobram; camadas contíguas, descontínuas, sobrepostas. Nas palavras de Nuno Portas, "*a cidade não é um palimpsesto*" (*pergaminho manuscrito, de que se fez desaparecer a primeira escrita, para nele escrever de novo*)[2], mas sim um processo constante, indelével e inevitável que organiza um sistema de camadas e coloca em relação dialética os conteúdos tão flutuantes e transdisciplinares nelas circunscritos *(Argan, 2014)*; onde os conteúdos desenvolvem raciocínios transversais, expondo uma cidade que se forma pela integração, e não pela soma dos fragmentos.

Mais do que superfície, a cidade é uma narrativa visual que revela todas as suas nuances através de uma potente carga de imagens visuais, auditivas, táteis, ou até olfativas, que nela se manifestam. A formação do que compreendemos como cidade, na consciência individual, é determinada pelo "*espaço ou*

41°08'33.6"N 8°37'11.3"W
Diana Senra, 2020



[1] CONTARDI, Bruno. Prefácio in Argan, G., *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014, p. 03

[2] Referência ao autor por NETO, Pedro L. *The City is Not a Palimpsest: Reading Unmediated Experiences*, in Scopio Magazine - Above Ground: City, n.02. Porto: Scopio Editions, 2011, p.18

paisagem urbana, com seus pontos de referência afetivos ou apenas habituais, seu complicado mas rico e significativo conjunto de signos e sinais, suas relações associativas, às vezes confiadas apenas à força evocativa de uma forma, de uma cor"[3] que se cristalizam em uma compilação de imagens mnemônicas, perceptivas, eidéticas em cada indivíduo. Segundo *Argan* (2014), o estudo da experiência urbana individual é o princípio de qualquer pesquisa sobre os modos de vida urbana de uma sociedade real, portanto sobre a compreensão da cidade. O autor sugere (de forma hipotética) o levantamento gráfico dos circuitos praticados na rotina urbana individual de inúmeros habitantes, juntamente à sua sobreposição, a qual dar-se-ia origem, possivelmente, a uma imagem similar a uma pintura de *Jackson Pollock*: "*uma espécie de mapa imenso, formado de linhas e pontos coloridos, um emaranhado inextricável de sinais, de traçados aparentemente arbitrários, de filamentos tortuosos, embaraçados, que mil vezes se cruzam, se interrompem, recomeçam e, depois de estranhas voltas, retornam ao ponto de onde partiram*".[4] Desse modo, originar-se-ia uma infinidade de narrativas visuais distintas, isto porque o papel do corpo humano é responder ativamente ao ambiente, o que o leva a experiências multissensoriais *(Pallasmaa, 2011)*, logo a diferentes percepções, interpretações, entendimentos, imagens do espaço - fragmentos que variam conforme a intrínseca individualidade do homem. "*O caminhar produz lugares*"[5], neste parecer de *Francesco Careri* (2013), o arquiteto compreende que o caminhar pode não construir fisicamente espaços, mas os transforma, bem como seus significados. A presença corpórea do indivíduo e a variação de suas percepções conforme permeia um espaço "*é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, consequentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar*".[6] Contudo, esta relação íntima entre homem-espaço encontra-se comprometida em consequência de uma sociedade contemporânea "[ciborguizada] *por aparelhos que nos transformam em um híbrido de carne e conexão*".[7]

Está clara, hoje, uma nova configuração do espaço urbano (que vai do seu tecido e corpo às experiências nele vivenciadas), onde este é estruturado por um sistema de comunicação e informação, que por sua vez explora a cidade através das tecnologias do consumo de massa. Aqui, os corpos não expressam uma reação ativa, mas sim alienada, são "*corpos passivos e pacificados* [visto a] *enorme dependência que vamos criando hoje em*

Number 19
Jackson Pollock, 1948



[3] ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014, p. 240.

[4] *ibid.*, p.231

[5] CARERI, Francesco. *Walkscapes: o Caminhar como Prática Estética*. São Paulo: G. Gilli, 2013, p.51

[6] *ibid.*

[7] BEIGUELMAN, Giselle. *Arte Pós-Virtual: Criação e Agenciamento no Tempo da Internet das Coisas e da Próxima Natureza*, in *Fernando Pessoa (org). Cyber arte cultura: 8° seminários internacionais Vale*. Vitória: Museu Vale, 2013, p.154

relação a aplicativos como o Google Maps e Waze, que significam um rebaixamento da nossa cognição do espaço, delegamos à máquina um papel ativo nas ações cotidianas".[8] Isto é, conforme *Wisnik* (2018), vivemos atualmente uma dicotomia: estamos sob o império da nitidez, caracterizado pela *sociedade da hipervisibilidade* - onde a informação se propaga de forma democrática, chegando em milésimos de segundo em todos os lugares e ao mesmo tempo -, contudo, simultaneamente e da mesma forma, há um claro estado de nublamento em relação à percepção do mundo.

Na esfera da apreensão da arquitetura, é evidente o crescimento vertiginoso de acesso às mídias informativas digitais, que ao longo do tempo ocasionaram um "*bombardeio de imagens que povoam nossas vidas, sempre sedutoras e acessíveis*"[9], porém isto ocorre em detrimento da crítica e debate - textual ou oral -, que encontra-se em rarefação, manifestando-se de forma pueril na maioria dos veículos, o que agrava ainda mais o quadro de alienação do indivíduo, uma vez que a crítica "*transporta os conhecimentos históricos e teóricos para a compreensão de fenômenos mais específicos (obras construídas), com o intuito de disseminar este conhecimento não só para arquitetos e especialistas da área, mas para a própria sociedade. A crítica tem, portanto, um papel fundamental de explicar à coletividade a importância, o significado, a abrangência e o compromisso da atividade arquitetônica junto à opinião pública*"[10], o que consequentemente aproximaria corpos mais interessados e atentos à cidade. Com isso, abrir as mencionadas *janelas invisíveis* por entre o espaço urbano tem sido caracterizado por uma aura de banalidade, visto que uma grande parte da população mundial, preconizada por esse contexto midiático desenfreado, carrega - quase como uma extensão das próprias mãos - aparelhos móveis guarnecidos de ferramentas digitais que proporcionam um rápido enquadramento e manipulação da imagem, bem como sua disseminação. Neste cenário, nota-se um inchaço visual que reduz a fotografia a um projeto de marketing, onde a arquitetura é achatada em parte da indústria cultural, como uma mídia *(Arantes, 2010)*. "*A apreensão da arquitetura deixa de ocorrer por meio da promenade, de experiência vivida, em favor de uma representação estática e óptica hiper-realçada. A arquitetura é, assim, abstraída do seu contexto e da sua estrutura de relações complexas para se tornar uma forma plástica autônoma, sedutora, que passará a circular como um conceito*".[11] Tal como *Loukas Kalisperis* (1998), fabrica-se um vocabulário gráfico que lubrifica as engrenagens

45°44'22.4"N 4°49'01.8"E
TOUR YCONE, JEAN NOUVEL, 2019
Diana Senra, 2019



[8] WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro: Arquitetura, Arte e Tecnologia Contemporânea.* São Paulo: Ubu Editora, 2018, p.201

[9] ibid.

[10] GUERRA, Abilio. *A Universidade e a Crítica de Arquitetura no Brasil.* ARQUITEXTOS, novembro, 2014

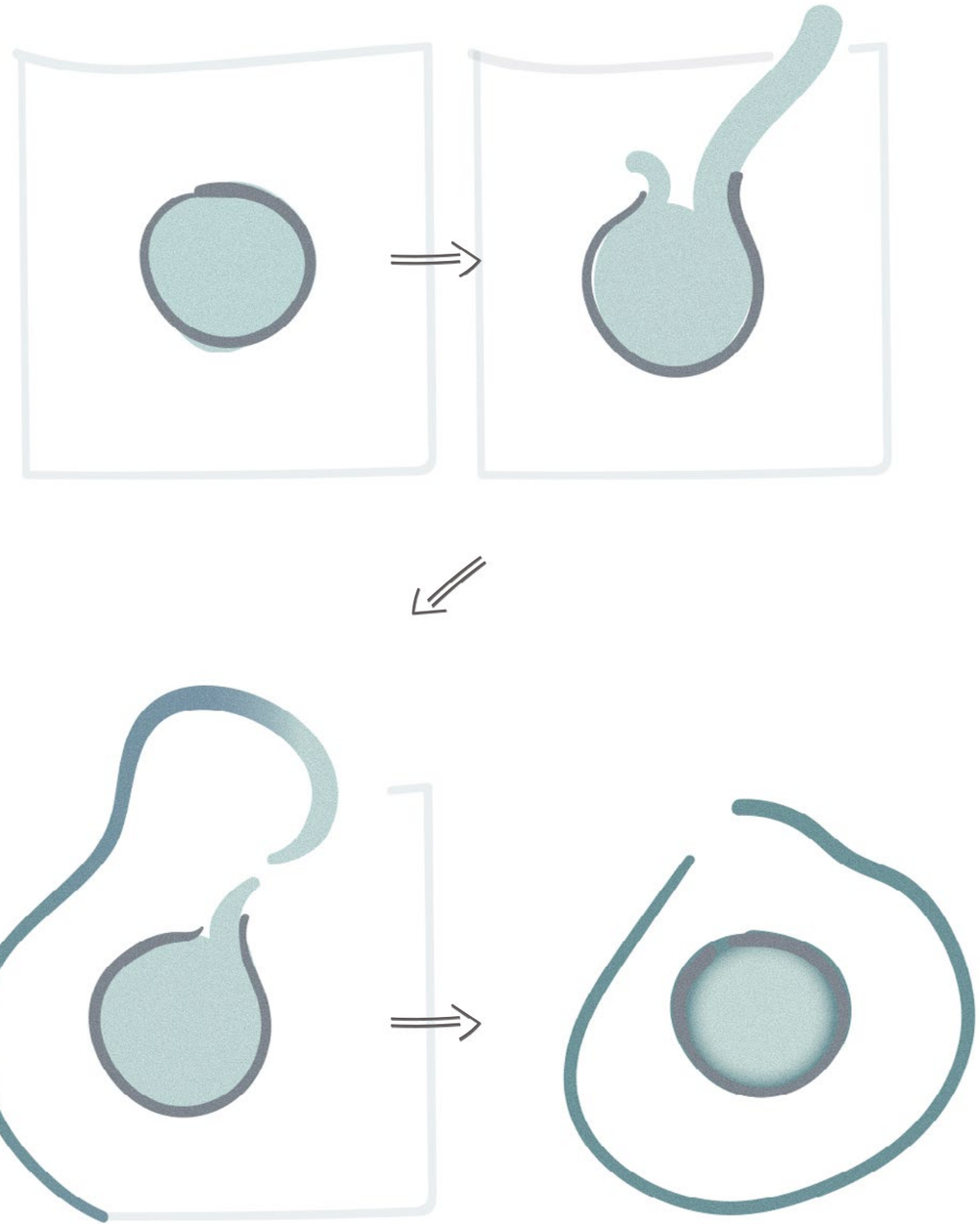
[11] ARANTES, Pedro F. *Arquitetura na Era Digital-Financeira: Desenho, Canteiro e Renda da Forma.* São Paulo: FAU-USP 2010, p.224

de uma arquitetura que se concentra na reprodução: imagens estáticas, incapazes de alcançar os efeitos do tempo e dos movimentos que nossos corpos são submetidos no momento em que são abraçados pela fenomenologia espacial, imagens que expressam espaços em só um ponto no tempo e de um só ponto de vista. A experiência da vida urbana, a ação do corpo e dos sentidos no espaço é minimizada e suprimida por uma cultura de massa das mídias, onde "*não estamos mais presentes como pessoas reais, mas como conexões*".[12] Ou seja, nos encontramos em um empobrecimento da comunicação da arquitetura, em um culto das formas que negligencia a experiência real do espaço, quando esta deveria ativar as memórias sensoriais que vivem em nosso subconsciente de modo a se tornar arquitetura e não somente uma escultura de grandes dimensões ou uma cenografia *(Pallasmaa, 2015)*. Assim, o estado de alienação do citadino segundo um isolamento no mundo tecnológico, provoca, consequentemente, uma patologia dos sentidos (*Pallasmaa, 2011*), que por sua vez projeta, hoje, nos estiradores alienados, uma infinidade de corpos esterilizados de qualquer comoção; um dilúvio de corpos líquidos que penetram o tecido urbano.

> *"[os líquidos] não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas 'por um momento'".*[13]

Os significados da cidade "*não estão contidos nas formas, mas nas imagens transmitidas pelas formas e na força emocional que elas carregam*".[14] Na mesma esfera desta reflexão de *Pallasmaa*, *Heinrich Wölfflin*[15] estabeleceu que a forma da arquitetura não é uma mera questão do que se vê, mas sim do que se experiencia no e pelo corpo, como algo que nos ocorre de dentro para fora. O autor evidencia os movimentos corporais enquanto elementos-chave da arquitetura, onde não só reconhece nos corpos o impacto fenomenológico do espaço construído, mas também o interpreta como uma própria e possível expressão de um estado corporal. Digo, os espaços externos ao homem são extensões destes que lhe são internos, onde a carcaça humana se torna um canal entre eles - essa sutilmente rompida como a casca de um ovo quando colocada em confronto com as superfícies. Visto isso, considera-se que compreender o espaço urbano requer a atuação de corpos atentos, uma vez que "*as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos*"[16], o que revela o

Diagrama do Ovo
Diana Senra



[12] BÖHME, Gernot. *Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space*, in OASE: Building atmosphere, n.91. Holanda: OASE, 2013, p.21 (tradução livre de trecho)

[13] BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.07

[14] PALLASMAA, Juhani. *A Geometria do Sentimento: Um Olhar Sobre a Fenomenologia da Arquitetura (1974)*, in, *Kate Nesbitt (org). Uma Nova Agenda Para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 484

[15] Referência ao autor por BÖHME, Gernot. *Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space*, in OASE: Building atmosphere, n.91. Holanda: OASE, 2013, p.21-32 (tradução livre de trecho)

[16] PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: a Arquitetura e os Sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2012, p.39

caminhar como instrumento cognitivo [17], assim tornando os espaços visíveis, pois o ato de atravessá-los configura-se como estrutura para uma narrativa, sendo "*justamente a ação sobre o próprio corpo que permite transformar a natureza em paisagem, o espaço em lugar*".[18] Essa experiência direta nos faz transitar em um plano imagético e anagramático, onde uma torrente de imagens se torna enigma[19], uma vez que não dependem somente do que se vê, mas do que se sente.

Portanto, o meio urbano nos coloca em confronto com uma narrativa de imagens derivada não somente da visão, mas da ação dos demais sentidos, onde estes nos envolvem na "*carne do mundo*"[20], configurando-se como mapas mentais imagéticos. Assim sendo, revela-se que estes têm papel fundamental para a concepção do meio, mas encontram-se refutados em consequência do contexto até então apresentado - e é nesta condição que se ergue o mote desta dissertação: a percepção da arquitetura encontra-se comprometida e é evidente a necessidade de reversão do quadro. Para isso, propõe-se aqui a Fotografia como parte de um possível processo de desalienação da sociedade. Ou seja, pretende-se, através de uma outra perspectiva da prática e utilização da disciplina da Fotografia - que confrontará a atual aura de superficialidade e reprodução excessiva da imagem -, construir uma estratégia, segundo uma nova leitura do espaço, que suscite a compreensão da cidade e sua estrutura. Compreende-se que a fotografia cumpre um papel transdisciplinar em suas funções, sendo elas de campos como documental, artístico, analítico, e até mesmo didático, como conta a História da Arquitetura onde a Fotografia tem seu emprego estratégico explorado por diferentes olhares e percepções que traduzem posicionamentos conscientes e analíticos. Contudo, a proposição de sua utilização deve-se não só à plasticidade de respostas da fotografia, como também ao seu eminente protagonismo nos meios de comunicação, sendo esta condição usada como mecanismo de alcance do leitor, revelando-o graficamente as camadas para ele invisíveis do meio urbano. Acredita-se que as imagens "*podem atuar como mediadoras da experiência - eventualmente convidando à presença física - e não como meros símbolos. Elas podem ir além da representação conceitual, desencadeando a memória sensorial e explorando conexões mais profundas com os espaços*".[21] Isto é, acredita-se que através de uma narrativa visual embasada nos sentidos do indivíduo, este se inclinaria a percepcionar a cidade e suas camadas até então intangíveis. Objetiva-se, assim, instigar o indivíduo, a partir de um estímulo visual, a aproximar-se ao seu meio de forma mais efetiva; mostrar-lhe que ao reagir ativamente ao ambiente, em resposta às sensações e percepções do espaço, é possível compreender o mesmo. Por fim, este processo de desalienação da sociedade, recorrendo ao uso da fotografia, devolveria à arquitetura e cidade seu espaço de fala.

[17] CARERI, Francesco. *Walkscapes: O Caminhar Como Prática Estética*. São Paulo: G. Gili, 2013, p. 32

[18] Idem. *Caminhar e Parar*. São Paulo: G. Gili, 2017, p.127

[19] Referência à citação "*imagem-enigma: um quase anagrama perfeito*" feita por WISNIK, Guilherme. Op. Cit., 2018, p.307

[20] PALLASMAA, Juhani. Op. Cit. , 2012, p.10

[21] MIRIAM, Ana et al. *Clareira: Rumo a uma Perspectiva Fenomenológica na Representação do Espaço Arquitetônico* in Sophia Journal, vol.4. Porto: Scopio Editions, 2019

> Mais, por isso, se nada percepcionássemos, nada poderíamos aprender nem compreender. Além disso, quando se considera, considera-se necessariamente, ao mesmo tempo, alguma imagem. As imagens são, pois, como sensações, só que sem matéria.
>
> - aristóteles
> a.C.

imagem - enigma

o quase anagrama

01 •

I DA GRUTA AO ECRÃ

Dentro da contextualização e problematização apresentadas, é exposta uma sociedade abrangentemente embebida na cultura visual, segmento que rege muitos valores atualmente. Conforme *Sturken* e *Cartwright* (2018), a cultura visual é fundamentada em práticas culturais multimodais e multissensoriais, e não apenas em imagens e visualidades; é um estudo que visa compreender seu lugar de forma ampla em uma extensa rede de significados e experiências. Ou seja, o homem sofre impactos sensoriais e psicológicos diariamente por influência e persuasão da globalização das tecnologias da comunicação, segundo uma cultura considerada um fenômeno "*simultaneamente endógeno e exógeno*"[1], tendo de ser observada levando em conta "*sua existência material (fora de nós) bem como o seu impacto óptico, cognitivo e emocional (dentro de nós)*".[2] Assim, a cultura visual é uma área que busca uma comunicação que seja universal entre o meio e o indivíduo, estruturando, então, uma língua concebida por imagens transmissoras de mensagens que atingem os sentidos *(Munari, 2006)*, sendo propagadas através de diferentes meios os quais começaram a acompanhar o homem desde os tempos mais remotos.

O estudo da imagem é recorrente em diversos campos que englobam seus valores técnicos e estéticos, e tornou-se de clara relevância para a compreensão da evolução das civilizações, seus hábitos, pensamentos, valores. Porém, mais do que a expressão de um tempo, as representações visuais eram reflexo de contextos ideológicos de poderio que influenciavam não só o indivíduo, mas às suas produções, inclusive arquitetônicas. Assim, a intenção aqui será referir a outras considerações que não formais, nomeadamente a produção da imagem e sua relação de influência sobre o homem e seu processo evolutivo, tocando consequentemente em superfícies que apontam encontros entre imagem e arquitetura - ou mesmo a própria arquitetura enquanto imagem - visando manifestar de que forma as representações visuais têm interferido na sociedade desde a Pré-história até os dias de hoje, com objetivo de fundamentar o poder da imagem sobre o indivíduo *(Pereira, 2006)*. Em suma, "*busca-se refletir sobre a inserção dessas imagens nas relações humanas, quando cumpriam com funções religiosas, mís-*

A Traição das Imagens
René Magritte, 1928-29



[1] VILAS-BOAS, Armando. *O que é a Cultura Visual?* Porto: Multitema, 2010, p.30

[2] *ibid.*

ticas, edificadoras de fatos históricos, de personalidades, entre tais outras, até os dias atuais, em que, abandonando o papel tradicional, passam a assumir outras relações de poder, que ainda vão da propagação da fé até as relações de consumo".[3] Com isso, busca-se apoiar a solução proposta para a problemática levantada; ou seja, objetiva-se com os próximos parágrafos atestar que o uso da fotografia - esta enquanto uma configuração de imagem hoje democrática e intensamente presente - pode ser eficaz no processo de desalienação dos cidadãos face a compreensão (e mesmo participação) do espaço urbano e arquitetura.

• •

No enquadramento atual, muitos consideram que a imagem contemporânea seja apenas a imagem midiática (*imagem animada*[4] - televisão, vídeo, etc.), a qual tem maior capacidade de instalar-se na mente do indivíduo do que as demais (*imagens fixas*[5]- fotografia, pintura, escultura, etc.) devido ao seu caráter repetitivo. No entanto, isso é considerar que passamos da era da arte para a era do visionamento, através das novas tecnologias digitais, negando toda a diversidade de meios de expressão visual que coexistem - até na própria mídia - como a fotografia, pintura, desenho, gravura, colagem, litografia, etc. *(Joly, 2007)*. Pode-se dizer que a presença da imagem traça uma trajetória desde a Pré-história, onde teve papel vital para a comunicação do homem, tornando-se assim parte da raíz da sociedade. Foi também foco de reflexões filosóficas, passando pelas demais culturas e épocas como responsável por comunicar doutrinas religiosas, políticas, bem como apenas acontecimentos, expressando-se de diferentes formas, desdobrando-se em diversos papéis e influências até os dias de hoje. Segundo *Azevedo Neto* (2004), a etimologia da palavra *imagem* deriva do latim *imago*, designando representações visuais construídas pelo homem, bem como um termo da Antiguidade romana atribuído às máscaras mortuárias: uma espécie de máscara feita de gesso ou cera, colocada sobre o rosto dos cadáveres, que tinha por objetivo ser uma representação similar ao rosto do indivíduo para imortalizar sua aparência. Mas, antes da "imagem" ser reconhecida por este desígnio, esta era lida como signos na pré-história.

"*Ao buscar significados para situações e fenômenos, o homem primitivo começou a criar signos - inicialmente gestuais e sonoros e, mais adiante, imagéticos - que permitissem sua memorização coletiva e transmissão para outras gerações*".[6] Tais signos, usados como

Máscara Mortuária do faraó Tutankamon
Egito Antigo



[3] PEREIRA, Valdézia. *Imagem e Poder*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2006, p.17

[4] JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Ed. 70, 2007, p.15

[5] *ibid.*

[6] RODRIGUES, Ricardo. *A História da Imagem e da Fotografia*. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da informação, 2014, p.20

ferramenta de informação e comunicação pelos homens da pré-história, tinham diversos feitios e materiais (entre desenhos, colares e esculturas, feitos de pedras, ossos, couro), contudo o mais encontrado, segundo historiadores e arqueólogos, foram as pinturas: representações geralmente ligadas ao cotidiano e principalmente à caça, expressas através das conhecidas hoje como pinturas e gravuras rupestres *(Rodrigues, 2014)*. A primeira dava-se por meio de pinturas nas superfícies das grutas ou rochas livres, feitas com pigmentos misturados a aglutinantes encontrados na natureza, já a segunda dava-se com o talhar. De acordo com o teórico da arte *Ernst Gombrich* (1999), há indícios de que estas representações eram de cunho ritualístico, pois, ao que se indica, o pensamento dos caçadores primitivos era que ao se ter imagens de suas presas e atirar às mesmas suas lanças e machados, os animais reais render-se-iam ao seu poder, fato que expressa uma evidente potência atribuída às imagens desde os primeiros registros da humanidade. Consideradas as primeiras manifestações de arte do homem, as pinturas rupestres deram origem às primeiras sequências de imagens nas quais, mesmo sem o saber, o homem produzia cultura. À luz de *Ricardo Rodrigues* (2014), o autor declara que a partir do momento que o homem primitivo desenvolve a capacidade intelectual e artística para produção de signos e assim consegue transmitir seus conhecimentos, ele começa a estabelecer seus paradigmas sociais e comunitários, moldando as formas de viver em comunidade. Visto isso, pode-se dizer que as imagens - como serão referidos os signos imagéticos a partir de agora - foram um ponto fulcral no processo de civilização.

Neste início do processo de formação da humanidade já é possível traçar um breve paralelo entre a arquitetura e a imagem pré-histórica, onde ambas seguiam o mesmo raciocínio para os homens da época. *Gombrich* (1999) afirma que para os primitivos não havia diferença entre edificar e produzir imagens, no que diz respeito às suas funções. Tanto as cabanas quanto as suas pinturas eram concebidas para proteger seu povo; um para protegê-los da chuva, sol e vento, e o outro contra outros poderes místicos que para eles eram igualmente reais quanto as forças da natureza. Ou seja, para os homens pré-históricos, tanto a arquitetura quanto a imagem eram produzidas não com o objetivo do belo e contemplativo - como frequentemente se vê hoje -, mas sim para servir ao povo de forma determinante. Muito nas palavras de *Lúcio Costa*, "*arquitetura*

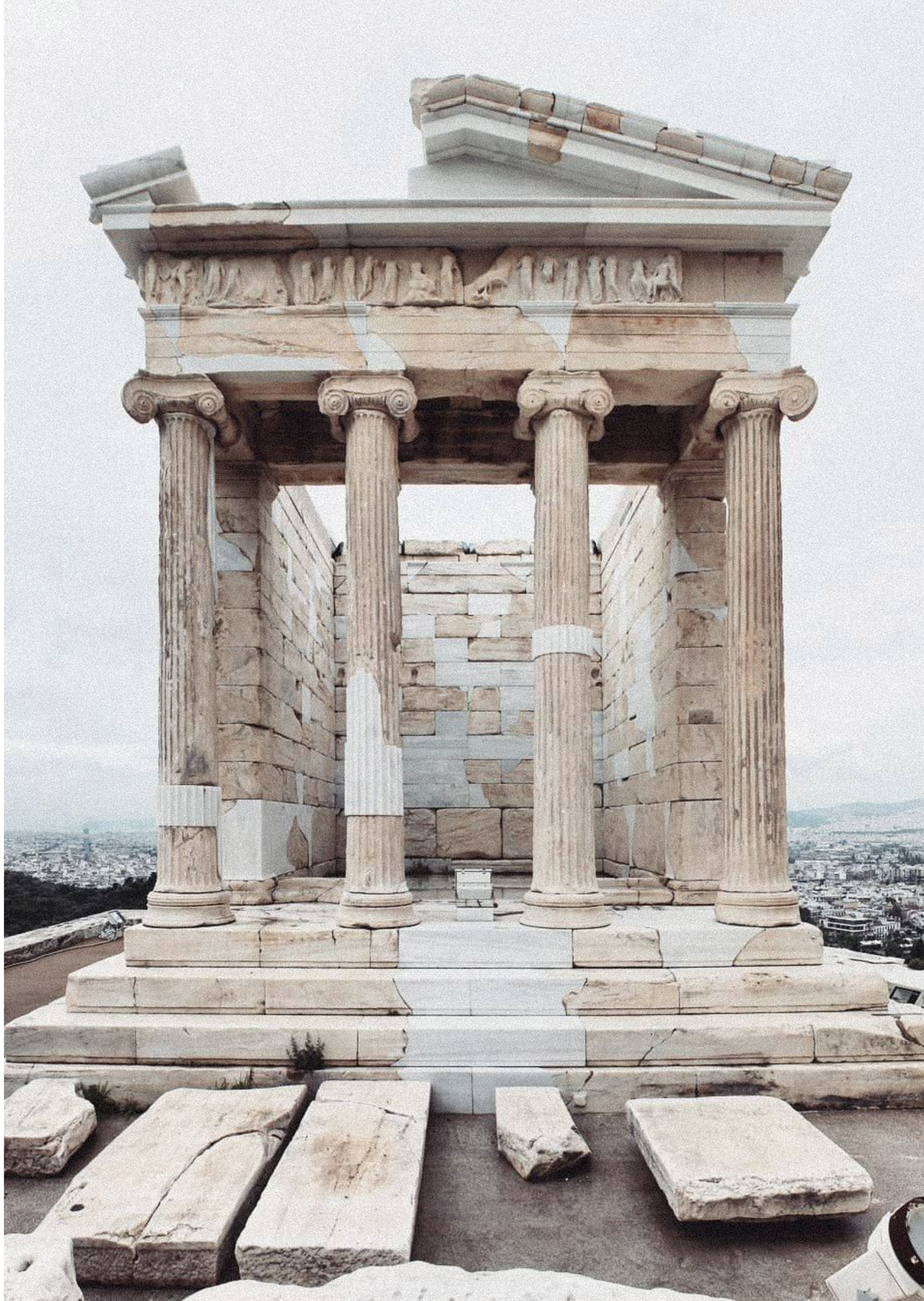


Pintura Rupestre
aprox. 40.000 a.C.

é antes de mais nada construção, mas, construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção"[7], passagem que nos coloca em confronto com o cenário atual, onde as formas de pensar do homem contemporâneo parecem ter tomado um caminho inverso às dos homens primitivos - termo, aliás, que não se aplica às suas lógicas e ações, mas talvez às nossas.

Seguindo a cronologia, o desenvolvimento das representações visuais enveredou para, entre outras estruturas, os grafismos, possibilitando a criação da linguagem escrita - o que coloca a imagem, mais uma vez, em posição vital na evolução do homem - abrindo assim um novo período onde essa foi objeto de reflexão entre filósofos. Na Antiguidade, muito discutiu-se sobre o papel da imagem na formação do ser humano, onde *Platão* (428-7 a.C. - 348-7 a.C.) e *Aristóteles* (385 a.C. - 322 a.C.) emergem todo um campo de problemas e conceitos relativos à sua produção, sejam elas plásticas, visuais, psíquicas ou mentais *(Marques, 2012)*. Para *Platão*, é uma ferramenta que engana e desvia da verdade, seduz as partes mais fracas da nossa alma, "*a única imagem graciosa é a natural (reflexo e sombra)*"[8], enquanto que para *Aristóteles* ela é fonte de conhecimento, "*o envolvimento entre imagem e pensamento é nuclear: não se pode pensar sem imagens*".[9] Neste período, tanto a imagem quanto a arquitetura desenvolveram-se progressivamente assumindo novas formas e materiais, proporcionando, ao decorrer da Antiguidade, a construção dos templos gregos (bem como, posteriormente, com sua influência, os templos romanos), que tinham por demanda primária abrigar as imagens de divindades (neste caso, esculturas) - claro desdobrando seu programa a partir disto, sendo local de cultos, oferendas, etc. No início da Grécia Antiga seus mais antigos templos "*foram construídos de madeira e consistiam em pouco mais do que um pequeno cubículo murado para guardar a imagem do deus, tendo ao redor sólidos esteios que sustentavam o peso do telhado*".[10] Fato este que nos remete a um encontro entre arquitetura e imagem no qual tem-se uma em função da outra, respectivamente, onde a arquitetura também pode ser lida enquanto imagem a qual exercia influência sobre seu povo, principalmente na Roma Antiga, onde os templos e seus elementos representavam poder, valores e crenças latentes a serem incorporados na sociedade *(Pereira, 2006)*. As imagens em geral acompanharam as primeiras manifestações de religião propriamente ditas, tendo relação direta com as produções culturais (como

Templo de Atena Nice
Atenas, 427-425 a.C.



[7] COSTA, Lúcio (1902-1998). *Considerações Sobre Arte Contemporânea*. In: Lúcio Costa, Registro de Uma Vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. *in iabsp.org.br*

[8] JOLY, Martine. *Op. Cit.*, 2007, p.19

[9] MARQUES, Marcelo P. *Teorias da Imagem na Antiguidade*. São Paulo: Paulus, 2012, p.07

[10] GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p.39

decoração de tumbas, templos, murais), as quais atravessaram muitos séculos com a predominância dos temas sagrados.

Na Idade Média seguiam-se estas mesmas referências, segundo um forte controle da Igreja Católica sobre diversos campos, contexto que coloca a imagem como palco de graves conflitos religiosos. O uso deste tipo de representação foi questionado por alguns medievais que uniram-se em um grupo político-religioso com objetivo de contestar o culto das imagens - escultóricas ou pintadas - , prática que para eles era considerada como idolatria. "*Os iconoclastas – quebradores de imagens – eram contra o culto dos ícones, por isso favoreciam a explicação doutrinária pelo discurso; contra o discurso e contra eles (antirréticos) estavam os iconodoulos (iconódulos ou iconófilos), que, por considerarem o poder da imagem superior ao poder da palavra, desmereciam o valor da explicação discursiva*".[11] Em paralelo a mais este episódio que reforça o poderio das imagens perante a sociedade, estas que até então tinham predominantemente cenas bíblicas e mitológicas evidenciando a figura humana, começam a explorar um cuidado com o segundo plano das obras. Ainda que na Antiguidade os gregos e egípcios já apresentassem alguns resquícios de profundidade em suas pinturas, foi no Renascimento que esta passa a ser investigada e valorizada a partir da descoberta da perspectiva científica, atribuída ao arquiteto e artista *Filippo Brunelleschi* (1377-1446). Apoiados neste movimento, que foi de grandes acontecimentos e descobertas, intelectuais e artistas reconfiguraram as formas de ver e representar o todo, rompendo os padrões até então estabelecidos durante toda a Idade Média.

> *"As novas descobertas que tinham sido feitas pelos artistas da Itália no começo do século XV tinham produzido um frémito de emoção em toda a Europa. Pintores e patrocinadores estavam igualmente fascinados pela ideia de que a arte pudesse ser usada não só para contar História Sagrada de um modo comovente, mas servisse também para espelhar um fragmento do mundo real. Talvez o resultado mais imediato dessa grande revolução na arte foi os artistas começarem por toda parte a realizar experimentos e a buscar novos e surpreendentes efeitos".*[12]

As mudanças de paradigma na virada para a Idade Moderna conduziram ao desenvolvimento das noções de proporção, medida e ordem *(Flores, 2007)*, e neste momento a imagem ganha novos contextos, dando início às primeiras representa-

Iconoclastas em uma Igreja
Dirck van Delen, 1630



11 LUPI, João. *Iconoclastas, Antirréticos e o Poder da Imagem.* in *Revista Agora Filosófica.* Pernambuco: Unicap, 2001, n°2, p.150

12 GOMBRICH, Ernst. *Op. Cit.*, 1999, p.170

ções de arquitetura e cidade através de um novo modo de olhar, pensar e representar o espaço. Assim, valorizou-se nas artes o uso da perspectiva, que tendo por finalidade inicial atribuir profundidade às obras, acabou por promover, de forma gradativa, a representação do espaço, que antes era segundo plano, para a temática principal. Tornou-se indispensável em obras de reconhecidos artistas e arquitetos, como *Raffaello Sanzio* (1483-1520), permitindo transcrever no plano o espaço tridimensional, apoiando consequentemente o ato de projetar a partir daquele momento. "*O desenvolvimento da capacidade visual das formas, a noção de proporção e o desenvolvimento do traço contribuem para a expressão das imagens. A noção de espaço contribui para o raciocínio da volumetria no estudo das relações de dimensão a serem construídas e a apresentação da forma estética*".[13] Os impactos alargados da perspectiva, que se dão ainda hoje, não se consolidaram sozinhos, tendo a presença da câmera escura na mesma trajetória - aparelho ótico que teve papel fundamental no início das representações mais fiéis à realidade, e que levou à origem da fotografia. Conforme o estudo do historiador da fotografia *Helmut Gernsheim* (1969), a câmera escura nasceu a partir das buscas de um físico persa no século X, *Alhazen* (versão latina do nome). Literalmente um cômodo escuro com um pequeno orifício no telhado, parede ou janela através do qual a vista externa foi projetada na parede ou tela branca oposta. Alhazen muito provavelmente difundiu o princípio teórico da câmera escura já antes visto pela primeira vez por *Aristóteles*, que observou o conceito através do sol projetado no chão adentrando fendas entre folhagens, notando que quanto menor o orifício, mais nítida era a imagem. Depois destas manifestações, as ideias da câmera escura foram retomadas no Renascimento:

> "*O homem serviu-se da câmara obscura, instrumento que favorecia para desenhar uma vista, uma paisagem que por alguma razão lhe interessou conservar a imagem. A imagem dos objetos do mundo visível, formando-se no interior da câmera - em conformidade com os preceitos da perspectiva renascentista -, podia ser delineada e, de fato, viajantes, cientistas e artistas fizeram uso do aparelho, obtendo, sobre o papel, esboços e desenhos da natureza*".[14]

Paralelo às novas concepções de representação, surgia a criação da máquina de imprensa, esta que, apesar de intensificar a produção de livros, também favoreceu as produções imagé-

Casamento da Virgem
Raffaello Sanzio, 1504



[13] COSTA, I.; ALVES, M.C..; SILVA, M.J. *O Desenho em Perspectiva na Representação do Real e do Imaginário*. Curitiba: UEFS, 2007

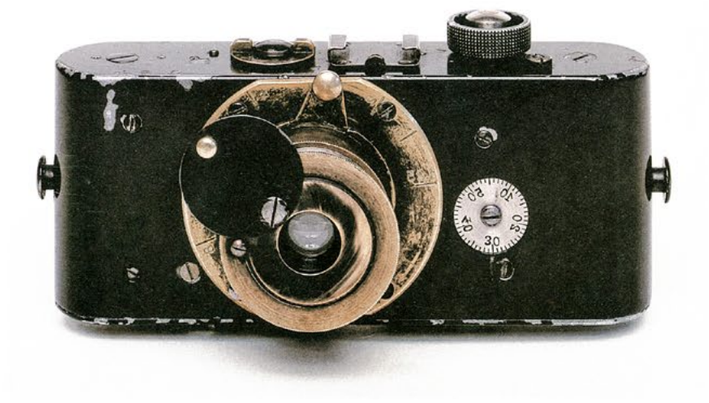
[14] KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012, p.37

ticas, pois continuavam sendo um dos meios mais relevantes de informação, uma vez que os letrados ainda eram minoria. Entretanto, esta condição muda com a vinda da Revolução Industrial que traz na mudança para a Idade Contemporânea diversas transformações nos paradigmas sociais e culturais.

No início da Idade Contemporânea a imagem encontra-se em um momento propício para sua disseminação, principalmente através das agora possíveis publicações de revistas. Estas, que já eram remotamente presentes desde meados do século XVII, "*passam a ser lidas por um público maior e começaram a contar com um abundante número de ilustrações (...) As imagens passaram a ter um peso significativo também como ilustrações de romances, sendo parte integrante das narrativas e das estórias contadas. Também nas cartilhas usadas para a educação infantil desempenharam papel fundamental de apoio ao aprendizado*".[15] Nessa conjuntura, as representações de cunho religioso entraram em declínio, e a pintura e escultura passam a caracterizar (em geral) um âmbito mais artístico e contemplativo, principalmente com a chegada da fotografia, esta que intensifica as renovações dos conceitos imagéticos, no século XIX, momento dos primeiros estudos da sua parte química - de modo geral, a ação da luz sobre certas substâncias *(Barthes, 1984)* - com o francês *Nicéphore Niépce* (1765 - 1833), agregando aos conhecimentos já existentes da parte física, a camêra escura. A evolução da fotografia deu-se através da confluência entre a atuação de diversas figuras intelectuais em períodos distintos, as quais buscavam soluções para um mesmo fim: captar e solidificar o tempo de forma automatizada. Para *John Berger* (2016), a chegada da câmera muda o modo de ver dos homens, os olhos humanos já não são mais o ponto de fuga do infinito, para onde tudo converge.

> *"Sou um olho. Um olho mecânico. Eu, a máquina, vos mostro um mundo do único modo que posso ver-lo. Me libero hoje e para sempre da imobilidade humana. Estou em constante movimento. Me aproximo e me afasto dos objetos. Rastejo por baixo deles. Me mantenho à altura da boca de um cavalo que corre. Caio e me levanto com os corpos que caem e se levantam. Esta sou eu, a máquina que manobra com movimentos caóticos, que registra um movimento atrás do outro, nas combinações mais complexas. Liberta dos limites do tempo e do espaço, coordeno todo e quaisquer pontos do universo, onde quer que eu queira que eles estejam. Meu caminho conduz à criação de uma nova percepção do mundo. Por isto vos explico de um novo modo o mundo desconhecido para vocês".*[16]

Primeira Câmera 35mm (Ur-Leica)
Oskar Barnack, 1913



15 RODRIGUES, Ricardo. *Op. Cit.*, 2014, p.49

16 BERGER, John. *Modos de Ver.* Barcelona: Gustavo Gili, 2016, p.17

Assim, desde o primeiro registro fotográfico, "*o mundo tornou-se de certa forma 'familiar'; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades*".[17] Ao decorrer de seu trajeto, a fotografia contou com uma grande evolução tecnológica, onde a captação de imagens tornou-se acessível a qualquer indivíduo, a partir de 1888, através da primeira câmera fotográfica popular (Kodak), a qual continuamente foi gancho para diversos aperfeiçoamentos nos processos óticos, para inúmeras máquinas e seus respectivos acessórios que enfim estavam nas mãos do cidadão comum. Paralelo aos avanços das técnicas fotográficas, tem-se o desenvolvimento da indústria gráfica e digital, principalmente dos computadores e seus softwares de manipulação, as redes de internet e de compartilhamento em tempo real, telemóveis com câmeras adaptadas, ferramentas que somadas viabilizaram uma transformação gradativa no mundo comunicacional, pois atuaram de forma preponderante na multiplicação e disseminação de imagens, bem como na transição de seus paradigmas. A fotografia, principalmente, torna-se veículo de campos publicitários, turísticos, jornalísticos, industriais, arquitetônicos, entre outros. Assim, passa a ser potencializadora de um mundo portátil e ilustrado, iniciando um novo processo de conhecimento da realidade em detalhe, oferecendo a todos um novo método de percepção, visto que fatos, culturas, curiosidades, informações no geral sobre qualquer povo a qualquer distância, tornam-se acessíveis para todos, abraçando a maioria das classes sociais *(Kossoy, 2012)*. "*A fotografia foi democrática desde sua primeira aparição. Pela primeira vez na história, a grande massa do povo teve acesso a um meio de registrar sua aparência para a posteridade. Em um sentido muito real, o tempo passado tornou-se uma mercadoria de massa*".[18] Em seu percurso, a difusão da fotografia, através de revistas, jornais e, posteriormente, do mundo cibernético, passa a ser usada não somente como instrumento de construção cultural, mas como de influência e persuasão das massas - característica que é inerente às imagens face o histórico aqui percorrido, onde nesta condição atribuiu-se a elas um papel de expressar uma íntegra verdade. Ainda nas palavras de *Kossoy*,

> "*inauguram uma mentalidade visual, um pensamento visual (fotográfico), que condicionou o homem a compreender a realidade através de imagens; por outro lado, viciaram o leitor no consumo de imagens fotográficas de qualquer natureza e ele, sem sair*

Vitrine Kodak
autor anônimo,
década de 40



[17] KOSSOY, Boris. *Op. Cit.*, 2012, p.28

[18] MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge, 1999, p.71 (tradução livre de trecho)

de casa, confortavelmente sentado em sua poltrona, viu-se informado sobre o mundo através de imagens muito bem impressas; assim, pois, foi nas páginas das revistas que o mundo passou a ser visto: um mundo ilustrado, verdadeiro, comprovadamente verdadeiro - na aparência - posto que registrado pela fotografia".[19]

Entretanto, esta relação de crença nas representações imagéticas torna-se enfraquecida com a vinda dos meios digitais, pois ao mesmo tempo que revolucionam a história da comunicação, trazem também diversas novas questões e reflexões acerca do uso da imagem; a fotografia não é mais um indicador da realidade, esta agora é virtual bem como seus companheiros de mídia visual pós-moderna, da televisão ao computador *(Mirzoeff, 1999)*.

19 KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia: o Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, p.161

Projeto Sur-Fake
Antoine Geiger, 2015



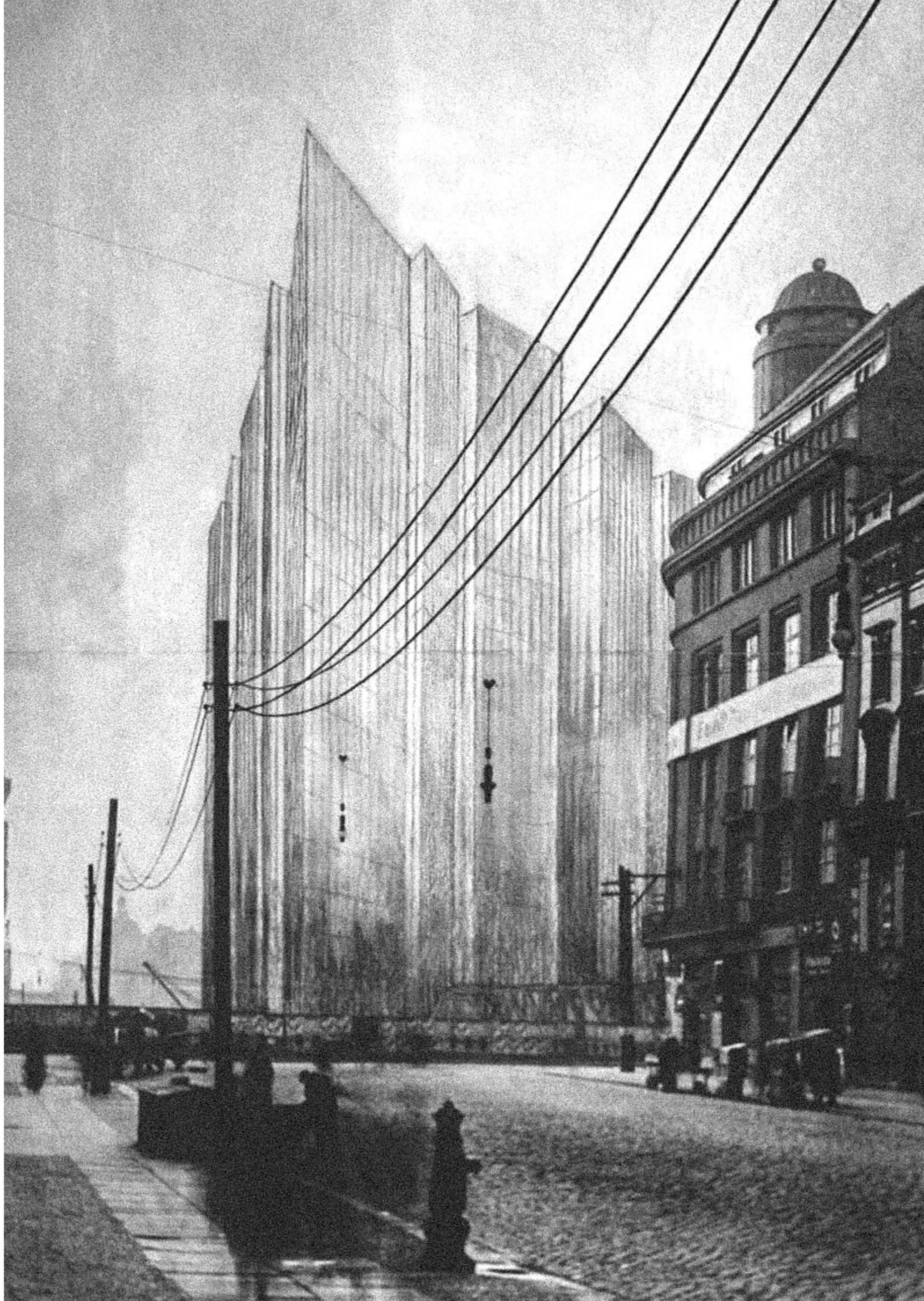
II HETEROTOPIAS VISUAIS

Os campos da imagem e da arquitetura tocaram-se em alguns momentos ao percorrer de suas histórias, e com a chegada das tecnologias digitais essa relação se intensifica, tendo a partir do século XXI uma eminente interdisciplinaridade entre fotografia e arquitetura, potencializando-se mutuamente. Conforme o desenvolvimento tecnológico, ambas as disciplinas favoreceram-se e desdobraram-se individualmente em diversos novos caminhos, onde em muitos deles puderam dinamizar e explorar suas possíveis associações, proporcionando novos paradigmas visuais, estabelecendo e consolidando diálogos significativos. Podemos ver a tradução desses diálogos enquanto leituras panorâmicas ou específicas dentro do espaço urbano e ao que lhe dá corpo, sendo assim a representação gráfica digital um recurso para contribuir na compreensão das redes complexas que se formam dentro da cidade, consequentemente propiciando uma superfície bilateral para que ambos os campos se auxiliem.

Dentro desse universo da representação, a fotografia tem enfático papel na concepção, desenvolvimento, significação e comunicação da arquitetura e espaço urbano, podendo fazer parte de todo o processo projetual. Traços, dinâmicas, transformações, corpos, fluxos, há um extenso conjunto de aspectos urbanos e arquitetônicos que a fotografia pode tornar visível, com sua capacidade de propor leituras diversas, do macro ao micro; de distender relações dentro e fora dos espaços - dos usuários ao entorno -; de construir um encadeamento de narrativas visuais que se tornam documentos que viabilizam a investigação e catalogação de obras, somado à possibilidade de estudo, reflexão e associação de conteúdos acerca de produções de diferentes épocas; ou até mesmo de comunicação, divulgação, manifesto e propaganda, como marcou-se no Movimento Moderno.

> *"Nessa época, a dinâmica que se estabeleceu entre arquitetura modernista e a nova fotografia causou uma significativa mudança na forma como a arquitectura e a cidade eram entendidas, percepcionadas e representadas. Apenas para referir um dos aspectos mais importantes desta inter-relação, podemos afirmar que pela primeira vez na história a fotografia não era utilizada apenas para documentar a arquitectura, mas tam-*

Fotografia + Croqui: Friedrichstrasse Skyscraper (Berlin)
Mies van der Rohe, 1921-22



bém como um instrumento conceptual e de comunicação capaz de influenciar as ideias e a cultura visual da prática e disciplina da arquitectura bem como da sociedade como um todo".[1]

Grandes nomes da arquitetura moderna e da fotografia travaram parcerias, principalmente entre as décadas de 30 e 50, tornando significativa a relação entre ambas as disciplinas, como aconteceu com *Le Corbusier* e *Lucien Hervé*, *Richard Neutra* e *Julius Schulman*, *Oscar Niemeyer* e *Marcel Gautherot*. As produções fotográficas destes autores, entre outros, potencializavam tanto as percepções em relação à própria fotografia, indo além do documental e integrando o artístico, quanto dos espaços registrados, oferecendo singulares leituras ao inovar a forma de interpretar e representar as obras e as vertentes do movimento (*Neto, 2018*). Ainda no mesmo período, estes novos conceitos se amplificaram e estimularam outros tipos de produção relacionadas à veiculação da arquitetura. O processo da concepção imagética transforma-se com a chegada da *Bauhaus* (1919), de *Walter Gropius* (1883-1969), segundo um sistema que estruturava o ensino de forma integrada, unificando as disciplinas das artes, sendo possível a partir daqui assinalar diversos tipos de construção imagética com diferentes finalidades: concepção projetual, propaganda, crítica, papel educativo, manifesto. E é neste cenário que faz-se abertura para um paralelo entre tais produções visuais e a teoria da *heterotopia* de *Michel Foucault* (1926-1984).

> *"Quanto às heterotopias propriamente ditas, como se poderia descrevê-las, que sentido elas têm? Seria possível supor, não digo uma ciência porque é uma palavra muito depreciada atualmente, mas uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a "leitura", como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos. (...) A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis".*[2]

Assim, o conceito do filósofo não traduz-se, necessariamente, a lugares físicos, tipológicos, urbanísticos; podem ser obras arquitetônicas, fotografias, objetos ou ações (*Barreto, 2009*). A *heterotopia* consiste em conceber um lugar situado no limiar entre o real e o irreal; no caso aqui pertinente, interpreta-se enquan-

Once a Chicken, Always a Chicken
(fotos meio-tom+papel +aquarela+grafite)
László Moholy-Nagy, 1925



[1] NETO, Pedro Leão. *Um Outro Olhar Sobre Obras de Álvaro Siza Vieira*. Porto: Scopio Editions, 2018, p.22-23

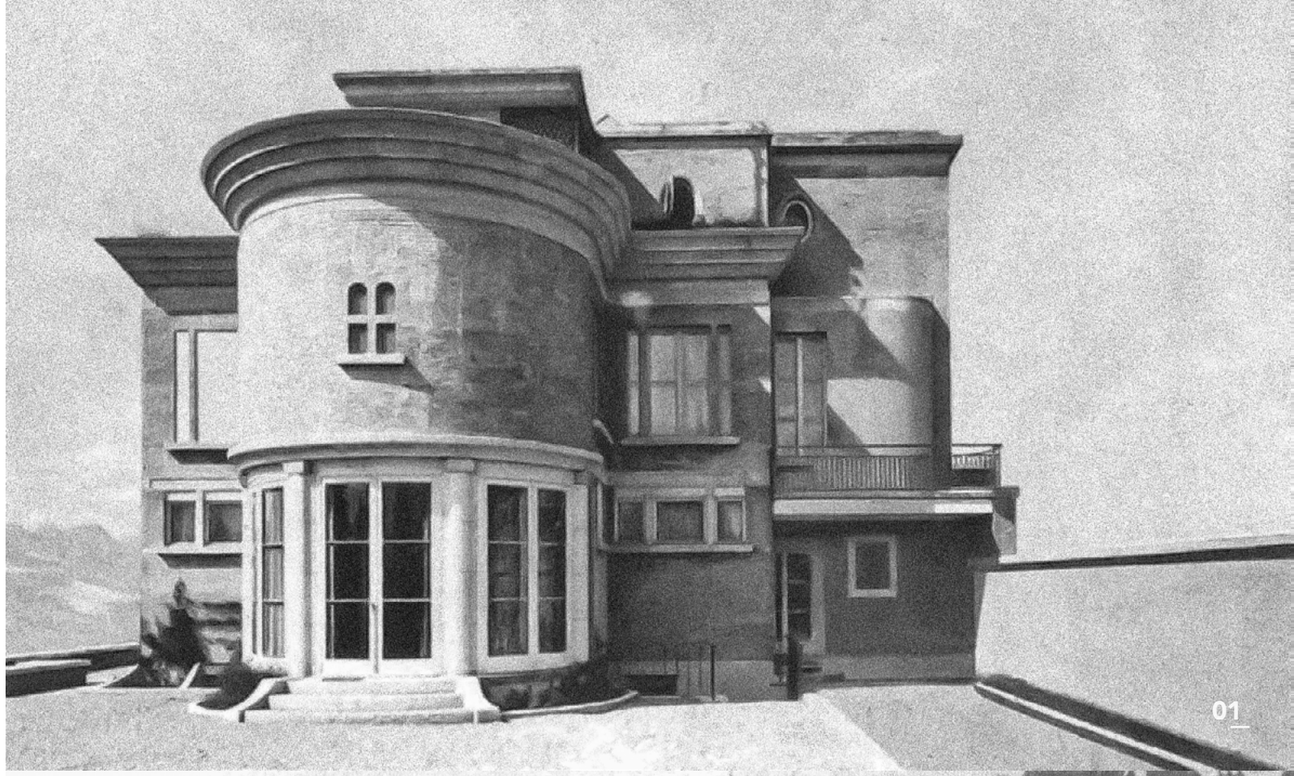
[2] FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema (Ditos e Escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p.416 e 418

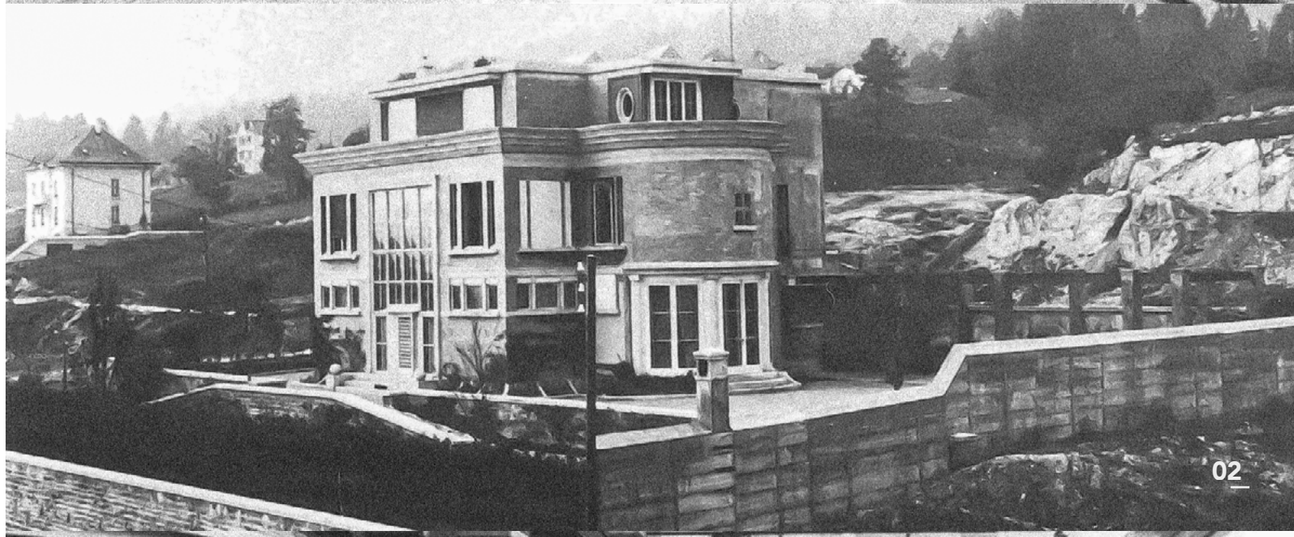
to "*representações que confrontam a si mesmas e, ao se confrontar, provocam uma reflexão, permitindo um olhar crítico em relação a onde estamos, o que fazemos, como nos posicionamos. São ao mesmo tempo representação e não representação, passado e acontecimento, tédio e criação*".[3] Muitas figuras do universo da arquitetura dialogam e traduzem suas posições através de uma heterotopia visual, ou seja, da construção de imagens concebidas ao mesmo tempo com elementos da fantasia e da realidade, mediadas pela manipulação da imagem. É no Modernismo que se inicia este novo processo de visualização dos espaços - ainda hoje amplamente empregado, mas com técnicas mais desenvolvidas e tecnológicas -, onde a fotografia tem papel vital, pois é principalmente através dela que se fez possível a sobreposição e criação de elementos a partir do simples ato de recorte e junção (*collage*), mas que resultam em produtos complexos, inéditos espaços visuais de realidades paralelas. Para sentido deste raciocínio, pode-se citar alguns enfáticos arquitetos que apostaram neste género de narrativa para apresentar suas reflexões.

A começar pelo arquiteto *Le Corbusier* (1887-1965), que para além de sua (já mencionada) indispensável relação com o fotógrafo profissional, manipulava algumas de suas fotografias para alcançar um discurso que fosse difusor do seu *l'Esprit Nouveau*.[4] Pode-se dizer que o conceito de propaganda foi trazido para a arquitetura por *Le Corbusier*, onde o arquiteto manipulava deliberadamente as fotografias para publicitar as suas ideias de modernidade e seus valores, tendo a imagem como meio determinante (*Costa, 2009*). No pragmático caso da *Villa Schwob* (1916) (imagens 01,02 e 03), "*Le Corbusier retocou as imagens de modo a tornar a obra mais purista. Eliminou qualquer factor de distração no jardim (como os arbustos ou a casota do cão) e, mais importante, descontextualizou a obra, suprimindo qualquer referência ao lugar*".[5] Modificou elementos como janela, porta, piso, bem como retirou completamente uma pérgola que demarcava a entrada lateral. Ou seja, o arquiteto manipulava a fotografia para ser uma obra pura e independente de seu entorno. Esta relação entre objeto e espaço ideal era uma constante na arquitetura de *Le Corbusier* na década de 20 (*Colomina, 1987*), colocando-o enquanto protagonista da publicidade na arquitetura modernista.

Nessa mesma década também se destacou, na esfera da re-

Villa Schwob
LE CORBUSIER, 1916
01: manipulada
02 e 03: originais







[3] BARRETO, Isadora de Vilhena. *Fotografias do Impossível: O Limiar nas fotografias de Hans Breder e de Walter Tochtrop*. in Poiésis. Niterói: jan./jun 2019, v. 20, n. 33, p.389

[4] Termo inicialmente atribuído enquanto nome da revista concebida por Le Corbusier - a qual difundia seus ideais modernistas para transformação da arquitetura - estes que, posteriormente, ganharam o termo em questão como referência

[5] COSTA, Nuno. Propaganda in Revista NU, n.06. *Imagem*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2002, p.16-17

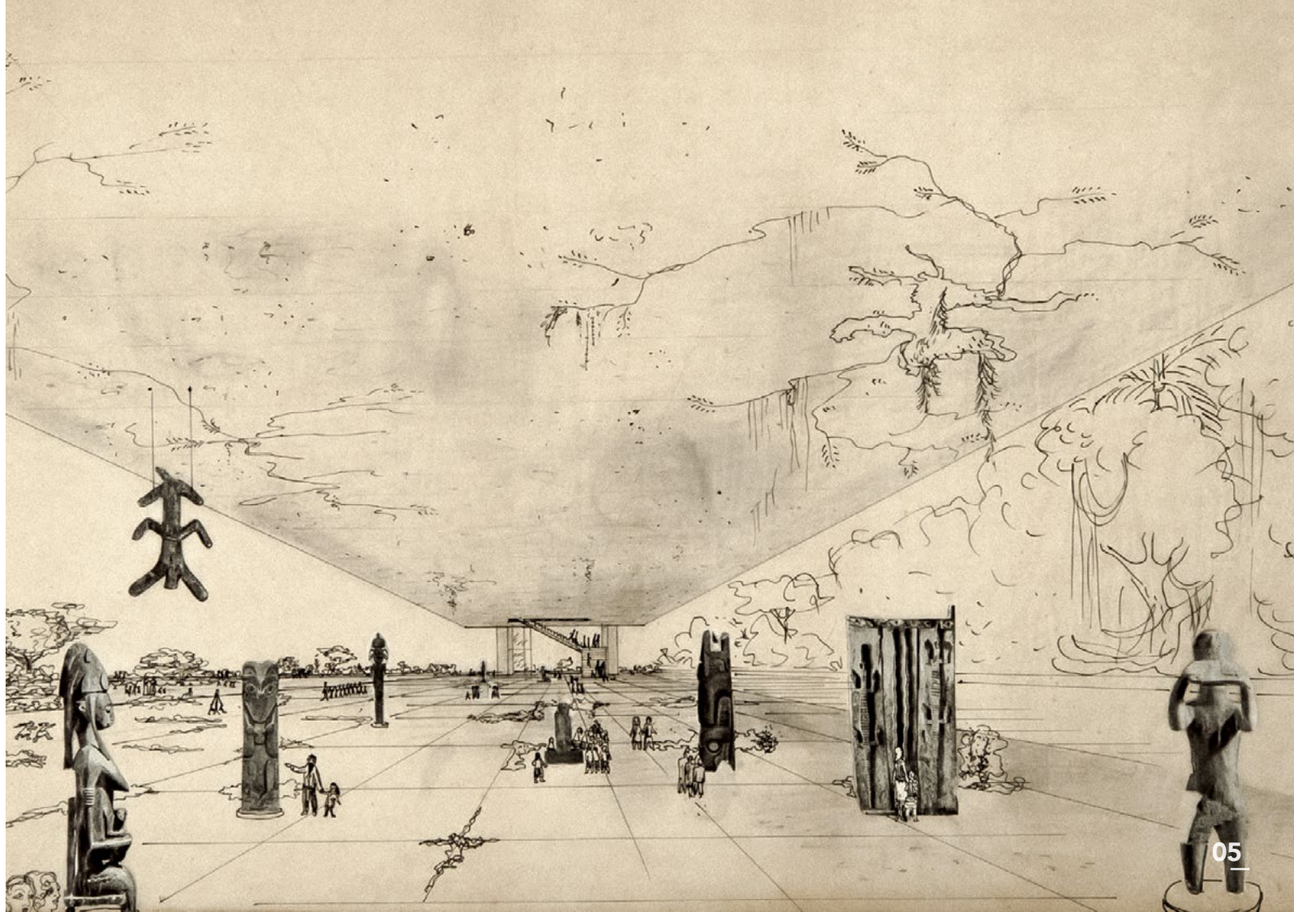
presentação, o alemão *Mies van der Rohe* (1886-1969), quando este entra para o grupo de edição da revista vanguardista alemã "*G: Material zur elementaren Gestaltung*" (G: Material Para a Construção Elementar), onde ele e mais outros quatro arquitetos mostravam suas perspectivas sobre os aspectos da construção moderna através de *collages* e desenho. A partir disso, *Mies* seguiu explorando na concepção de seus projetos a técnica da *collage*, onde, por meio da fotografia, realizava montagens físicas com fotos e papéis, somado à intervenção de ilustrações. Suas composições eram discretas, muitas delas monocromáticas, mas ganhavam força na forma como o arquiteto conseguia integrar o projeto no contexto cénico e urbano. *Mies* utilizava as colagens como parte do processo criativo e conceitual de suas obras, formando uma combinação entre diferentes elementos, como fez para representar suas ideias para o *Museu de Belas Artes*, em Houston, EUA (imagem 04): grades de linhas em perspectivas, que delineiam o plano do piso do terraço, assim como os pequenos muros que conduzem o limite do espaço, foram produzidas em desenho à mão, enquanto que o jardim, que se coloca como base da composição, é uma fotografia, tal como o espelho d'água, as árvores e as esculturas, que foram recortadas e posicionadas estrategicamente para conformação da proposta. Uma característica que aparecia em muitas de suas colagens, e de fato se refletia em seus projetos, era a integração de planos, que nesta perspectiva do terraço e jardim de esculturas está representada através do seu familiar mármore verde.

Outra personalidade que se munia das híbridas *collages* entre fotografias e ilustrações em seus estudos projetuais, foi *Lina Bo Bardi* (1914-1992). A arquiteta ítalo-brasileira começou sua carreira na área de designer gráfico, onde participou da edição de algumas revistas de arquitetura, principalmente na Itália, onde produzia capas e imagens das edições. Desde então tornou-se evidente sua vivacidade visual, onde ela demonstrava espontaneidade em seus projetos gráficos, apostando em novos arranjos e ressignificando cenários de forma simples; ilustrando artigos não só para constar, mas com a intenção de educar consumidores e abrir-lhes à cultura arquitectónica. *Lina* desenvolveu ao longo desta experiência a prática e habilidade no que diz respeito a experimentações e combinações de vocabulários diversos (*Lima, 2009*). Com isto, no momento em que começava a projetar ambientes propriamente ditos, a arquiteta foi claramente

04.
Cullinan Wing Addition
(The Museum of Fine Arts)
MIES VAN DER ROHE, 1954
fotocolagem: Terraço e Jardim de Esculturas



05.
MASP
Museu de Arte de São Paulo
LINA BO BARDI, 1961
fotocolagem: estudo funcional do exterior

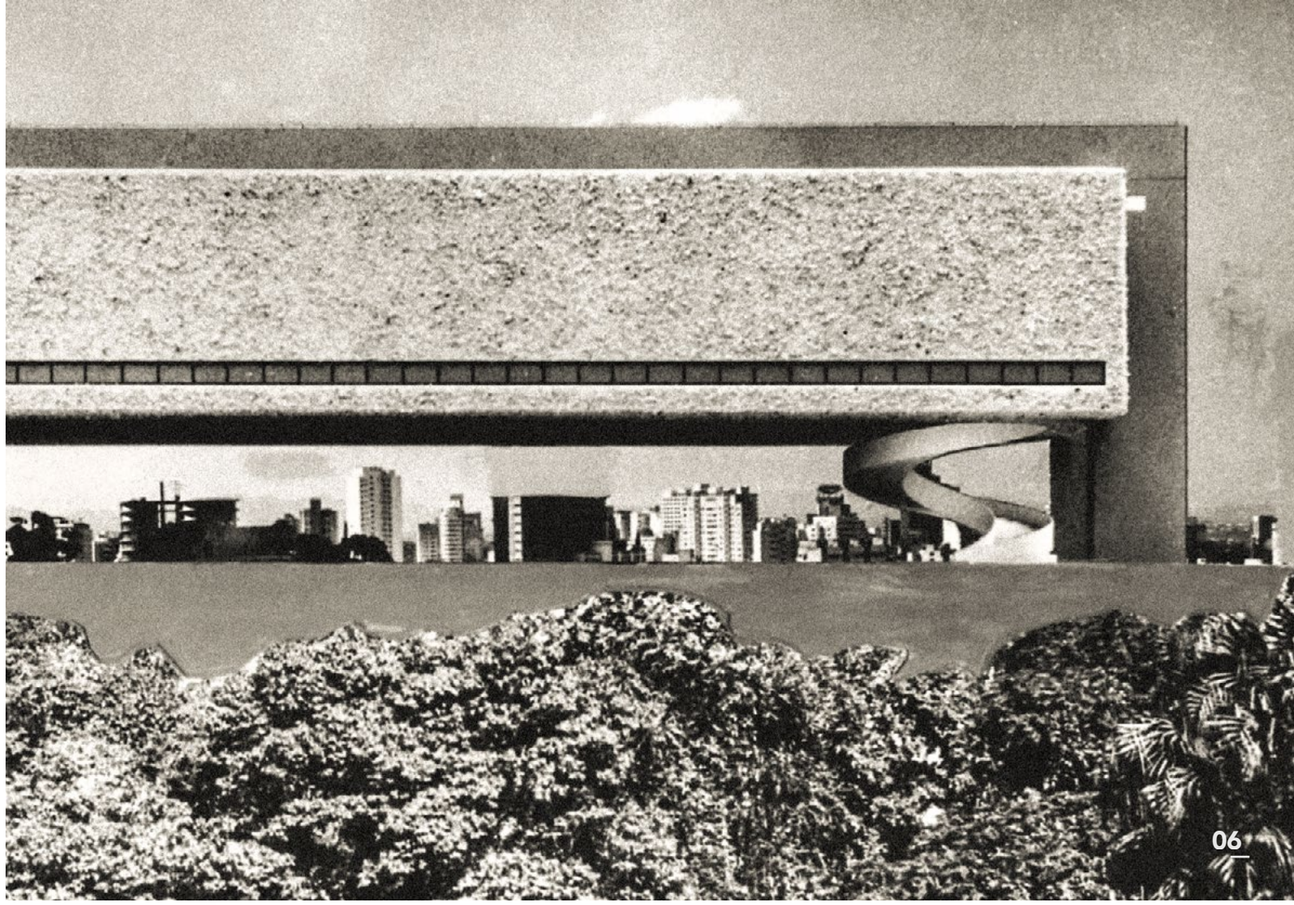


conduzida por sua sensibilidade visual e compositiva, sendo percursora de uma arquitetura que refletia seus posicionamentos políticos e seus ideais, deixando-nos um robusto repertório que comunica toda sua dimensão, não só através de suas obras, mas também de sua produção gráfica, bem como textual (que veremos mais à frente). As ilustrações e composições imagéticas de *Lina Bo Bardi* marcaram o processo projetual de todas as suas obras, que apesar de lacônicas, carregam fortes leituras. O *Museu de Arte de São Paulo* (MASP, 1968) foi um de seus projetos mais complexos em termos de dificuldade técnica, fator que exigiu da arquiteta diversos estudos preliminares, os quais *Lina* fez a partir de ferramentas analógicas, em sua maioria representações esquemáticas em corte, planta, perspectivas, diagramas, e usando a *collage* como fonte de estudos, que iam das questões de funcionalidade (imagem 05) às de implantação (imagem 06).

Também houve grupos que acentuaram suas produções visuais baseados em um ideal mais radical, comunicando através de composições suas críticas ao modelo arquitetônico vigente, como o grupo inglês *Archigram* (1961-1974) e o grupo italiano *Superstudio (1966-1982)*. O estudo de ambos os grupos apresentava uma postura que repensava a arquitetura respondendo às comunicações e cultura de massa e à expansão dos protestos às amarras modernistas, canalizando suas produções em *collages* através de ferramentas da cultura pop, envolvendo imagens pré-existentes e materiais por eles criados. Com projetos maioritariamente de natureza fantasiosa, dando luz a partir de uma visão utópica, os contextos puramente ficcionais emergiam temas mediados pela ciência e o impacto das tecnologias no ambiente urbano, na vida privada e seu reflexo na arquitetura, "*vão examinando a relação do homem com a tecnologia em situações cada vez mais efêmeras, transitórias e híbridas, apontando para uma progressiva desmaterialização e fragmentação da arquitetura na natureza e na paisagem, e um questionamento dos limites entre arquitetura e tecnologia*".[6] A partir deste terreno experimental, o grupo *Archigram*, formado pelos arquitetos *Peter Cook* (1936), *David Greene* (1937), *Warren Chalk* (1927-1887), *Ron Herron* (1930-1994), *Dennis Crompton* (1935) e *Michael Webb* (1937), explorava suas discussões por meio de sua revista homónima. Em sua sétima edição, um apanhado de projetos faziam referência a elementos pré-fabricados, tecnológicos, que conformavam uma arquitetura móvel, estruturalmente leve. Entre eles

06.
MASP
Museu de Arte de São Paulo
LINA BO BARDI, 1961
fotocolagem: estudo de implantação e composição (versão não construída)

07.
Free Time Node
Trailer Cage
ARCHIGRAM, 1966
fotocolagem





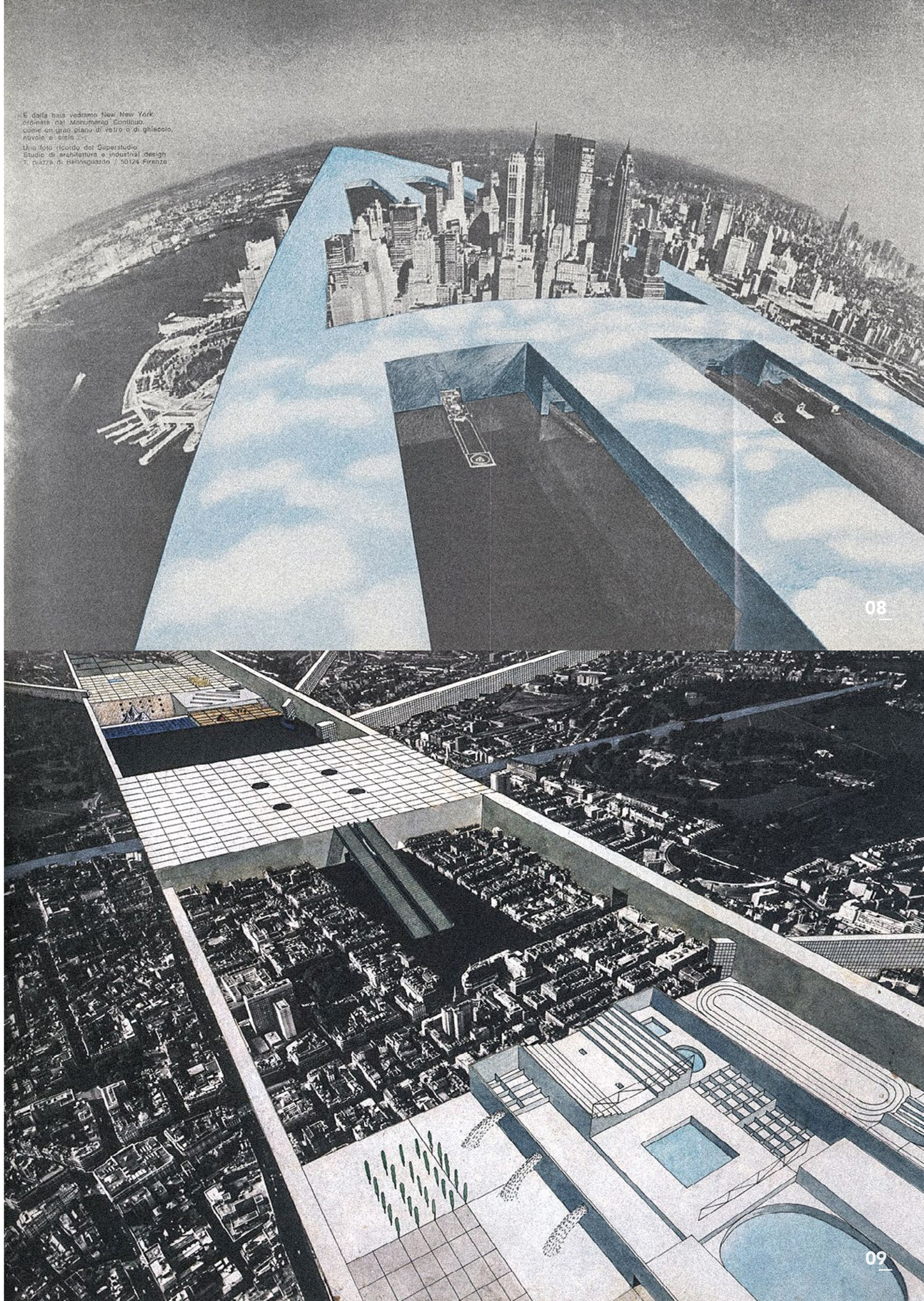
[6] CABRAL, Cláudia Paintá Costa. *Grupo Archigram, 1961-1974: Uma fábula da técnica.* Barcelona: Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 2001, p.08

faz-se referência aqui ao *Free Time Node Trailer Cage* (imagem 07): estrutura leve, compartimentada em diversos níveis, os quais comportavam casas sobre rodas, como um "edifício-garagem" de trailers. Assim, trazia questionamentos referentes à noção de zoneamento dentro do planejamento urbano, bem como uma crítica relativa à mecanização, com o cenário de uma sociedade motorizada, onde o carro assume o protagonismo, sendo tanto objeto de abrigo quanto de motor económico. Seguindo os mesmos propósitos, o grupo *Superstudio*, formado pelos arquitetos *Adolfo Natalini* (1941-2020), *Cristiano Toraldo di Francia* (1941), *Alessandro e Roberto Magris* (1941-2010) e *Piero Frassinelli* (1939), lançou seu icónico *Il Monumento Continuo*. Este era uma espécie de projeto-manifesto, desenvolvido entre 1969 e 1971, sob o formato de inúmeras *collages*, ilustrações, storyboards, onde criticava-se a globalização e como o mundo estava nela submergindo. Na *collage* aqui referenciada desta série (imagem 08), foi representado um grande volume modular de progressão infinita, percorrendo ininterruptamente a esfera terrestre, se articulando com partes edificadas sem função aparente, transcendendo as noções de escala e reduzindo o Globo a uma porção unitária, sem começo e nem fim, querendo isso retratar a visão do grupo de que a sociedade poderia viver em uma megaestrutura anónima, com culturas extinguidas por uma humanidade que havia mergulhado na era das tecnologias e comunicações.

Esta dialética também foi inspiração para arquitetos contemporâneos como *Rem Koolhaas* (1944), que adota até hoje este género de artifício da representação visual para certa publicidade e venda de sua obra numa linguagem mais pop e atrativa para o público. Como exemplo mais próximo das megaestruturas propostas pelos *Archigram* e *Superstudio*, *Koolhaas*, em colaboração com os demais fundadores do seu escritório de arquitetura *OMA* (1975), propõe o projeto conceitual *Exodus* (1972) (imagem 09): um conjunto de quase 20 peças gráficas, dentre elas ilustrações, pinturas e *collages*, configurando uma utopia urbana no centro de Londres. "*O projeto em questão carrega em si uma crítica à intensidade projetual, necessária para se produzir o espaço urbano de maneira a desautomatizar o olhar, forçar as pessoas a saírem de sua passividade em relação às cidades e se tornar um interventor, um agente ativo relevante à transformação do meio urbano, identificando-se com o meio em que se insere e sentindo-se responsável e livre para torná-lo seu, favorecendo intervenções positivas na cidade*".[7]

08.
Il Monumento Continuo
SUPERSTUDIO, 1969
fotocolagem

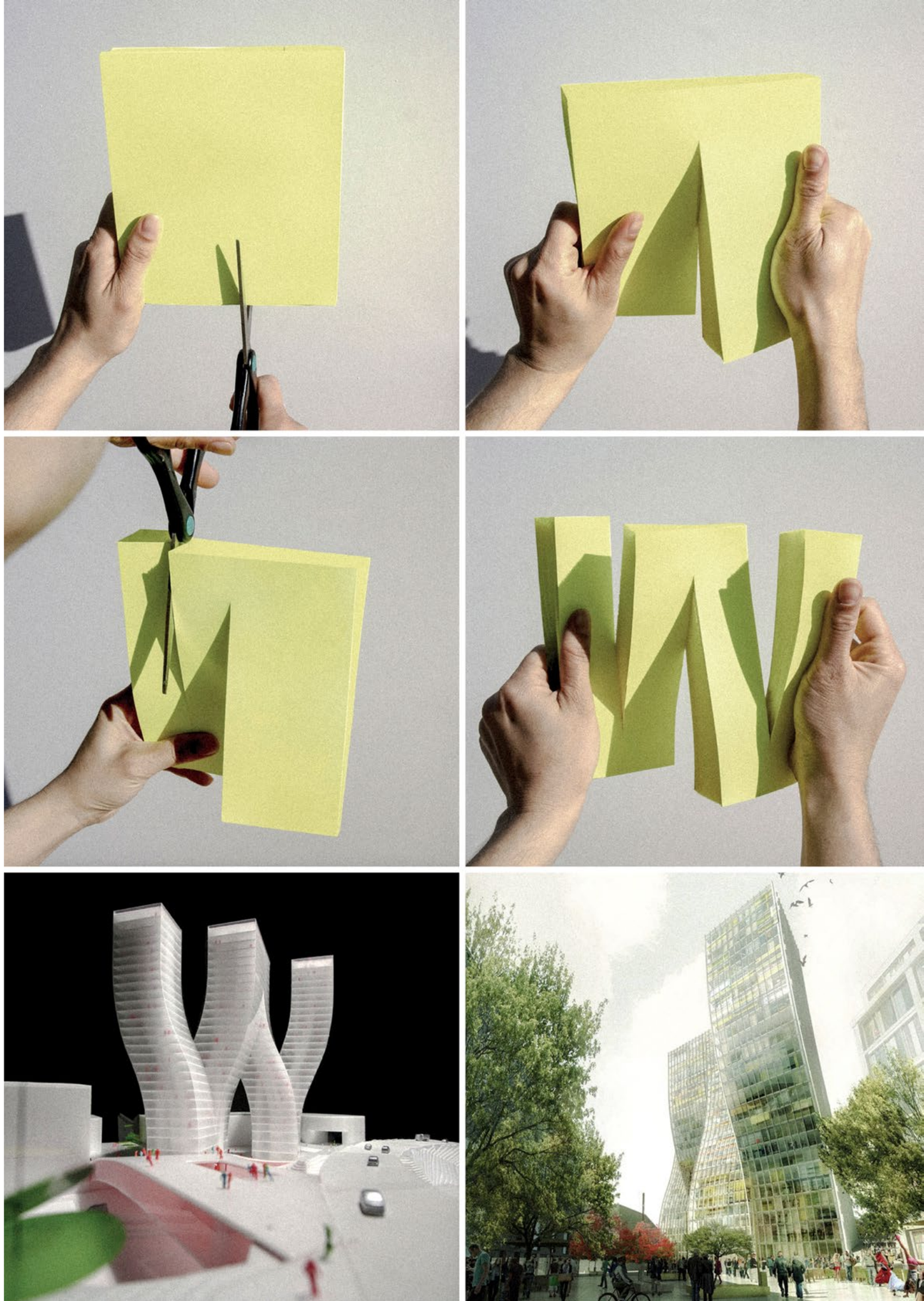
09.
Exodus
REM KOOLHAAS, 1972
fotocolagem



Visto isso, pode-se afirmar que neste campo da produção imagética no meio arquitetônico, a imagem, em seu sentido lato, carrega consigo papel preponderante, sendo hoje ainda mais evidente segundo a influência do mundo digital junto à visualização computacional, o que trouxe novas potencialidades à comunicação da arquitetura e do espaço urbano (*Neto, 2005*), principalmente ao que diz respeito ao processo projetual. Apesar dos computadores começarem a se aproximar de nossa realidade entre os anos 70-80, só entre a década de 90 e anos 2000 que se possibilita a popularização da informática junto à revolução das redes, havendo, nas últimas décadas, uma expansão gradativa na produção e uso das diversas ferramentas digitais, proporcionando uma potencialização da representação arquitetônica a partir de uma série de novos aspectos que passam por todo o processo de formulação projetual, do esboço inicial até sua construção.

São diversos os latentes métodos de representação nas diferentes etapas de projeto, uma vez que entre o fazer analógico e o digital tem-se inúmeros suportes e possíveis combinações entre eles afim de promover a comunicação entre arquiteto-obra-público. Cada uma dessas etapas exige distintos suportes e representações, assim exigindo também diferentes posturas por parte do profissional. Em linhas gerais, as representações mais espontâneas são feitas a partir de uma conversa do arquiteto consigo mesmo, um diálogo travado no papel através de esquissos, esboços, perspectivas esquemáticas, diagramas, colagens, traduzindo assim ideias e informações de forma mais conceitual e abstrata, marcando um primeiro momento da concepção projetual, unindo também outros artifícios como as fotografias de levantamento do espaço ou de estudo de referências, bem como ensaios sob maquetes físicas - enquanto estudo formal, espacial, material, de implantação, sendo aplicada também nas demais fases, podendo ser confeccionada a próprias mãos ou tecnologicamente, com máquinas de corte e modelagem hoje existentes. É importante mencionar o uso da fotografia não só nas primeiras etapas, mas enquanto ferramenta capaz de auxiliar em todo o processo, sendo potencializadora de estudos conceituais, de concepção, de implantação, composição, funcionalidade - usos já aqui exemplificados pelo trabalho de grandes nomes da arquitetura. Nos momentos sequentes do projeto, começa-se a introduzir as plataformas *BIM (Building Information Modeling)*, apoiando os desenhos de projeção horizontal e vertical: cortes e plantas baixas, que vão de ambientes de uma obra até seus planos de hidráulica e iluminação, chegando ao de-

Comunicação do processo projetual: Walter Towers (não construído)
Bjarke Ingels, BIG



[7] NETO, Emílio Bertholo. *Um Olhar sobre Exodus de Rem Koolhaas. Vitruvius:* Drops, setembro, 2017

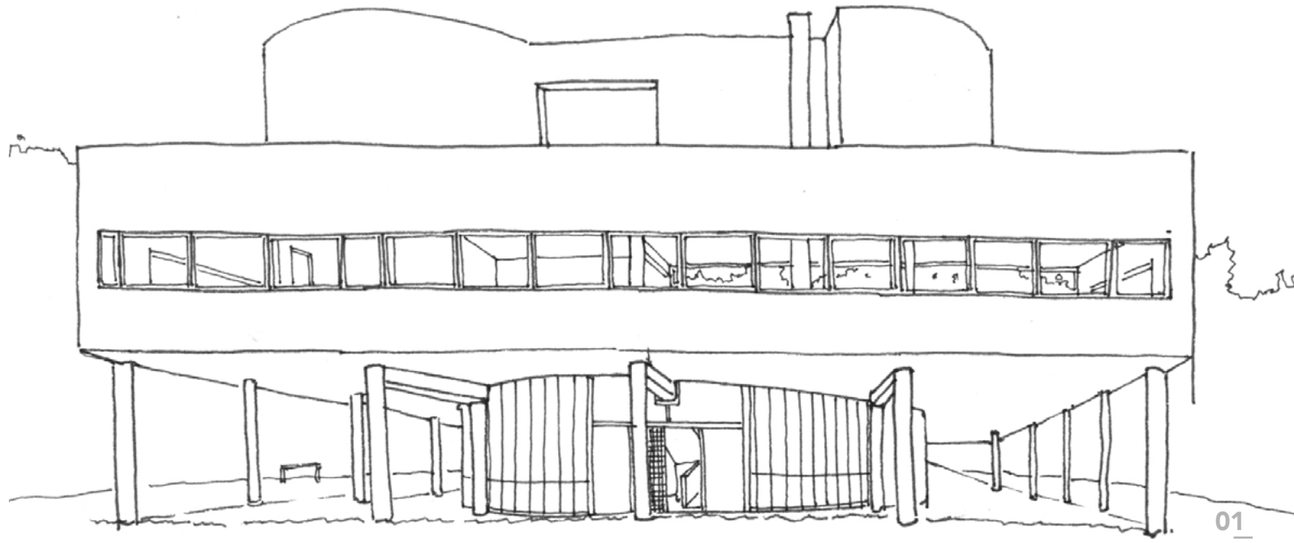
talhamento de especificidades, proporcionando desenhos mais precisos e em escalas diversas em apenas um clique, favorecendo os profissionais da área com a redução do tempo para um terço do convencional (*Laseau, 2001*). Estas ferramentas também proporcionam, em momentos variados do processo, a elaboração de modelos tridimensionais que carregam expressões para compreensão e desenvolvimento da obra de forma mais ampla ou detalhada, possibilitando a concepção e visualização de superfícies mais complexas que não seriam exequíveis pelo lápis. Através disso, formam-se imagens que simulam a realidade: *renders* (produto final de um processamento digital) que junto às manipulações alcançam um hiperrealismo (podendo haver um misto de colagens fotográficas e desenhos, com auxílio de softwares como photoshop que integram na representação infindos tipos de elementos) que viabilizam uma experiência artificial e aproxima o projeto do cliente/público, exemplificando em uma linguagem visual acessível aspectos e componentes que estruturam tanto o processo quanto o final do projeto.

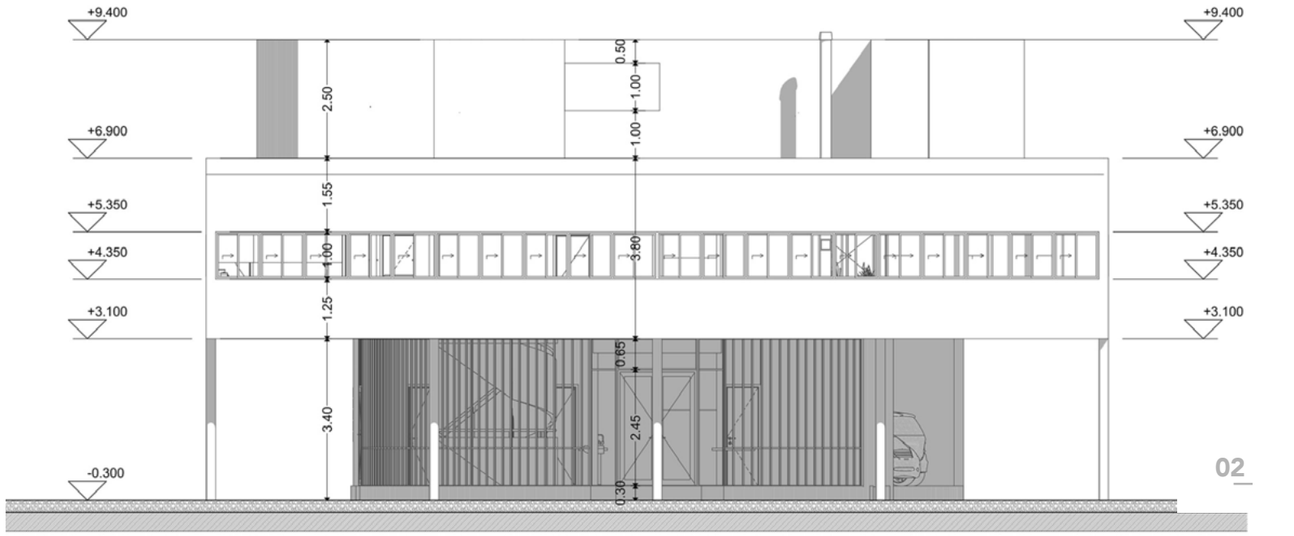
• •

Portanto, a representação da Arquitetura, antes criada apenas através de elementos e técnicas concebidas à mão (de colagens e desenhos técnicos às maquetes), molda-se hoje principalmente a partir de incontáveis softwares que apoiam a concepção da obra e reiteram aspectos expressivos em todas as suas etapas, comunicando conceitos, ideias, soluções. As competências destas ferramentas e da Fotografia de Arquitetura podem ser lidas como um auxílio não só no ato de representar e projetar, de documentar e registrar, mas também como veículo de crítica e manifesto, como destacado a exemplo das aqui chamadas heterotopias visuais. Face ao seu caráter democrático - já vista a atual facilidade de acesso, de portabilidade e disseminação -, automaticamente as imagens tornam-se veículos de mensagens que atravessam décadas e eternizam os espaços, o que possibilita os meios de sua reprodução - do físico ao digital - exercerem papel comunitário enquanto fonte de cultura arquitectónica, não só para os profissionais das áreas pertinentes, mas sim para todo o povo. Todavia, apesar de suas benesses, as tecnologias tornam-se um dispositivo de duas faces capaz de agregar e ao mesmo tempo desarticular relações.

Diferentes tipos de representação do projeto arquitetônico
(Villa Savoye, Le Corbusier, 1929-31)

01. Croqui
02. Desenho Técnico
03. Render Hiperrealista







III MOTOR PARADOXAL

Periódicos diversos de Arquitetura e Urbanismo

De um outro ângulo, no que diz respeito às reproduções arquitetônicas e urbanas elaboradas digitalmente, as referidas produções heterotópicas muitas vezes são construídas em favor de expor interesses determinados e propagadas de forma massiva, o que acaba por persuadir, confundir e afastar o leitor de seus próprios sentidos, colocando-o em um plano paralelo onde a arquitetura e o meio urbano tornam-se espaço somente visual. No plano concreto isso se reflete de duas formas: muitas arquiteturas moldam-se hoje segundo essa hegemonia da visualidade, para encaixar-se num sistema de "*divulgação mundial da sua imagem de sucesso, como estratégia de marketing [em prol da] espiral de imagens, revistas, prêmios e exposições*".[1] Num quadro geral, "*o que estamos presenciando nas últimas décadas é a dominância da representação, ou melhor, o inchaço do visual a ponto da arquitetura tornar-se parte da indústria cultural, como uma mídia*".[2] Fato que por sua vez reflete na produção dos diversos tipos de veículos que expõem o mundo da arquitetura, como "*revistas especializadas, publicações não especializadas e de circulação ampla, revistas dirigidas ao público leigo, anais de congressos e encontros profissionais, periódicos de centros de pesquisa e pós-graduação e portais em internet*".[3]

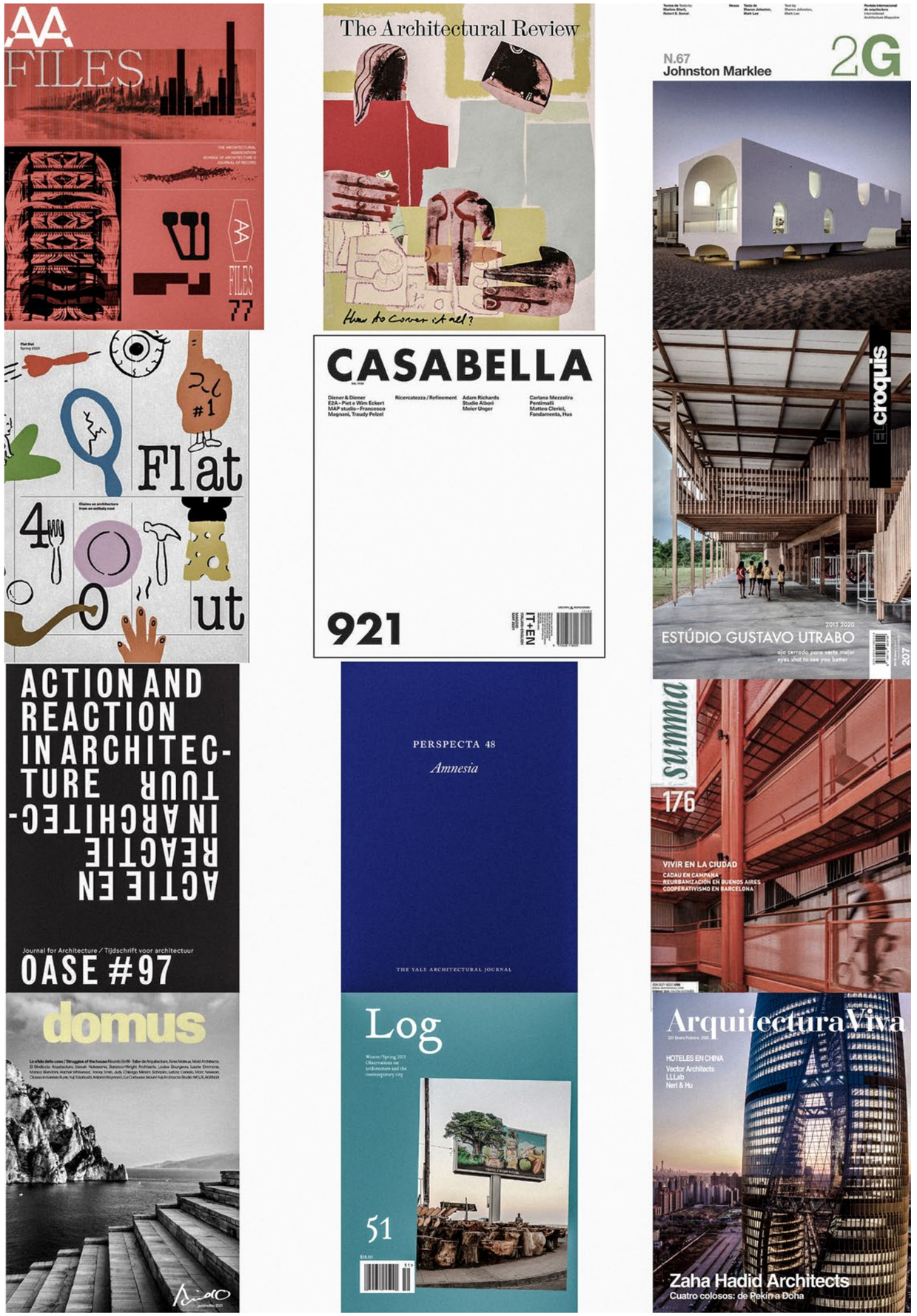
É justo afirmar que os principais veículos de informação, estruturação crítica e espaço de debates referentes ao meio arquitetônico são as revistas - ou pelo menos já foram. À luz do arquiteto e professor *Hugo Segawa* (2003), no decorrer do século XX tem-se a consolidação de um periodismo multifacetado ancorado na cultura literária e visual "*responsável pela veiculação de ideias e imagens que ajudaram a transformar o ideário e a prática profissional*".[4] No seguimento desta reflexão, a arquiteta e teórica *Beatriz Colomina* (2006) afirma que o veículo *revista*, de forma geral, sempre foi um meio de influência, mas este fato se pronuncia com certa força no pós II Guerra Mundial, onde, na esfera da arquitetura, as imagens (principalmente as fotografias e suas vertentes) foram entendidas além de sua função como documento de feitos construtivos, mas também enquanto propagadora de uma cultura. Neste momento pós guerra, os arquitetos europeus absorviam uma arquitetura norte-americana através de uma campanha de propaganda cuidadosamente orquestrada,

[1] ARANTES, Pedro F. *Arquitetura na Era Digital-Financeira: Desenho, Canteiro e Renda da Forma*. São Paulo: FAU-USP 2010, p.215

[2] *ibid.*, p.224

[3] *ibid.*, p.232

[4] SEGAWA, Hugo et al. *Revistas de Arquitetura, Urbanismo, Paisagismo e Design: a Divergência de Perspectivas*. Brasília: Ci Inf, 2003, v.23, n.3, p.120



principalmente no âmbito doméstico. Tratava-se a arquitetura como parte de um fascínio geral do universo moderno, como mais um produto, entre outros (como automóveis, eletrodomésticos, móveis, etc), deste novo estilo de vida que era vendido massivamente por meio de imagens. "*A arquitetura era apenas mais um objeto de consumo bem embalado - uma imagem atrativa, apetitosa o suficiente para ser comida. (...) A arquitetura moderna nos Estados Unidos se apresentava como uma 'boa imagem', parte de um pacote completo, um estilo de vida*".[5] De um outro lado, ainda neste período, boa parte dos debates arquitetônicos se travaram por escrito, sendo a arma com a qual os arquitetos do movimento moderno e pós-moderno se muniram para a luta simbólica que teceu, reforçou e esgarçou a disciplina da arquitetura (*Rubino, 2009*). "*Não podemos imaginar a construção do modernismo arquitectónico sem edifícios como Vila Savoye ou a Fabrica Fagus, assim como não conseguimos demarcar um movimento sem todo o trabalho dos CIAMs, os position papers ali discutidos e as cartas finais*".[6] Nomes diversos fizeram parte deste período, como *Adolf Loos* (1870-1933), *Walter Gropius* (1883-1969), *Aldo Rossi* (1931-1997). Contudo, a maioria dos escritos construíam pontes entre arquitetos e profissionais da área, ao que não era muito presente um discurso além desta esfera, e assim faz-se aqui um necessário destaque a uma figura modernista: *Lina Bo Bardi* (1914-1992). Seu caráter populista marcou o mundo editorial brasileiro e italiano, escrevendo tanto no meio profissional, em revistas como *Domus* (Itália, 1928) e *Habitat* (Brasil, 1950–65), quanto ao público diverso, propondo diálogos ao alcance de todos, como na revista *Cultura della Vita* (Itália, 1946-46) - onde Lina carregou em seus escritos uma leitura mais democrática da arquitetura, clarificando aos olhos populares um modo de habitar mais racional -, e em sua coluna fixa dominical no jornal *Diário de Notícias* (Brasil, 1875-1980), onde seus textos de cunho cultural e político aproximava os leitores à arquitetura de forma mais humanizada.

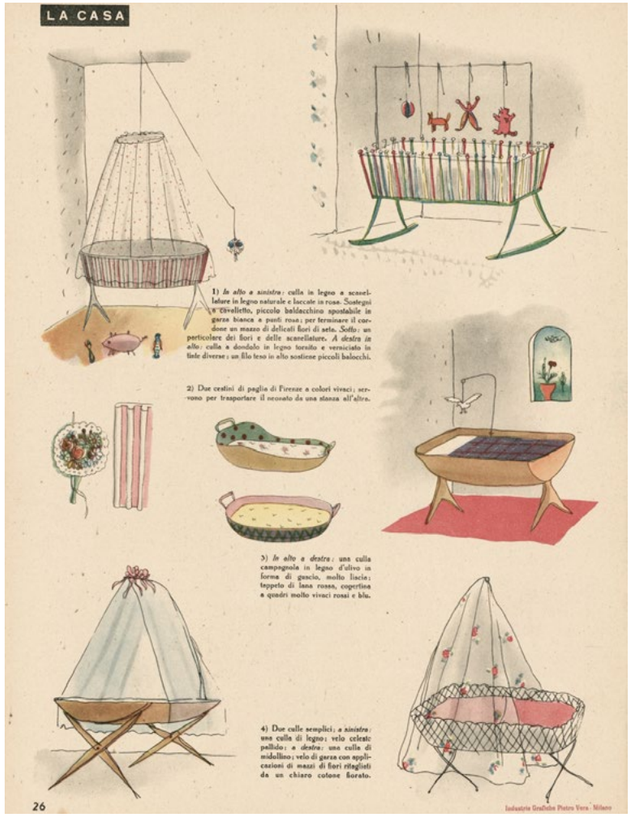
> "*[A* Cultura della Vita*] extrapolava os limites, entrava em temas como planejamento familiar, mecanização do lar (...), ensinava o leitor comum como arrumar, mobiliar, em suma decorar - palavra que os arquitetos modernos depreciam - sua casa (...); nos singelos artigos de* Grazia *e* Lo Stile *trata-se de dar conselhos práticos para as dificuldades cotidianas: uma pintura colorida no teto, um forro de fustão em um estofado, uma*

Revista Grazia, 1941
Lina Bo Bardi e
Carlo Pagani









[5] COLOMINA, Beatriz. *La Domesticidad en Guerra*. Barcelona: Actar, 2006, p.06-07 (tradução livre de trecho)

[6] RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (org.). *Lina por Escrito: Textos Escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.21

certa simplicidade no lidar com a casa pequena, com a casa no campo ou como usar objetos antigos na casa contemporânea".[7]

No entanto, *Vittorio Gregotti*, já em 1996, menciona que de fato as revistas de arquitetura mantiveram e marcaram por muitas décadas suas posições enquanto a disciplina, sendo palco de discussões partidárias, mas que, nos últimos tempos, em um plano geral, tornaram-se um espaço neutro, o que se deu pelo aumento da quantidade do material publicado, assim como a minimização dos critérios de seleção do mesmo. Hoje, nesse plano, as matérias editoriais se limitam a declarações acríticas *(Segawa, 2003)*, o que reforça diretamente as seções atribuídas à fotografia. Esta rarefação crítica levou a um protagonismo das propostas de cunho gráfico/visual, não só frente à sua prevalência à parte crítica textual, mas aos critérios de juízo de valor da própria arquitetura; ou seja, esta passa a ser avaliada de acordo com seu impacto visual, o que reflete, por sua vez, na concepção arquitetônica que hoje foca na presença de faces superficialmente fotogênicas *(Arantes, 2010)*. *Martin Corullon*, arquiteto brasileiro que atuou no *Foster+Partners*, conta em entrevista[8] que no escritório de *Norman Foster* há um "grupo de visualização" por onde passam todos os projetos. Este grupo tem a tarefa de produzir imagens sedutoras e de realidade inquestionável, onde a obra final fica muito aquém dos aspectos alcançados por essa realidade virtual, que foi previamente elaborada com base em efeitos óticos em busca de um ineditismo formal; aqui a preocupação do arquiteto não é mais atrair corpos presentes com seus movimentos indispensavelmente complementares de toda arquitetura, mas sim alcançar o maior número de olhos possível, e assim ter seu lugar no *museu de superficialidades*[9]. *Corullon* ainda relata que assistiu "*casos em que as imagens, essas atmosferas virtuais, foram feitas antes mesmo do projeto. E depois do projeto pronto elas ainda existem*"[10]; realidade ratificada pelo arquiteto *Fernando Fuão* (2001), quando afirma que influentes escritórios de arquitetura internacionais consultam fotógrafos desde a fase inicial do projeto a fim de moldá-lo conforme sua fotogenia em prol de sua divulgação.

Claro que nem todos os canais de informação cedem aos desfiles da alta costura arquitetônica, uma vez que ainda se encontra espaço em alguns para ensaios críticos de relevância, dado revistas de grande nome como *Casabella* (1928), *Architectural Review* (1896), *Log* (2003), entre outras. Contudo, de forma

7 *ibid.*, p.28-30

8 Entrevista concedida in ARANTES, Pedro F. *Op. Cit.*, 2010

9 Termo usado por Fernando Fuão para referir-se às revistas de arquitectura in *Folhas da Arquitetura*. Vitruvius: ARQUITEXTOS, outubro 2001

10 Entrevista concedida in ARANTES, Pedro. *Op. Cit.*, 2010, p.226

Por que então a imprensa não se ocupa, com mais assiduidade, dos problemas de arquitetura, da arte, de todas as artes? Não é a construção de um Mercado, um Teatro, uma Escola, um acontecimento público de interesse geral imediato? (...) Poder-se-ia objetar que falta no público a consciência crítica e a capacidade de julgamento, mas esta consciência crítica necessita ser criada e alimentada, e enquanto os problemas de cultura forem relegados à terceira página e aos suplementos especiais e não entrosados no noticiário cotidiano, de público interesse, a maioria dos leitores continuará ignorando estes problemas.

- lina bo bardi
1958

geral, este tipo de publicação produz conteúdos em uma linguagem direcionada ao nicho de profissionais e estudantes da disciplina, excluindo a possibilidade do cidadão comum ter acesso a conteúdos informativos e culturais em uma linguagem que este possa compreender as camadas básicas da arquitetura e o espaço urbano. Aqui, pode-se resgatar o espaço aberto atualmente pela imprensa não-especializada (em sua maioria, nos jornais) que assume em seus veículos artigos "*com qualidade e aprofundamentos críticos adequados ao público que os lê, além de permitirem uma atração de leitores*".[11] Há nomes neste cenário que contribuem de forma acentuada para a cultura arquitetônica popular, como *Jorge Figueira* (arquitecto e professor de História e Teoria de Arquitectura) e *Isabel Salema* (historiadora da arte e jornalista especializada em ciência e cultura), ambos ocupam o jornal nacional *Público*. Bem como exemplos internacionais: *Fédéric Edelmann* (crítico de arquitetura), do jornal *Le Monde* (França); *Anatxu Zabalbeascoa* (jornalista e historiadora da Arquitetura), do jornal *El País* (Espanha); *Michael Kimmelman* (crítico de arquitetura), do jornal *The New York Times* (Estados Unidos). Tanto o jornal português, quanto os dois primeiros jornais internacionais citados, reservam uma sessão para abordar questões de cultura no geral, onde nela há espaço exclusivo para os temas de arquitetura; já o terceiro pulveriza os artigos deste género por suas diferentes sessões (política, arte&design, negócios) - e é assim que vemos a arquitetura na maioria dos veículos: esporádica, sem espaço estável na imprensa, colocada "*como "matéria quente", onde o apelo está no comportamento do arquiteto, no arrojo formal da edificação, ou em algum elemento exótico associado*"[12]. Esta falta de regularidade das notícias de arquitetura (sejam impressas, televisivas ou digitais) colabora para o distanciamento entre cidadão-cidade, uma vez que grande parte dos cidadãos, de uma perspectiva universal, constrói suas bases de conhecimento, de artes à política, através dos meios de comunicação comuns. Sendo estas de amplo alcance, seria expressivamente benéfica a presença constante dos temas de arquitetura no cotidiano, pois sua veiculação, se praticada de forma regular, faria parte natural do dia-a-dia e consequentemente do interesse popular, despertando o indivíduo para o conteúdo vasto que a disciplina abrange e desfazendo o estigma, construído por muitos, de ser um mero item de "luxo" (*Pereira, 2015*).

They ALL have their newspapers
autor anônimo, 2007



[11] PEREIRA, Wellington de Oliveira. *A Crítica da Arquitetura: A Visão de Jornais Paulistas no Período de 2000 a 2010*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015, p.99

[12] GUERRA, Abilio. *A Universidade e a Crítica de Arquitetura no Brasil*. Vitruvius: ARQUITEXTOS, novembro, 2014

Este quadro de achatamento da arquitetura a um projeto de marketing visual, junto ao estreitamento das comunicações ao nicho profissional, contribui para uma presença letárgica do citadino - o que, consequentemente, o faz substituir o "*espaço físico tradicional da comunicação*".[13] A gama de oferta e praticidade das mídias sustenta uma sobrevivência sintética e leva os usuários a permearem os espaços através dos dedos, sem sair do lugar, ancorados em seus dispositivos móveis conectados às redes 24 horas e em tempo real, consequentemente privando-se da experiência *in loco*, do conhecimento, das sensações que o espaço urbano oferece a quem o transita. Tem-se, hoje, uma sociedade que se dispersa cada vez mais de sua relação direta com a cidade, e assim carrega e alastra um hiato na compreensão de seu habitat, uma alienação que reverbera nas diversas camadas que o tecem. "*A cidade não é feita de pedras, mas de homens*"[14], afirmação de Marsilio Ficino que traduz de forma expressiva a relevância, não do arquiteto, mas do cidadão comum na construção da cidade; esta germina do corpo do povo, não somente de suas mãos e nem somente feita para os seus olhos, mas de cada sentido e para todos eles. Quer isso dizer, a arquitetura e o espaço urbano traduzem a união de todos os sentidos humanos em ação e reação, sendo necessário um indivíduo presente, com capacidade crítica, para absorver, refletir e analisar as experiências propostas pela cidade, e assim oferecer respostas ativas bem como debates que contribuam para seu desenvolvimento.

• •

Pode-se concluir neste capítulo, que o campo imagético tem atuado ao longo dos séculos de forma a transmitir conhecimento e informação, possibilitando uma bagagem crítica e cultural ao povo - principalmente a partir do século XX, face o acelerado desenvolvimento técnico -, entretando, ao mesmo tempo, esta catarata de imagens é um motor paradoxal de uma enorme opacidade (*Wisnik, 2018*). Segundo estes aspectos da imagem (predominantemente da fotografia nas últimas décadas), junto às competências dos veículos de comunicação, e considerando a mencionada falha na compreensão do que é arquitetura e espaço urbano hoje, sendo essa falha, por um lado, paradoxalmente ocasionada pelas mesmas tecnologias que alçaram a era da informação, torna-se certo afirmar que a alienação do citadino não pode ser atribuída apenas à simples presença fatigada dos meios digitais e suas ferramentas,

Realidade Aumentada: Google Maps



[13] NETO, Pedro L. *Tecnologias de Comunicação e Informação: Projecto Urbano e Participação Pública*. Porto: FAUP, 2005, p.66

[14] Citação recorrente na fala de diversos autores, mas originalmente do filósofo Marsilio Ficino, em data e publicação desconhecidas

mas também a quem define os conteúdos neles disseminados. Estariam as potencialidades de visualização digital e de difusão pelas redes sendo exploradas com toda sua capacidade de fornecer informação de forma eficaz e democrática, e não só como fins em si mesmos ou apenas sofisticados instrumentos de publicidade? *(Neto, 2005)* Digo, o arquiteto não pode estabelecer diálogos somente através de uma linguagem projetual a partir do momento que o povo como um todo - para quem ele, supostamente, projeta - não consegue acessar as camadas mais básicas do conteúdo proposto, provocando portanto uma omissão do cidadão, que sem alternativa de diálogo, segue sem participação e voz no habitat do qual ele próprio é motor. As cidades tornam-se monólogos ininterruptos baseados nos roteiros da *sociedade do espetáculo*[15], os arquitetos projetam protagonistas que atuam seguindo a narrativa da ampla hegemonia e influência das imagens, a qual é mal conduzida e em consequência desarticula o indivíduo do espaço concreto, acomodando-o paulatinamente em uma atmosfera artificial erguida pela cultura do consumo e das comunicações de massa, dando lugar à uma metamorfose do real que seduz a sociedade através de uma linguagem pop, tornando-se assim o seu novo habitat, onde "*tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação*".[16] Torna-se necessária uma nova postura frente à presença dormente do indivíduo no espaço urbano, uma vez que este tem o direito não só de habitar, mas de participar dos processos promotores das cidades; no curso dos planeamentos urbanos, todos os atores devem dialogar em suas diferentes fases, desde o público até às áreas profissionais - e, portanto, a compreensão lata do espaço se faz parte primordial destes processos. Isto abrange, claro, todo um sistema que estrutura as cidades e que nos emerge inúmeros novos debates, mas nos atendo ao conteúdo aqui investigado, pode-se dizer que a arquitetura, além de corpo, é uma disciplina que toca e permeia todas (ou quase) as esferas deste sistema (como a política e economia), e portanto podemos através dela regenerar parte desta estrutura. Sendo assim, os veículos de difusão da arquitetura, bem como os meios de erguê-la, devem ser revistos; não só uma revisão de suas ofertas já consolidadas, de forma a contornar uma lógica dominante do mercado que induzem-nas a propagar mensagens (principalmente visuais) descuidadas, mas para apresentar paralelamente a isto outros vieses que assumam um compromisso de conteúdo e linguagem credíveis e acessíveis

A Sociedade do Espetáculo
(capa da edição de 1983)
Guy Debord



[15] Conceito criado e publicado por **Guy Debord** em 1967

[16] DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Brasil: Projeto Periferia, 2003, p.13

a todos. Acredita-se que a partir de uma cultura arquitetônica difusa e coletiva, pode-se dar início a um processo de reestruturação das relações entre indivíduo e cidade. Uma sociedade lúcida do seu próprio habitat, aproxima-se e age de forma ativa e interessada, e não automática e acriticamente ao que lhe é imposto - o que afeta diretamente na ação do próprio arquiteto, logo numa corporificação mais consciente do espaço urbano.

Compreende-se nesta investigação que é necessária uma adaptação e valorização dos meios e instrumentos já consolidados na sociedade. Ou seja, é no paradoxo plasmado no campo imagético e digital que se encontra frestas para puxar o indivíduo de volta ao real, a partir de um discurso visual que verbalize mensagens abraçadas por uma literacia democrática. Deste princípio, propor-se-á aqui tirar partido da fotografia, pois enquanto ferramenta amplamente familiar e utilizada, já enraizada na rotina do indivíduo (bem como seus meios de difusão), faz-se capaz de se reproduzir a ponto de permitir uma circulação de alcance extensivo, aproximando a informação, seja qual for, do povo. Assim, torna-se a arquitetura possuível e presente no cotidiano desta sociedade de massas por meio das imagens (*Wisnik, 2018*), tendo a fotografia um papel protagonista, tocando o cidadão e empurrando-o às tangíveis narrativas da cidade.

Rayograph
Man Ray (Emmanuel Radnitzky), 1923



02 •

híbrido de carne e conexão

I NARCOTIZAÇÃO DAS RETINAS
EM MEIO A CORPOS LÍQUIDOS

A gestação universal de uma forma de comunicar robusta foi propiciada por um desenvolvimento técnico bastante plástico, o que permitiu aos meios de comunicação se apresentarem através de muitas facetas, sendo uma delas a hipervisibilidade. Na década de 90 a internet começava a munir-se de artefatos e a se tornar amplamente acessível e sem fronteiras, disseminando-se pelo quotidiano do indivíduo, e consolidando paralelamente a fotografia digital - esta que, até então, tinha seus princípios estabelecidos e sem grandes mudanças correntes, nesse momento inicia um processo de drásticas transições de paradigmas.

Como visto, as reconfigurações tecnológicas aconteceram de forma constante, trazendo dispositivos e ferramentas de registro, produção e compartilhamento de imagens que geraram uma reprodutibilidade abundante não só desta, como da arte de um parâmetro geral, remodelando as configurações da comunicação global, o que também conduziu a prática fotográfica a tornar-se parte do dia-a-dia do sujeito comum. "*Com a fotografia, a mão foi pela primeira vez aliviada das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução figurativa, as quais recairiam a partir daí exclusivamente sobre o olho. Como o olho apreende mais rápido do que a mão desenha, o processo de reprodução figurativa foi acelerado de modo tão intenso que agora ele podia acompanhar o ritmo da fala*".[1] O que, de certa forma, tensiona a essência da fotografia; em outras palavras *"a fotografia tornou-se um passatempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança — o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder".*[2] Mediado pelos recursos digitais, este formato de imagem tornou-se um condutor de conhecimento universal, uma expressão consideravelmente mais potente que a verbal e escrita, principalmente com a expansão do capitalismo que exigiu que povos de diferentes línguas se expressassem a partir de uma linguagem em comum *(Rodrigues, 2007). "O universalismo da linguagem visual aparece como uma possibilidade de se alcançar um maior número de pessoas, rompendo-se as fronteiras do nacionalismo: fotos, filmes e programas de TV unem audiências do mundo todo sob as mesmas mensagens".*[3]



#Commute Series
Patrick Witty, 2013-15

[1] BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2015, p.41

[2] SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.11

[3] COSTA, Cristina in RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. *Análise e Tematização da Imagem Fotoráfica*. Ci. Inf. [online]. 2007, vol.36, n.3, pp.67-76

Esta democratização da informação colocou a fotografia em um patamar de relevância na sociedade, representando grande importância para o setor cultural, assumindo o papel evidente de recurso universal para comunicações, mesmo para a arquitetura, segundo uma desvanecência dos limites geográficos no ciberespaço, onde "*nossa cultura arquitetônica, na impossibilidade de visitar todos os edifícios do mundo, é maioritariamente construída através do olhar de outros*".[4]

Desta forma, a arquitetura torna-se palpável através de inúmeros veículos providos de uma diversidade de imagens que tornam possível conhecer e analisar obras e espaços, bem como o acesso à construção de cultura arquitetônica para um público geral. Todavia, a facilidade de acesso, as infindas plataformas, a veloz disseminação e o extenso alcance de qualquer tipo de conteúdo estimulou, ao longo do tempo, uma exposição pessoal dos usuários, arraigada em suas rotinas através das plataformas de rápido compartilhamento, havendo hoje uma compulsão por registros triviais e imediatos, o que, consequentemente leva o espaço urbano ao papel de mero plano de fundo, tomado por transeuntes dele desatentos, sem capacidade reflexiva, em prol do melhor ângulo e pose. A cidade torna-se "*um centro internacional de comunicação, mídia e serviços, no qual a imagem bidimensional conta muito mais do que a qualidade de uso do lugar na vida real*".[5] A condição à que estamos encurralados é de uma extensiva comercialização relacionada à reprodução mecânica de imagens que leva, consequentemente, à banalização ou mesmo à perda de seu status artístico *(Lopes, 2015)*, *"é como se fossemos tentados a substituir o objeto real pela sua reprodução fotográfica, e aceitássemos passivamente esta substituição, sem ao menos fazer uma reflexão acerca deste processo"*.[6] Neste panorama, a presença massiva desses conteúdos no quotidiano exerce forte influência sobre os leitores, afetando diretamente a forma que estes estruturam seus conceitos e percepções dos espaços. A partir do momento que o leitor absorve infinitos pontos de vista distintos - visto que fotografar é um ato de imposição de um ponto de vista, da escolha da lente ao elemento enquadrado *(Urbano, 2008)* - , ele confronta inúmeras possibilidades de interpretações e associações que o levarão a imagens sintéticas formadoras de incertas convicções. Por mais que a fotografia seja planejada em relação ao seu conteúdo e expressão, seu significado será variável de acordo com o receptor, e "*isso se deve aos diversificados níveis socioculturais e à vivência das pessoas. A imagem fotográfica – como todas as formas*

24hrs in Photos
Erik Kessels, 2011



[4] URBANO, Luís. *Mundo Perfeito, Fotografias de Fernando Guerra*. Porto: FAUP Publicações, 2008, p. 06

[5] WISNIK, Guilherme. *Op. Cit.*, 2018, p.135

[6] LOPES, Patrícia P. *A Função Social, Cultural e Artística da Imagem Fotográfica. Revista Reflexão e Ação*. Santa Cruz do Sul, 2015 v.23, n.1, p.303-321

de imagem – é, portanto, polissêmica ou ambígua, ou seja, permite vários significados".[7] A isto une-se o fato de que nossa sociedade, apesar de ser culturalmente imagética, não dispõe de capacidade crítica para analisar e interpretar de forma adequada e coerente todas as demandas das prolíficas mensagens visuais que a tocam, uma vez que quanto maior essa demanda, mais superficial será o processo de percepção visual do indivíduo *(Lopes, 2015)*. Num âmbito mais alargado (mas de relevante observação), nota-se uma ausência de pautas passíveis de capacitar a sociedade para a era visual; se faz necessário a abertura de frestas que adotem a compreensão dos regimes de visualidade contemporânea enquanto tema transversal nas redes de ensino, educando o olhar do sujeito a ver o que se quer, e não o que o fazem ver. Mas, sendo esta objeção parte de um possível processo que englobaria esferas as quais não são particularidade desta investigação, evidencia-se portanto que cabe ao fotógrafo, em primeiro lugar, ter a consciência quanto ao poder de significação de seus enquadramentos, atuando de forma lúcida e cautelosa. Contudo, sabe-se que, com a exponencial proliferação das imagens midiáticas, o fotógrafo encontra-se frente a um nicho de mercado tendencioso, onde a arquitetura e a fotografia se encontram: a renda da forma *(Arantes, 2010)*.

> *"A arquitetura na era digital-financeira ampliou enormemente o repertório de formas e técnicas à sua disposição. O cubo modernista foi desmontado e em seu lugar uma profusão de volumes irregulares e de formas complexas ocupou a cena. As novas tecnologias digitais, de projeto e produção, os novos materiais e encomendas que solicitam aos arquitetos sempre novidades permitiram que fossem realizadas obras inimagináveis há poucas décadas. Turbinando esse processo está a injeção de capitais e fundos públicos atrás de ganhos especulativos de novo tipo, decorrentes do efeito de atração que esses edifícios produzem – é o que denominaremos renda da forma".*[8]

Conforme o arquiteto e urbanista *Pedro Arantes* (2010), a arquitetura se encontra em uma nova condição que se traduz pelo fetiche da forma, onde ela segue um perigoso caminho de fusão com a publicidade e a indústria do entretenimento, o que demanda uma dilatação da forma arquitetônica explorando os limites de suas técnicas e materialidade, pois "*quanto mais polimorfo, retorcido, desconstruído, ou 'liquefeito' e reduzido à quase-imaterialidade, o edifício arquitetônico – que*

[7] RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. *Análise e Tematização da Imagem Fotoráfica*. Ci. Inf. [online]. 2007, vol.36, n.3, pp.67-76

[8] ARANTES, Pedro F. *Arquitetura na Era Digital-Financeira: Desenho, Canteiro e Renda da Forma*. São Paulo: FAU-USP 2010, p.05

> Poder-se-ia imputar à crítica - como ao seu malogro ulterior - a predominância que têm, no que toca à difusão dos problemas e das modas arquitetônicas, as imagens puras e simples, gráficas ou fotográficas. Dever-se-iam estudar as possibilidades de uma investigação científica e estatística das influências das "imagens" sobre a práxis mesmo dos arquitetos mais cultos. Efetivamente, é cada vez menos significativa uma demolição ou uma exaltação crítica, no momento em que as requintadas imagens fotográficas impressas nas elegantes páginas das revistas de arquitetura desenvolvem - muitas vezes de forma dissimulada - todo o seu poder de sedução visual. Porém, seria pueril escandalizarmo-nos com esse fenômeno, característico, de resto, do actual momento cultural. Na realidade, o problema consiste em controlar as imagens em vez de delas dispor ao acaso, oferecidas à voracidade dos consumidores-arquitetos: e consiste também, em falar criticamente com as imagens.
>
> - manfredo tafuri
> 1968

deveria ser o objeto construtivo, material e estável por excelência –, maior seu sucesso de público e, portanto, seu valor como imagem publicitária".[9] A velocidade das comunicações começam a mudar a imagem da arquitetura. Vivenciamos uma fratura, onde os corpos são desintegrados, onde a imagem estável dá lugar à imagem instável, em movimento, às deslocações e desconstruções *(Tschumi, 1996)*.[10] *Bernard Tschumi* nos exemplifica de forma literal tais novas condições arquitetônicas contemporâneas em sua estrutura temporária *Glass Video Gallery* (Groningen, Holanda). Uma caixa de vidro, desnuda, onde as formas se decompõem em favor do programa, onde a aparência de permanência é cada vez mais desafiada pela representação imaterial de sistemas abstratos na forma de televisão e imagens eletrônicas.[11] Através de 6 colunas transparentes, compostas por ecrãs, o arquiteto transforma os significados e função da coluna tradicional e aposta na representação imaterial da estrutura, na imagem instável da fachada e, portanto, a imagem electrónica que confunde o limite entre realidade e virtualidade *(Chateau, 2007)*. Assim, formam-se novas e inconstantes paisagens urbanas, configuradas por corpos líquidos que circulam como imagem, levando a experiência urbana e arquitetônica "*à pura visualidade, resultado da busca incessante pelo ineditismo e pela 'renda da forma'*".[12] Em meio a esse êxtase imagético, a supervalorização de uma arquitetura em detrimento de outra dá-se por sua superficialidade fotogênica, onde sua qualidade é determinada por seu impacto visual. Nesse momento, o papel do fotógrafo profissional é *"embelezar, maquiar, folhar a ouro"* a arquitetura, mesmo que esta *"tenha o desplante de não possuir nenhuma virtude"*[13]; ele passa pelo desafio de "*em meio à saturação de informação que narcotiza as retinas: conseguir atravessar a confusão visual com uma só imagem memorável*"[14], a qual tornar-se-á o maior elo entre público e arquiteto, mais do que a própria obra *(Shulman, 2010)*. Os fotógrafos são, nesse meio, como paparazzis em busca da melhor luz, ângulo e enquadramento das novas top models que se espalham pelo tecido urbano. A fotografia é capaz de registrar a imagem da obra imaculada, com suas superfícies intocadas, sem marcas do tempo e dos usuários, tendo a capacidade de substituir, com vantagens, a obra em si *(Arantes, 2010)*.

> *"Fica-se com a sensação de que as pessoas se intrometem no caminho dos arquitetos e da arquitetura. Basta dar uma olhada em qualquer uma das sofisticadas revistas de arquitetura que exibem*



Glass Video Gallery
Bernard Tschumi, 1990

9 *ibid.*, p.01

10 CHATEAU, Hernan B. *Desde la Transparencia a la Desaparición de la Arquitectura*. Arquitetura Revista, Porto Alegre, 2007, v. 3, n. 1, p. 19-27

11 Descrição retirada do website tschumi.com

12 ARANTES, Pedro F. *Op.Cit.*, 2010, p.02

13 FUÃO, Fernando Freitas. *Folhas da Arquitetura*. Vitruvius: ARQUITEXTOS, outubro 2001

14 ARANTES, Pedro F. *Op.Cit.*, 2010, p.217

o talento arquitetônico e não podemos deixar de nos surpreender com a ausência de pessoas nas fotografias (...), tem-se a impressão de que os fotógrafos, sempre que possível, desocupam o edifício e seus arredores para apresentá-lo como um intocado objet d'art não contaminado por usuários, clientes e moradores".[15]

• •

Não se pode desconsiderar, na construção da visão crítica da arquitetura - e mesmo da sociedade contemporânea -, o papel hoje desempenhado pela fotografia.[16] Graças a ela, de repente, a arquitetura que é por natureza estática, com fundações enraizadas como árvores, começa a mover-se, a circular, a percorrer de olho em olho; contudo, esse breve caminhar tornou-se uma peregrinação que provoca profundas mudanças no processo de cognição da arquitetura *(Fuão, 2001)*.

"Assim, as fotografias parecem afetar, não só a visão, mas os movimentos, o corpo todo. O ritmo lento e complexo do caminhar, ver, tocar, sentir os cheiros característicos que banham as cidades, de repente é substituído por uma onividência artificial criada pelos meios de comunicação. Os arquitetos, cada vez mais insaciáveis de imagens, partem destas para projetar, produzir suas arquiteturas. Já não se inspiram, se (ex)piram de imagens".[17]

Quer dizer, há uma perda de controle sobre a produção e reprodução dos materiais imagéticos, que acabam por revelar, assim, efeitos não unívocos. São ferramentas bilaterais, com dois lados claros da moeda: se mal conduzidas, geram uma rede de relações fragilizadas, onde arquitetura, fotografia e cidadão têm suas potencialidades individuais reduzidas em função de meras visualidades; mas, se empregadas racionalmente, são substancialmente efetivas. Uma vez que a fotografia tenha um inerente comportamento flexível, sedutor e persuasivo, pode ser sólida aliada na reversão da realidade irracional em que vivemos hoje. Não se deve atordoar o indivíduo com mais uma inovação, mas sim reciclar o conhecido e recuperar sua essência; através da fotografia pode-se ativar um processo de recuperação da sociedade doente, esta hoje composta por corpos complexos de um híbrido potencialmente letal.

15 STEVENS, Garry. *O Círculo Privilegiado: Fundamentos Sociais da Distinção Arquitetônica*. Brasília: Editora UNB, 2003, p.21-22

16 Referência à fala de OPPIDO, Gal no seminário "Fetichismos Visuais" in ARANTES, Pedro F. *Op. Cit.*, 2010, p.216.

17 FUÃO, Fernando Freitas. *Folhas da Arquitetura*. ARQUITEXTOS, outubro 2001



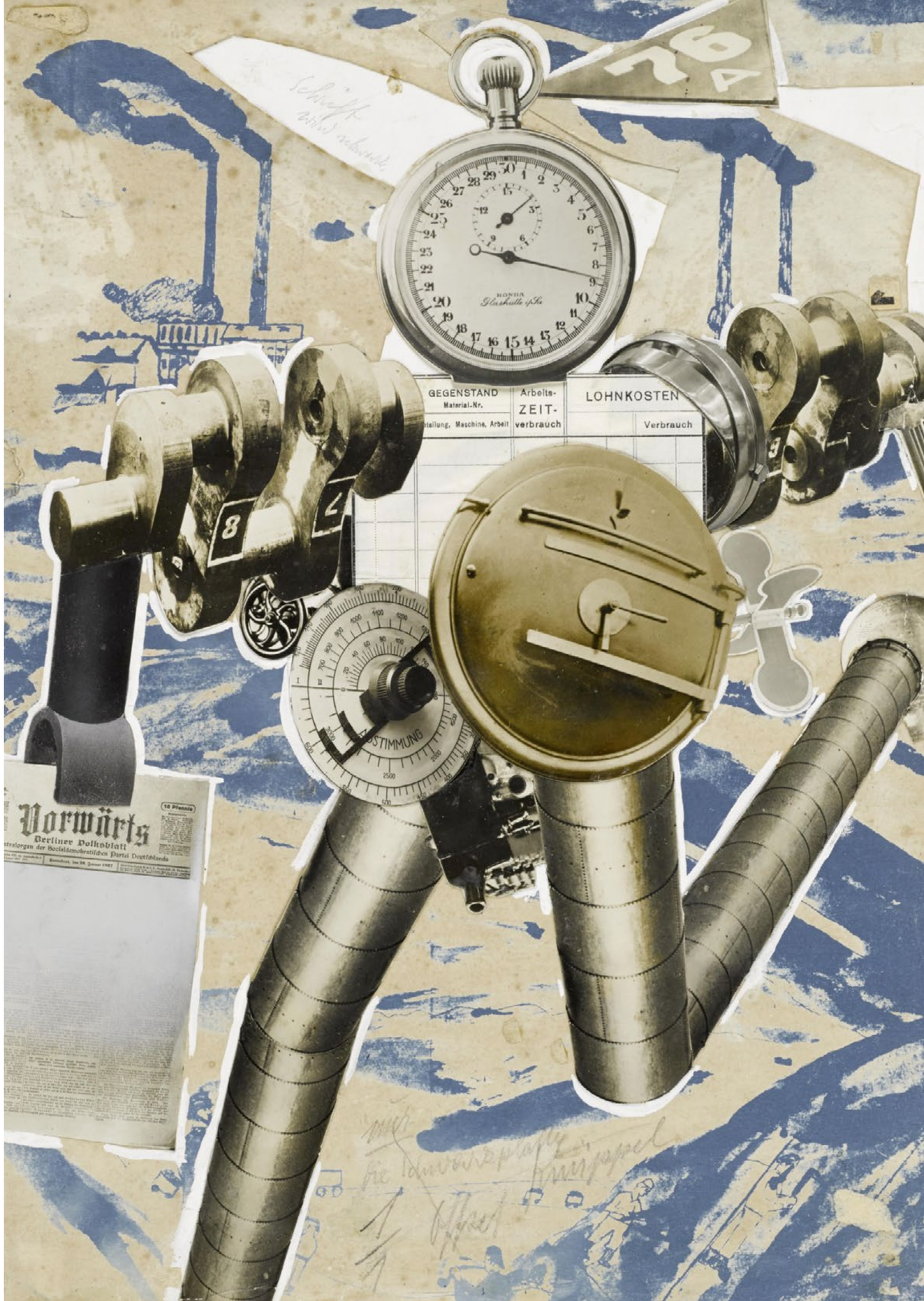
Chained by the future
autor anônimo, 2018

II EXTENSÕES PATÉTICAS DO CORPO

Como foi visto até aqui, a partir do impulso dado pela era revolucionária da industrialização, a sociedade contemporânea confronta-se hoje com uma época governada pela força exponencial dos recursos tecnológicos, da imagem e da informação, que traçam uma cidade estruturada por "*corpos 'ciborguizados' pelos celulares, uma espécie de ponto conexão permanente que nos expande para além do aqui e nos insere em um tempo de eterno agora. Telas de diferentes portes e com novos recursos remodelam as noções de espaço doméstico e privacidade. Aplicativos de Realidade Aumentada (RA) inserem camadas de informação no ambiente urbano e redefinem o espaço público*".[1]

Os elementos que nos rodeiam são compostos de matérias antes definidas por duas dimensões: massa e energia. Contudo, no contexto referido, se ascende uma terceira: a informação *(Virilio, 1998)*. Ao exemplo aludido pelo arquiteto e urbanista Paul Virilio (1998), a massa de uma montanha é sempre invariável e imóvel, mas suas informações estão sempre em mutação. O que era um obstáculo para o homem pré-histórico, agora assume outros significados, é uma massa que hoje é fotografada, analisada geograficamente, explorada em seus recursos, entre muitas outras camadas, enquanto que para o homem pré-histórico ela nunca deixou de ser apenas uma massa inerte. Em vista disso, nota-se atualmente um atordoante fluxo de informações que, apesar de nos colocar em um império da nitidez, nos desloca para um estado de nublamento que traduz-se em uma fissura na compreensão geral das coisas *(Wisnik, 2018)*. "*Hoje, a informação conta mais que a massa e a energia. A terceira dimensão da matéria toma o lugar da própria coisa. Muito no sentido da frase de Flaubert: 'A imagem é mais importante do que a coisa da qual é feita uma imagem*'".[2] É do caráter essencial da arquitetura um vocabulário tridimensional que inclui o próprio homem *(Zevi, 1992)*, mas esse espaço global da comunicação ininterrupta leva-o à falta de hábito de buscar entender os espaços em todas as suas dimensões. "*A escultura atua em três dimensões, mas o homem fica de fora, desligado, olhando do exterior as três dimensões. Por sua vez, a arquitetura é como uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha*".[3] Ou seja, à luz de Bruno Zevi, os espaços precisam ser

Rationalization
Is On The March
John Heartfield, 1927



[1] BEIGUELMAN, Giselle. *Arte pós-virtual: Criação e Agenciamento no Tempo da Internet das Coisas e da Próxima Natureza*, in *Fernando Pessoa (org). Cyber arte cultura: 8° seminários internacionais Vale*. Vitória: Museu Vale, 2013, p.147

[2] VIRILIO, Paul. *Architecture on the Age of its Virtual Disappearance*, in *BECKMANN, J. The Virtual Dimension: Architecture, Representation, and Crash Culture*. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p.180 (tradução livre de trecho)

[3] ZEVI, Bruno. Saber ver a Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.15

permeados por corpos presentes para serem compreendidos - mas, nesse momento, a tecnologia pode transcender a carne.

Encontramo-nos em um ambiente profundamente imersivo e sem ações perceptivas, onde nosso cotidiano é controlado por dispositivos tecnológicos nele infiltrados, 24 horas, 7 dias por semana *(Wisnik, 2018)*. A existência social cada vez mais é definida pelas interconexões tecnológicas em detrimento da manifestação física e pessoal *(Böhme, 2017)*, em um cenário onde sentados conseguimos mergulhar em uma cidade qualquer; passeamos por todas as ruas, adentramos edifícios. A letargia nos toca. Nos locomovemos de forma estática, através de fios de fibra ótica, por meio do tempo espacial, e pousamos, por nenhuma lei física, em outro lugar, em um mundo paralelizado, onde neste espaço de domínio imaterial encontra-se a psique quase divorciada do corpo *(Wertheim, 1998)*. Quando não sentados, permeamos pelas ruas reais, mas de cabeças baixas, focados em nossas novas mãos protéticas, como se o entorno estivesse ali contido. A letargia instala-se. Viramos *cyborgs*.

"*Nos finais do século XX, todos somos quimeras, híbridos teorizados e fabricados de máquina e organismo; em poucas palavras, somos cyborgs*".[4] Na leitura de *Donna Haraway* (1995), no momento em que as tecnologias começaram a actuar e penetrar nossos corpos, iniciou-se um processo de desenvolvimento de novos tipos de organismos, os organismos cibernéticos, os cyborgs. Uma metáfora que, para a bióloga e filósofa, define a transmutação pós-moderna do indivíduo: "*híbridos pós II Guerra Mundial, compostos de criaturas orgânicas sob o disfarce - não escolhido - da 'alta tecnologia', como sistemas de informação ergonomicamente controlados capazes de trabalhar, desejar e reproduzir-se*".[5] Aqui, a sociedade é fruto de uma miscigenação que causa horror e, ao mesmo tempo, fascínio. Não sabemos dizer até que ponto penetrou a tecnologia sob a membrana de nossas peles, onde nós acabamos e onde ela começa *(Kunzru, 2009)*. As próteses ultrapassam a medicina, já nascemos com extensões patéticas que delineiam a atual subjetividade humana. Em suma, "*nos vemos cada vez mais controlados e expropriados dos meios cognitivos*"[6], o que fragiliza diretamente a gama de experiências que podem acontecer no âmbito urbano. Há a escolha pelo caminho mais breve, mais certo, a eliminação dos acasos, das infinitas possibilidades; o indivíduo não é movido mais pelas forças de ação-reação, ele age de forma automática; a cidade deixa de ser lugar de abrigo e torna-se aparato de rápidas comunica-

Virtual Reality tour
Budapest



[4] HARAWAY, Donna J. *Ciência, Cyborgs y Mujeres: La Reivención de la Naturaleza*. Valencia: Ediciones Cátedra, 1995, p.254 (tradução livre de trecho)

[5] *ibid.*, p.62

[6] WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro: Arquitetura, Arte e Tecnologia Contemporânea*. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p.307

ções *(Argan, 2014)*. Este comportamento interfere diretamente na mutação da própria cidade, uma vez que esta "*é o produto de muitos construtores que constantemente modificam a estrutura por razões particulares, [que até] podem manter as linhas gerais exteriores, [mas] há uma constante mudança no pormenor*"[7], o que revela que há espaços urbanos tão ciborguizados quanto seus habitantes.

• •

A legibilidade das cidades é relacionada à capacidade destas de evocarem imagens no observador a partir do seu domínio sensorial do espaço, mas as novas configurações humanas e urbanas, a partir das vertigens da tecnologia, impedem a experiência fenomenológica individual (*Peixoto, 2009*), o que sintomatiza uma sociedade que produz cidades também alienantes. Compreende-se que há uma nova configuração do espaço urbano, onde

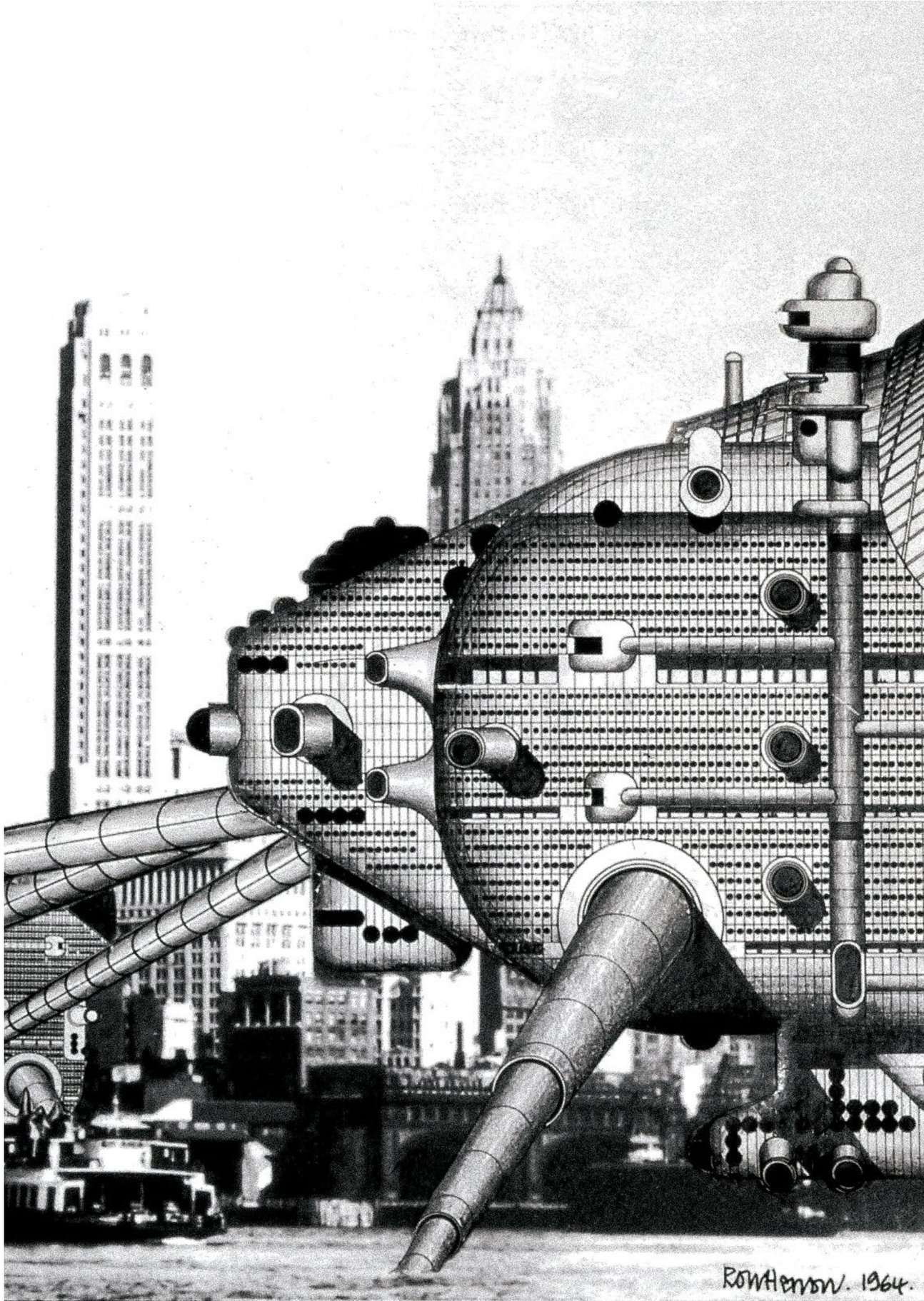
> "*não temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar essas novas dimensões espaciais (...). Essa mutação do espaço ultrapassou a capacidade do corpo humano de localizar-se, de organizar perceptivelmente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição no mundo exterior [visto que] uma nova experiência da tecnologia da cidade transcende todos os velhos hábitos de percepção corporal (...) uma disjunção entre o corpo e o ambiente urbano que indica nossa incapacidade de compreender os processos complexos de reestruturação da metrópole contemporânea, de mapear a enorme rede global de produção e comunicação descentrada em que estamos presos como indivíduos*".[8]

Emergem-se novos e fluídos limites - se é que ainda podem ser assim chamados - que rompem com os dualismos modernos: mente e corpo, humano e animal, um e o outro (*Haraway, 1995*). Nos movemos cada vez mais por territórios sobrecarregados de dimensões abstratas, espaços rarefeitos, amorfos, movediços, informes, sem limites. Assim é a alienação do indivíduo em estado de imersão no ciberespaço, esse que pode ser lido como um mundo paralelo, um paraíso artificial para o qual fomos arrastados pelas atraentes promessas injetadas no nosso cotidiano de uma vida mais ágil e prática. A promessa é cumprida, mas em troca pela sistematização dos sentidos; as capacidades sensoriais e perceptivas do sujeito são achatadas, tornam-se men-

[7] LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1999, p.12

[8] PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2009, p416

Walking City
RON HERRON, 1964
Archigram



tes desorientadas, falham na tentativa de articular imagens de construção dos espaços; o sujeito é jogado para o real e o abstrato, ambos em mutação constante, sem que possa ter uma equivalente mutação dele mesmo para enfrentar essa imersão. Há um colapso na experiência, na articulação entre tecido, estrutura e indivíduo, e este precisa urgentemente recuar deste contexto para reativar sua presença no ambiente e voltar a projetar a cidade com seu próprio corpo, e não mais com suas extensões.

Pedestrian lanes for phone users
Manchester, 2019



03.

envolver-se na carne do mundo

I PATOLOGIA DOS SENTIDOS

Os objetos arquitetônicos são lidos, sumaria e frequentemente, enquanto veículos genéricos de comunicação, uma vez que a atenção do espectador é vulgarmente orientada às evidências formais e materiais da obra. Contudo, para além de sua presença, a arquitetura acusa em si mesma a capacidade de dialogar (*Colin, 2000*), no momento em que lhe é dada a chance de entrelaçar seu corpo cimentado aos corpos celulares. Ou seja, "*os elementos físicos do objeto arquitetônico nos fornecem instrumentos de comunicação através dos quais outras ideias, alheias ao universo estrito dos ajustes formais, podem ser transmitidas*"[1], revelando que "*em vez de criar meros objetos de sedução visual, a arquitetura relaciona, media e projeta significados*"[2], onde o corpo do indivíduo torna-se lugar de percepção e consciência de informações sensoriais do espaço.

Antes de desenvolver a linguagem verbal, o corpo era o principal meio de interlocução do homem, que através da incorporação de gestos e movimentos, transmitia mensagens e ensinamentos. Isto conduziu, posteriormente, o corpo enquanto sistema de dimensionamento e proporção, o qual assume-se, desde então, como principal instrumento de relação com a arquitetura, permitindo atribuir uma medida humana às dimensões do tempo infinito e ao espaço ilimitado, tornando-os habitáveis e compreensíveis (*Pallasmaa, 2012*). Este elo entre homem e arquitetura estruturou um processo de mutualismo[3] onde ocorre a descoberta para além de suas carcaças: seus interiores são despidos e decodificados em uma pluralidade de significações, que ao chocarem-se culminam em uma nova abstração: a dimensão sensorial. É neste confronto entre arquitetura e sujeito que estes dissolvem seus corpos íntegros em cargas de afeto; esta nova configuração permite entrelaçarem-se e assim se recomporem na forma de um terceiro corpo, este que vaga por uma nova superfície de contato que se manifesta enquanto espaço de encontro, um território paralelo e abstrato que, embora "*desprovido de materialidade ou de gravidade, preenchido apenas por fluidez e movimento*"[4], faz-se palco para a comunicação plástica fabricada por tal coexistência, pelo poder de afetar e ser afetado (*Barbieri, 2007*). "*Quando um corpo 'encontra' outro corpo, uma ideia, outra ideia, tanto acontece que*

[1] COLIN, Silvio. *Uma introdução à arquitetura (3ª edição)*. Rio de Janeiro: Editora UAPÊ, 2000 p.75

[2] PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: a Arquitetura e os Sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2012, p.11

[3] *Mutualismo*, da biologia: associação entre indivíduos de espécies diferentes onde ambos se beneficiam

[4] BARBIERI, Maria Júlia. *Arquitetura Inatual como Arquitetura da Diferença [uma comunicação de afetos e durações]*. ARQUITEXTOS, setembro, 2007

etimologia

fe·no·me·no·lo·gi·a = fenômeno + -logia

fe·nô·me·no
tudo o que está sujeito à ação dos nossos sentidos ou nos impressiona de um modo qualquer (física ou moralmente)

-logia
do grego, lógos: palavra, discurso, linguagem, estudo, teoria

fonte: dicionário priberam

as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão das suas partes".[5] Nas palavras de *Bernard Tschumi* (1996), as ações qualificam espaços assim como os espaços qualificam ações; a ação mora no encontro de corpos, onde estes invadem uns aos outros rompendo suas ordens, configurando uma "*violência da arquitetura*".

> *"Qualquer relação entre um edifício e seus usuários é de violência, qualquer uso significa a intrusão do corpo humano em um determinado espaço, a intrusão de uma ordem em outra. Essa intrusão é inerente à ideia de arquitetura; qualquer redução da arquitetura a seus espaços à custa de seus eventos, é tão simplista quanto a redução da arquitetura às suas fachadas. Com 'violência' eu não quero falar da brutalidade que destrói a integridade física ou emocional, mas uma metáfora para a intensidade da relação entre indivíduos e os espaços que o circundam".*[6]

Na leitura de *Merleau-Ponty* (1999), o corpo é o meio pelo qual podemos não só habitar o mundo, como também compreendê-lo; para o filósofo, a percepção dos espaços e dos elementos nele inseridos está sempre envolvida por uma atitude corporal, a qual, por sua vez, é também necessária para clarificar sobre nós mesmos, visto que "*a percepção interior é impossível sem percepção exterior*".[7] Assim, a ação do corpo torna-se uma resposta formulada a partir de estímulos do espaço em confronto com o que somos. Ou seja, ao percorrer a cidade, os indivíduos são induzidos ao processo de percepção, onde os elementos, atravessados ou observados, emanam uma profusão de informações sensoriais as quais os corpos absorvem como estímulos, interpretando-os e respondendo através de suas memórias sensoriais, portanto variando de acordo com o receptor (*Gamboias, 2013*). E assim "*a cidade existe por meio de minha experiência corporal. A cidade e meu corpo se complementam e se definem. Eu moro na cidade, e a cidade mora em mim*".[8] Para *Gaston Bachelard* (2008), os espaços se mantêm inseridos em nós como um grupo de hábitos orgânicos. O autor exemplifica-nos isto a partir da *casa natal*:

> *"As sucessivas casas em que moramos mais tarde sem dúvida banalizaram os nossos gestos. Mas, se voltarmos à velha casa depois de décadas de odisséia, ficaremos muito surpresos de que os gestos mais delicados, os gestos iniciais, subitamen-*

[5] DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia Prática.* São Paulo: Escuta, 2002, p.25

[6] TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction.* London: The MIT Press, 1996, p.122 (tradução livre de trecho)

[7] MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.15

[8] PALLASMAA, Juhani. *Op. Cit.*, 2012, p.38

O sentido do espaço só existe a partir da experiência do 'eu'; portanto, o sentido do espaço da arquitetura não está no interior da abstração do espaço, no interior da arquitetura, na relação utilitária entre o cheio e o vazio, e tampouco nas entranhas das paredes. Qualquer sentido que se possa atribuir está fora dele, muito além de sua superfície. Está no interior de quem o vivencia, está nas pessoas que nele se deslocam constantemente. Curiosamente transportamos o sentido do espaço para qualquer lugar que formos. O espaço não é, como crê a maioria dos arquitetos, uma realidade rígida e válida para todos. Ele em si é tão plástico e imaterial como o próprio tempo, variando com os indivíduos, com os povos, com as épocas, e, principalmente, com os pontos de vistas. Não existe um espaço objetivo e autônomo do ser humano. Existem diferentes maneiras de perceber e compreender esse espaço 'bruto', lá fora, sem significação, à espera de minha chegada.

- fernando fuão
2004

te estejam vivos, ainda perfeitos. Em suma, a casa natal gravou em nós a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental".[9]

O corpo torna-se ferramenta subordinada dos sistemas sensoriais, tornando-os inteligíveis. Assim, o corpo do homem reflete o corpo da arquitetura através dos sentidos, das precipitações às inércias. Clarifica-se esta ideia se pensarmos no ato de percorrer a cidade: inicialmente, envolve uma atenção consciente do corpo, onde este responde aos desequilíbrios desconhecidos a ele, o que pode se tornar uma atividade motora e inconsciente. Os trajetos frequentes na rotina do citadino - como o simples ir e vir de casa ao trabalho - muitas vezes são praticados a partir de movimentos já inconscientes, desligados das faculdades sensoriais. O corpo não reage mais ao que já lhe é habitual. É como aprender a subir uma escada, ou a andar de bicicleta - a repetição constante dos movimentos tornam-se reflexos automáticos, onde nossas sensações são ativadas apenas quando algo inédito rompe o comum; um degrau mais alto, um obstáculo no caminho. Enquanto estrutura urbana, a arquitetura deve assumir o papel, não só de articular nossas experiências, mas de provocar as ações do indivíduo no espaço, e esse, por sua vez, tem o papel de reagir de forma a dialogar com o meio. "*É evidente que uma arquitetura que intensifique a vida deva provocar todos os sentidos simultaneamente e fundir nossa imagem de indivíduos com nossa experiência do mundo*".[10] Isto é, para compreensão e estruturação do meio, é necessário não só carcaças presentes - tanto do homem quanto da arquitetura -, mas corpos conscientes de suas cargas emocionais. Contudo, esta carga abstrata tem sido minimizada em detrimento de seu invólucro; de acordo com *Pallasmaa* (2012), há hoje uma eminente patologia dos sentidos relacionada ao predomínio da visão e a supressão dos demais sentidos, que nos força à alienação, e, consequentemente, à letargia.

Como já ressaltado ao longo desta investigação, as novas tecnologias e a desenfreada multiplicação e produção de imagens têm reforçado a hegemonia da visão. Isto nos levou a um ponto onde nossas capacidades multissensoriais são reduzidas e transformadas em um processo fabricado pelas retinas. É evidente que a visão é um dos sentidos mais relevantes do animal, no entanto, dentre suas possibilidades, a sociedade vem sendo abarcada pela "*visão focada*, [a qual] *nos*

Strauss
Hannah Höch, 1965



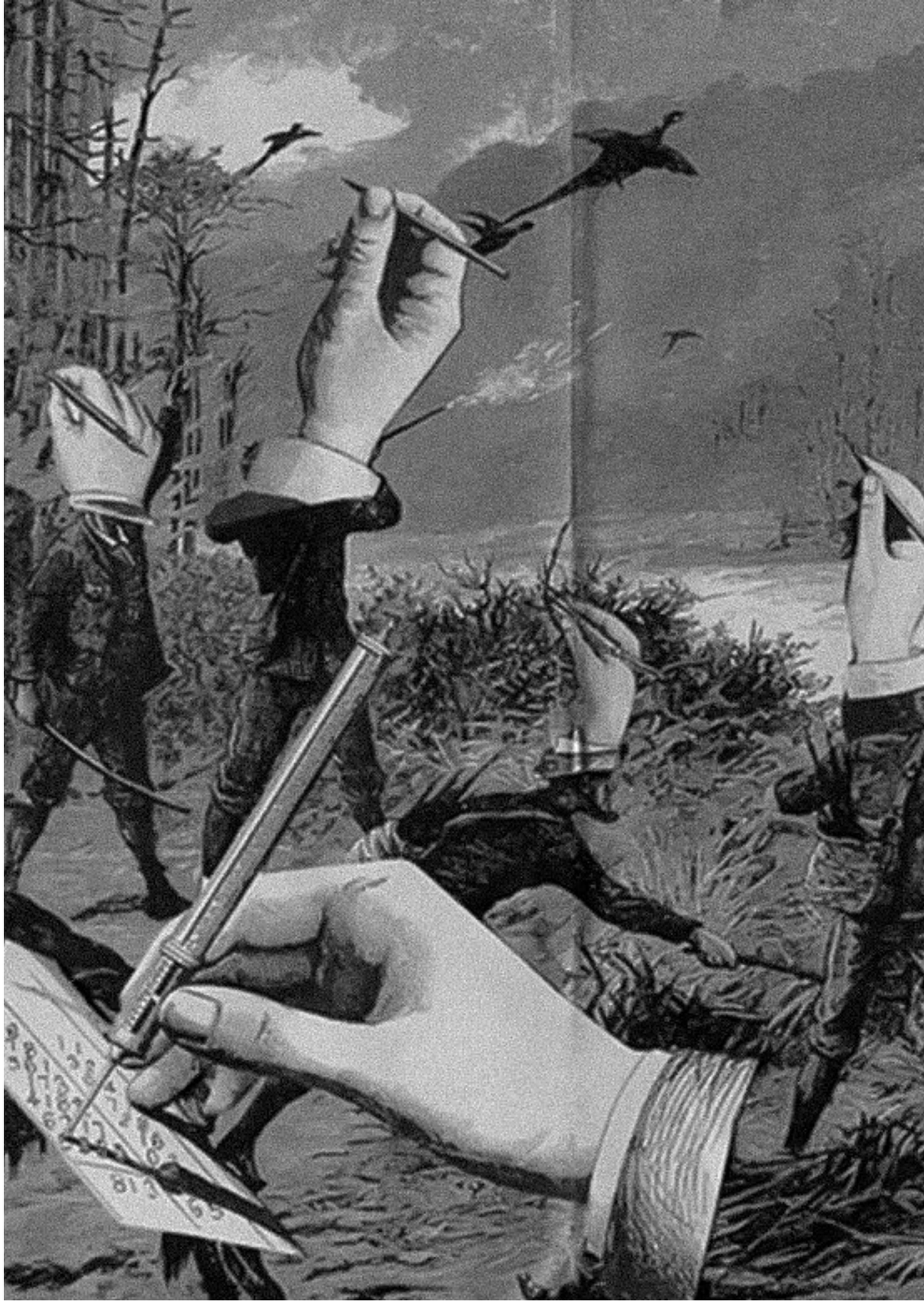
[9] BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.34

[10] PALLASMAA, Juhani. *Op. Cit.*, 2012, p.11

põe em confronto com o mundo", em detrimento da "*visão periférica*, [que] *nos envolve na carne do mundo*".[11] A visão focada, mediada pela comunicação em massa, nos arranca do espaço, tornando-nos meros espectadores, enquanto que a visão periférica nos integra aos espaços, nos torna agentes, uma vez que esta "*nos revela o que o tato já sabe; poderíamos considerar o tato como o sentido inconsciente da visão; nossos olhos acariciam superfícies, curvas, bordas distantes; é a sensação tátil inconsciente*".[12] Ainda na leitura de *Pallasmaa*, todos os sentidos são extensões do tato, é nosso tecido cutâneo a primeira camada que confronta o exterior e fomenta as demais. Com isto, este modo sensorial torna-se responsável por nos integrar no espaço e à nossa individualidade; consequentemente a tatilidade torna-se expressivamente importante para assimilarmos o mundo, bem como um mecanismo para a arquitetura movimentar-se. O toque é necessário. Para *Peter Zumthor* (2009) a arquitetura deve nos tocar; deve, através de seu toque, manifestar sua vivacidade, ou seja, sua atmosfera. A atmosfera está para a arquitetura assim como o sistema sensorial está para o homem. "*A atmosfera comunica com a nossa percepção emocional, isto é, a percepção que funciona de forma instintiva e que o ser humano possui para sobreviver*".[13] Em outras palavras, a arquitetura dialoga com o mundo através do corpo do homem. Sua atmosfera toca os corpos móveis e os faz traduzir, por meio de sua capacidade cinestésica, o que ela, na condição de corpo imóvel, não pode.

Na contramão da bela arquitetura de *Zumthor*, o comportamento da produção arquitetônica enquanto produto visual provoca sua desarticulação do existente, renunciando os encontros corporais, ao mesmo tempo que a cultura tecnológica desmembra os sentidos do homem. A arquitetura deixa de nos tocar, e nós deixamos de refleti-la, ambos entramos em estado de coma em consequência de um "*crescimento cancerígeno da visão*"[14], e assim nos é furtado o processo de construção do território paralelo e abstrato, da narrativa das memórias sensoriais, portanto de nossos mapas mentais imagéticos, através dos quais nos projetamos no espaço.

in ***Une Semaine de Bonté***
Max Ernst, 1934



11 *ibid.*, p.10

12 *ibid.*, p.40

13 ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: Entornos Arquitectónicos - As Coisas Que Me Rodeiam.* Amadora: Gustavo Gili, 2009, p.12

14 PALLASMAA, Juhani. *Op. Cit.*, 2012, p.22

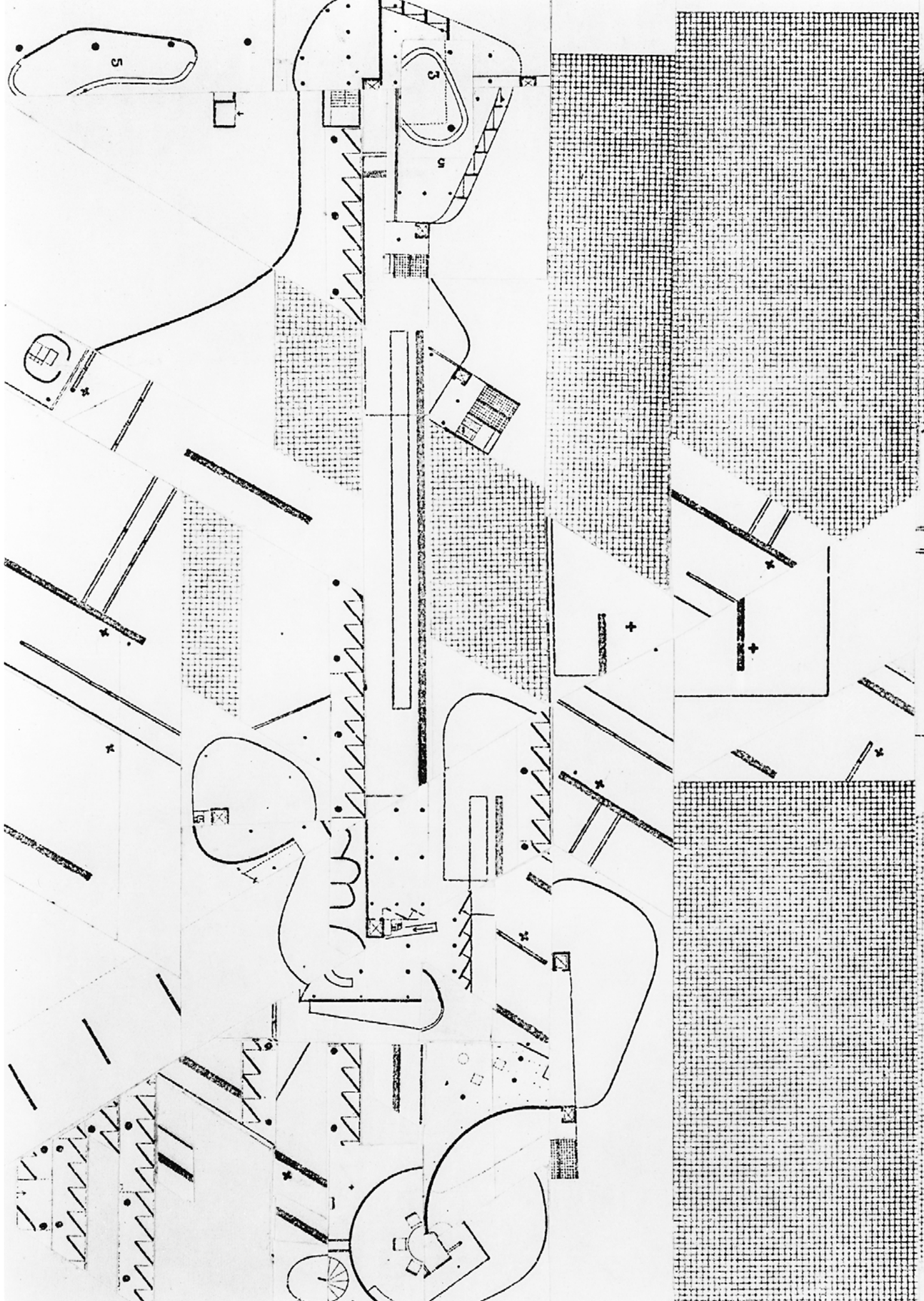
II ARQUITETURA SEM ARQUITETOS

A coexistência entre arquitetura e indivíduo se desdobra e transborda do espaço físico de encontro; presencia-se o momento de choque, mas o corpo interdependente habita numa dimensão oculta. Isto é, a partir do confronto dos corpos, a integridade de ambos dissolve-se em cargas afetivas viabilizando, de forma associada, a germinação de um novo corpo, que, a partir de seu caráter rizomático, ergue sua própria morada; as partículas permeiam de forma capilar, invadindo mutuamente seus interstícios, formando uma nova densidade, um novo território que vai além do conteúdo físico (*Barbieri, 2007*), que se transmuta e dilata continuamente - se, e somente se, colocado em constante movimento -; assim, uma arquitetura sem arquitetos, construída de matéria prima afetiva: de sons, cheiros, toques, sabores, pormenores.

> *"A arquitetura existe numa realidade diferente da nossa vida cotidiana e das nossas atividades. A força emocional das ruínas, da casa abandonada ou de objetos rejeitados nasce do fato de nos fazerem imaginar e compartilhar o destino de seus donos. Levam nossa imaginação a distanciar-se do mundo das realidades cotidianas. A qualidade da arquitetura não reside na sensação de realidade que expressa, mas, ao contrário, em sua capacidade de despertar nossa imaginação".*[1]

A interação direta entre o sujeito e o objeto promove uma espessura histórica de vivências, a qual nos permite criar relações constantes ao sermos tocados pelos espaços, ampliando nossos referenciais de mundo e, assim, nossas ações e reações. Ou seja, através da dinâmica da percepção, somos abraçados por infindas linhas que rascunham nosso imaginário transformando nossas apreensões e relações em imagens múltiplas, dando origem a mapas mentais imagéticos e mnemónicos[2], que por sua vez constroem um novo território no universo da mente. Traçando um breve paralelo à teoria de *Rizoma* dos filósofos *Gilles Deleuze* (1925-1995) e *Félix Guattari* (1930-1992), pode-se considerar este território abstrato enquanto uma estrutura rizomática, visto que é caracterizado por um "*crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natu-*

Collage in *Thesis*
Daniel Libeskind, 1969-70



[1] PALLASMAA, Juhani. *A Geometria do Sentimento: Um Olhar Sobre a Fenomenologia da Arquitetura (1974),* in, *Kate Nesbitt (org). Uma Nova Agenda Para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995).* São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 488

[2] Relativo à memória

reza à medida que ela aumenta suas conexões".[3] Pode ser lido como um mapa literal, que se alastra por todas as direções, ultrapassando outras linhas, atravessando momentos, construindo e destruindo; cresce, floresce, encontra possibilidades; não há forma concreta, seu crescimento é polimorfo, sem direção definida (*Trindade, 2013*); "*as linhas tortas se ligam, se confundem, se espalham, alastram. As conexões se multiplicam, logo, a intensidade também. Aí sim temos a chance de criar novos sentidos, microconexões se difundindo, se diluindo, se confundindo, se disseminando. 'A questão é produzir inconsciente e, com ele, novos enunciados, outros desejos: o rizoma é esta produção de inconsciente mesmo' (Deleuze & Guattari)*".[4] Em outras palavras, os corpos, sejam do sujeito ou da arquitetura, são repletos de potencialidades que só se manifestam se colocados em conflito, o que gera diversas rupturas e extensões, que por sua vez dão origem a uma dimensão de conexões imagéticas. Estes encontros tecem conjuntos de imagens que representam tais relações e associações feitas a partir da espessura histórica já vivenciada; sendo assim, é evidente que ao longo das experiências muitas linhas se repetem, contudo, ao confronto de algo novo, uma só linha que vá para fora do território já definido, provoca o início de um novo fragmento deste território paralelo (*Souza, 2012*). Em linhas gerais: quanto mais experiências diretas com o meio o sujeito se permite atravessar, maior será seu território mnemónico, e assim, mais ampla será sua compreensão do seu habitat concreto. "*O rizoma é mapa, cartografia ancorada na realidade sempre mutante (afinal de contas, a cada mudança no território é preciso mudar os mapas). O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente*".[5]

De um ponto de vista científico, nossos mecanismos cognitivos produzem memória através das atividades sensoriais e motoras, provocando emoções e sendo possível, assim, arquivarmos texturas, odores, sons, sabores, formas. Segundo o neurocientista *David Eagleman* (2017), as operações mentais são cruciais para definir a forma como vemos e compreendemos o mundo. Para ele, a magia do cérebro humano reside no potencial de simular cenários incansavelmente; na impossibilidade de praticarmos todas as probabilidades de ações, nós criamos realidades alternativas, permeando pelo campo das hipóteses constantemente; através do uso de ferramentas mentais, interligamos experiências e sintetizamos mundos novos, é na vivência dos espaços que os absorvemos e tornamos possível montar novas

Number 31
Jackson Pollock, 1950



[3] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia - I*. São Paulo: Editora 34, 2000, p.16

[4] TRINDADE, Rafael. *Deleuze--Rizoma*. Razão Inadequada (revista online), setembro, 2013

[5] SOUZA, Rodrigo Matos. *Rizoma Deleuze-Guattariano: Representação, Conceito e Algumas Aproximações Com a Educação*. Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação, Universidade de Brasília, n.18, maio-outubro, 2012, p.248

versões dele através da reconstrução de lembranças sensoriais assimiladas naquele momento e nos anteriores. Ou seja: é a partir de nossa arquitetura neural e, consequentemente, sensorial, que conseguimos entrelaçar informações e remodelar o mundo.

> *"Entortamos, quebramos e mesclamos tudo o que pode ser observado, e essas ferramentas nos permitem extrapolar para muito além da realidade que nos cerca. Nós, humanos, somos péssimos em memorizar informação de forma precisa e detalhada, mas fomos projetados com exatidão para criar mundos alternativos".*[6]

Em suma, em um mesmo percurso, o indivíduo é abordado por diversos elementos que atingem seus mecanismos sensoriais, onde cada um fabrica seus territórios internos a partir das emoções decantadas dos momentos experimentados -enriquecidas por associações-, tornando-as em imagens mentais, as quais montam narrativas, que por sua vez definem os mapas mentais imagéticos. Portanto, nossas ações têm caráter amorfo, visto que são ditadas segundo uma lógica criada pela espontaneidade e intuição do sujeito somada aos referenciais que mutam de acordo com variantes, como situações geográficas, climáticas, sociais, económicas, culturais, arquitetônicas, educacionais, políticas, linguísticas, etc. Atualmente, a nomeada hegemonia da visão mitiga - até suprime - a espontaneidade do corpo. Experimentar os momentos urbanos e arquitetônicos não é mais um ato intuitivo, este caráter é abortado pela oferta excessiva de referenciais somente visuais. Neste cenário, as ações do indivíduo passam a ser determinadas por mapas estritamente desenhados a partir dos estímulos da visão e seus variantes, ceifando a soma de probabilidades imagéticas e, com isso, compreensões do espaço. Para exemplificar, sublinho um breve apontamento que faz *Edward T. Hall*, em sua obra escrita *A Dimensão Oculta* (1981), sobre os esquimós. O mundo perceptivo deste povo é bastante diferente do nosso, principalmente no que diz respeito a como eles empregam os sentidos para se orientarem no espaço.

> "*Quando viajo de automóvel posso, com relativa facilidade, atravessar uma cidade complexa e caótica - Detroit, por exemplo - simplesmente seguindo alguns sinais rodoviários. Começo com a suposição de que as ruas são dispostas em grade e o conhecimento de existirem alguns sinais assinalando meu itinerá-*

Metropolis
Paul Citroen, 1923



[6] EAGLEMAN, David. *Como o Cérebro Cria: O Poder da Criatividade Humana Para Transformar o Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2017, p.58 (ebook)

rio. Aparentemente, os Aivilik [tribo de esquimós] têm pontos de referência parecidos, embora naturais. De modo geral, não são objetos ou pontos verdadeiros, mas relações entre, digamos, contorno, tipo de neve, vento, ar salgado, fendas de gelo".[7]

É a direção do vento, o cheiro, a sensação tátil do gelo e da neve sob seus pés, que possibilitam os esquimós a atravessarem extensas superfícies desertas, visualmente não referenciadas (*Hall, 1981*). Eles vivem um espaço acústico-olfativo em preferência do visual - ou seja, assimilam e armazenam as sensações de forma inversamente proporcional à do homem urbano. Contudo, essa eminente predileção da visão não precisa, necessariamente, levar à renúncia dos demais sentidos. Pelo contrário, "*os olhos convidam e estimulam as sensações musculares e táteis. O sentido da visão pode incorporar e até mesmo reforçar outras modalidades sensoriais*".[8] Quer dizer, apesar da anunciada problemática da era mediática, esta também pode de alguma forma ajudar a reequilibrar as esferas dos sentidos (*Pallasmaa, 2012*). Beneficiando-se desse predomínio da visão, recorrer às imagens pode permitir o indivíduo a ativar seus demais sentidos, potencializando o uso da visão além de meramente ver, mas enfim sentir.

[7] HALL, Edward T. *A Dimensão Oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981, p.77

[8] PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: a Arquitetura e os Sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2012, p.25

E o que dizer do espaço sonoro criado por gotas d'água pingando numa abóbada escura e húmida, do espaço urbano criado pelo som dos sinos da igreja, a sensação de distância que temos quando o som de um trem noturno penetra em nossos sonhos, ou o espaço aromático de uma padaria ou loja de doces? Por que as casas abandonadas, sem aquecimento, têm o mesmo cheiro de morte em todos os lugares? Será porque o cheiro que sentimos é, na verdade, criado por nossos olhos?

- juhani pallasmaa
1974

III *DISCORDIA CONCORS*

Fotografar, reproduzir, disseminar, vulgarizar. Este processo é atravessado, hoje, por tudo. Voluntária ou involuntariamente, a fotografia torna-se fragmento do mundo. Com o ato de fotografar, infindos fragmentos são criados constantemente, como janelas invisíveis que se abrem no espaço existente. Como as janelas, os fragmentos não implicam em uma fractura ou quebra de algo, mas em uma nova parte: dependente, por fazer parte de um todo maior, e simultaneamente independente, uma vez que possui características e funções próprias (*Fuão, 1987-92*). A cada fragmento, constitui-se uma rede de novos significados. Temos o hábito - ou um querer inconsciente - de ver as coisas de forma íntegra, e, com isso, ver peças deslocadas de seu lugar de origem nos provoca um processo de busca, onde acessamos diretamente nossos mapas mentais à procura de respostas, de encaixes, complementos, para a consolidação de um todo. Entramos em nosso território paralelo e abstrato, imagético e anagramático, onde recortamos, unimos e sobrepomos informações, experiências, sensações, projetando inúmeras hipóteses de significações para o fragmento em questão; projetando inúmeras heterotopias visuais. Nossos mapas mentais se configuram como uma *Collage*.

Para uma breve elucidação da origem e prática da *Collage*, este processo de produção de novos significados, objetos, formas e imagens a partir da associação de figuras e/ou elementos existentes, foi designado pelo termo *Collage* em 1918, por *Max Ernst*, referindo-se à técnica que, para os surrealistas, era como a destruição das linguagens correntes, focando na articulação dos significados dos elementos; diferente da *Colagem*, que, para os cubistas, era um instrumento de representação, apenas uma postura estética (*Fuão, 1987*). Na *Collage*, a importância da fotografia enquanto fragmento está no desencadeamento de narrativas que esta pode revelar a partir da articulação com outras. De forma literal, ao cortar, separar, montar e unir diferentes fragmentos, o sujeito se desloca da condição de observador frente à fotografia e, ao praticar a *Collage*, ele "*[retira] a superficialidade estampada das figuras e [faz] com que revelem o profundo e amplo significado que se escondem em seu interior*".[1] Nas palavras de *Colin Rowe*, a Collage é "*um simples*

City - Mill of Life
Kazimierz Podsadecki, 1929

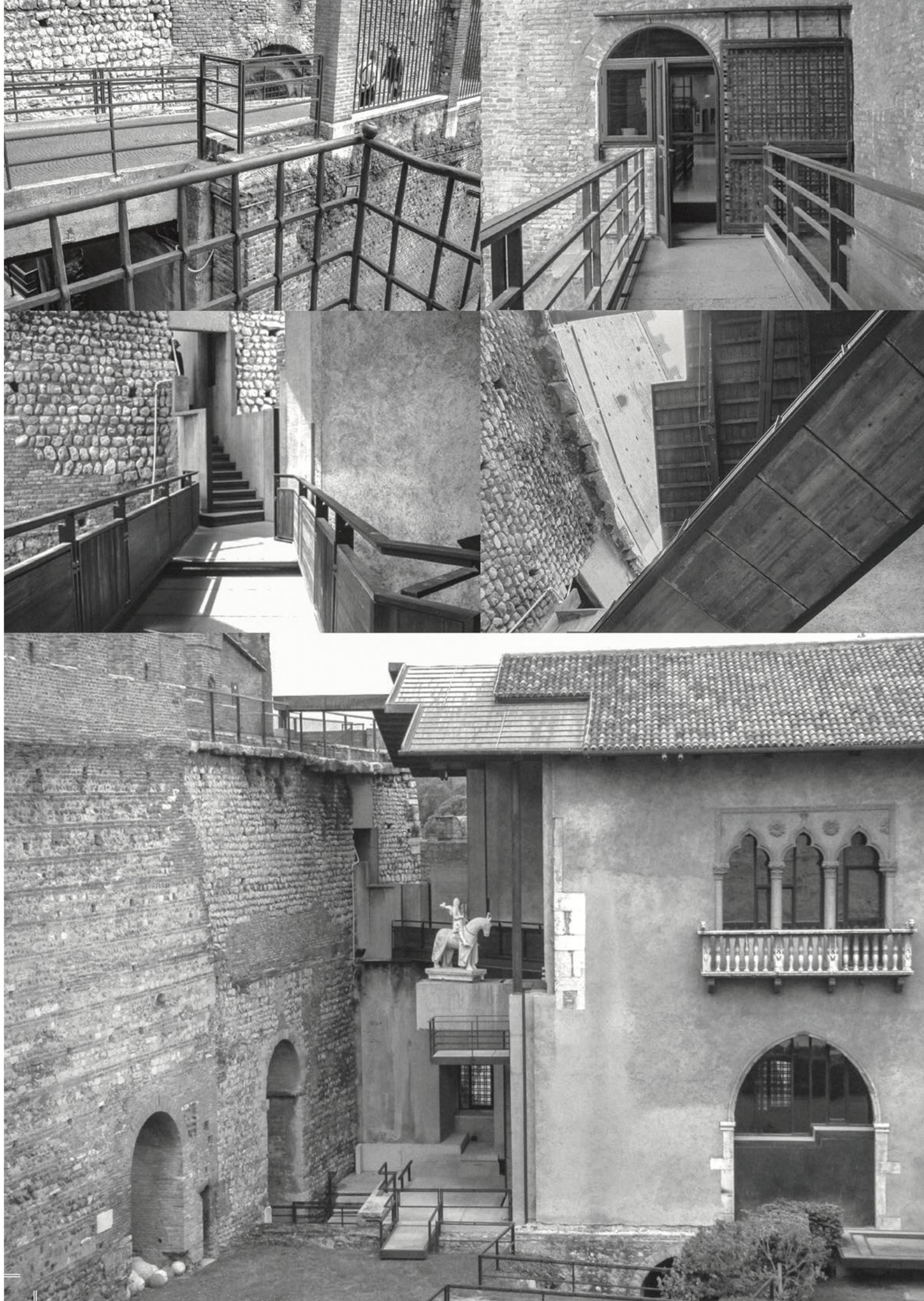


[1] FUÃO, Fernando Freitas. *Fragmentos e a Collage*, 2020

método, uma espécie de discordia concors, uma combinação de imagens díspares, o descobrir de semelhanças ocultas em coisas aparentemente desiguais".[2] Através da extensa pesquisa de *Herta Wescher* (1976), pode-se apontar que *Picasso* e *Braque* consolidaram a técnica hoje conhecida como *Collage* a partir do resgate das representações correntes que se iniciaram por volta do século XII, quando os povos do Oriente se expressavam por meio de composições "*de formas de superfície irregular, montadas e salpicadas de motivos florais, pequenos pássaros e estrelas de papel, de ouro e prata*"[3], somadas a textos escritos com tinta. Depois de permear por alguns formatos, a prática é desenvolvida no século XX pela provocação da "*necessidade de mudança e transgressão do modelo antigo de representação e de concepção artística*".[4] Desde então, a técnica foi apurada, estudada e questionada, marcando diferentes movimentos artísticos assim como o trabalho de nomes expressivos, inclusive na arquitetura - como já visto nesta investigação, no tópico Heterotopias Visuais (capítulo 1).

Para além da *Collage* na forma física, enquanto representação gráfica, processo projetual e comunicativo no universo arquitetônico, ela pode se apresentar de forma conceitual e quase literal pela cidade, visto a coexistência de suas diversas camadas; acontecimentos, tempos, linguagens, sujeitos, elementos, transformações, manifestações, transposições, uma deliberada justaposição do "velho" e do novo, de estruturas, formas, tecnologias, materiais, detalhes (*Pallasmaa, 2014*). Além do conceito da *Collage*, que encontra-se diluído pelo espaço urbano, há o exemplo mais aproximado, os edifícios-collage, os quais abrigam um pluralismo democrático, onde a relação entre referencias cruzadas pode, num primeiro momento, causar uma impressão de caos, mas em sua essência ela é determinada por partes que, agora, só podem ser lidas a partir de sua associação (*Castro, 2009*); ou seja, "*através da utilização de fragmentos ou restos de edifícios já existentes (material ou formalmente) e da inserção destes na concepção do novo edifício, ocorre uma transformação no significado dos fragmentos empregados, que passam da condição de edifício pré-existente, ou de ruína abandonada, à nova condição de parte de uma arquitetura contemporânea*".[5] Esta leitura torna-se clara ao olharmos para a obra de *Carlo Scarpa* (1906-1978), como a intervenção no *museu de Castelvecchio* (Verona, 1961-1963), onde novos elementos são inseridos e distribuídos de forma a não sobrepor ou extinguir o pré-existente, o novo e o "velho" se diluem entre si e criam uma rede de interdependência que define

Castelvecchio *(intervenção)*
Carlo Scarpa, 1961-63



[2] ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p.140 (tradução livre de trecho)

[3] WESCHER, Herta. *La Historia del Collage. Del Cubismo a la Actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p.13 (tradução livre de trecho)

[4] CASTRO, Cleusa. *Collage: Justaposição e Fragmentação em Arquitetura*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009, p.34

[5] *ibid.*, p.110-111

a collage na obra do arquiteto. A parte existente continua a expressar o caráter definitivo do projeto, e com sutilezas pontuais, o arquiteto tece sua linguagem por entre os espaços e elementos já construídos, travando um diálogo profícuo com o edifício antigo, sem atingir a unidade estética do mesmo (*Castro, 2009*).

Não há cidade sem collage. As demandas dos novos tempos são ininterruptas no espaço urbano, o qual, em consequência, se muta constantemente para poder transformar em diálogos harmoniosos o encontro entre o que fica e o que nasce. A collage é romper com a inércia - seja do tempo, do espaço, da imagem -, o que se traduz em transformações e, portanto, na mudança do olhar. "*As grandes mudanças do mundo se dão através do olhar*".[6] Não remete-se apenas à visão quando se fala do olhar, mas ao vasto território por trás dele, ao seu "*interior, no vazio dos olhos, da caixa negra da imagem; são as imagens as grandes operadoras de nossas mentes, nosso inconsciente só nos fala através delas*".[7] Na obra *Cidadão Solitário* (1932) de *Herbert Bayer*, junto às analogias diretas entre os elementos da presente *Collage*, o autor recorda que o "*olhar não significa só ver com os olhos, olhar implica também tocar, cheirar, escutar, comer*".[8] Ou seja, sair da inércia é percorrer por nosso território paralelo formado, pela consequente "*acumulação de conhecimento, uma memória repleta de noções, que a imaginação pode selecionar para compor novos conjuntos*"[9]; para compor nossos mapas mentais que germinam da experiência no território real, da junção de todos os nossos sentidos, pois "*qualquer que possa ser a vivência natural da mente, esta nunca pode formar múltiplas combinações a partir de poucas ideias*"[10], de poucas relações, sensações. Não há sujeito sem collage.

Somos feitos de recortes da cidade, e ela é feita de recortes de nós. É no choque entre nossos corpos que ambos nos desintegramos em cargas que nos aglutinam. Como se nos recortássemos e depois nos montássemos, mesclando nossas partes, formando novos espaços, por vezes visíveis, por vezes invisíveis. É através do recorte que se abrem novos mundos. Então, afinal, não só as paredes contêm portas, mas o tempo também. Recortes visíveis e invisíveis que anunciam um processo de ação no mundo. As janelas permitem comunicar, observar, mas as portas permitem além, permitem agir. Portas que são abertas quando nos distanciamos da alienação que nos ancora no papel de puramente observadores e nos tornamos

Lonely Metropolitan
Herbert Bayer, 1932



[6] FUÃO, Fernando Freitas. *A Órbita da Collage*, 2012

[7] *ibid.*

[8] *ibid.*

[9] ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Op.Cit.*, 1998, p.144 (tradução livre de trecho)

[10] *ibid.*

agentes, nos permitindo deslocar o significado das coisas, dando então espaço à utopia junto à realidade. Assim, moldam-se nossas heterotopias visuais que estruturam a retórica imagética sobre nossa compreensão particular do mundo, que por sua vez se configura como mapas mentais, estes que germinam de forma rizomática, onde cada experiência no território real permite a abertura de novas portas em nosso território paralelo. Portas que são a entrada para cidades invisíveis.

A collage só pode existir em um mundo despedaçado, fragmentado pelos golpes de cortes que a máquina fotográfica faz na realidade. A verdade é que não pode haver collage em um mundo intacto, onde não existam pedaços para serem colados. Collage é um gesto sobre um mundo destroçado, de alguma forma. Quem faz collage não pode contentar-se com um mundo em ruína. Re-colar esses fragmentos é construir um mundo novo. Fotografias são fragmentos de um discurso visual, citações, corpos, objetos, figuras a serem trabalhadas. Cada figura é um argumento, uma história deslocada, uma narrativa. A collage é o lugar onde se dá o encontro de uma linguagem amorosa, onde as figuras se revelam e exibem em sua essência, porque deixaram de ser índex através do recorte.

- fernando fuão
2020

04 .

zine

Como foi visto ao longo da presente investigação, o sujeito convive com o universo das imagens desde os tempos mais remotos, sendo o humano sujeito à persuasão destas representações visuais nas mais diversas esferas do saber, entre as quais, naturalmente, as da arquitetura. O progresso tecnológico e cultural das sociedades vai influenciar o desenvolvimento do universo das representações ao longo dos tempos e é assim que a revolução que se opera ao nível das tecnologias digitais veio assinalar uma mudança de paradigma relativamente ao universo da imagem que integra os mundos do desenho e da fotografia. A imagem passa a ter novos significados e usos, sendo um dos elementos mais significativos da presente era da informação contribuindo para instaurar novos cânones: a sociedade passa a ser regida por uma cultura visual que se instala nos seus hábitos, pensamentos, valores e produções. Mediado pelos aparelhos móveis de comunicação, viabiliza-se o bombardeio de imagens 24 horas, união que coloca o indivíduo em situação de alienação, uma vez que a demanda do seu dia-a-dia é facilmente transformada em algoritmos e pixels que cabem em suas mãos. A cidade e seus usuários sofrem uma reconfiguração, essa agora é permeada por *cyborgs* que são ajustados para caminhar focados nas extensões patéticas de seus corpos, o que os tira da experiência direta com o espaço urbano e a arquitetura, esta que por sua vez tenta se encaixar nos padrões visuais e tecnológicos, configurando-se de forma líquida e assim preconizando ainda mais a narcotização das retinas e a patologia dos sentidos do cidadão. Com isso, aponta-se para um paradoxo da imagem, pois apesar desta ser condutora de conhecimento e informação desde os tempos da gruta, possibilitando bagagem cultural a todos, a sua presença massiva propicia também uma enorme opacidade no âmbito da compreensão do mundo. Assim, sugere-se, nesta última parte da Dissertação, recorrer a este paradoxo enquanto motor para o possível processo de desalienação do sujeito, a partir da estruturação de uma narrativa visual, tendo como objeto um recorte específico da cidade do Porto, se beneficiando do poder de influência da imagem junto ao seu atual estado de propagação extensiva.

Dentro da problemática, a investigação aponta que este quadro de alienação do sujeito também se deve ao déficit nos veículos de informação da Arquitetura e Espaço Urbano, onde uma maioria se abstém de comunicar para além do âmbito profissional e acadêmico, em uma linguagem que seja acessível a todos, leituras básicas relativas à cidade. Considerando que uma sociedade lúcida do seu próprio habitat aproxima-se de forma ativa e interessada aos espaços, acredita-se então que a cultura arquitetônica deve ser difusa e coletiva para que as relações entre indivíduo e cidade sejam consolidadas, e, desta forma, opta-se por apresentar a narrativa visual



Processo de produção da zine
Autoral

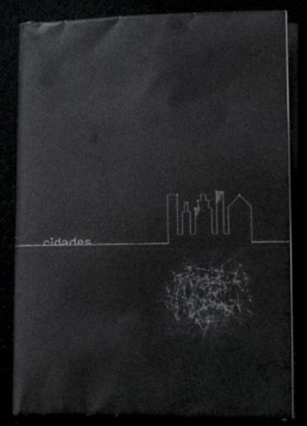
em questão através do formato zine. Esta se configura como uma pequena revista de formato e diagramação livres, independente, autoproduzida, de baixo custo e de estreita circulação. As zines popularizaram entre os anos 60-70 pelos movimentos de contracultura, que a tinham como instrumento de comunicação e resistência. A partir disso, zines continuaram sendo veiculadas expondo os mais variados temas, de romances a protestos, sendo um meio de expressão sem censura. Com isso, a escolha do formato zine tem a intenção de retomar essas ideias, visto que se configura como um meio de democratizar a informação de forma acessível, objetivando um público diverso e não só aos consumidores do universo arquitetônico, tornando possível a compreensão das linhas essenciais da arquitetura e urbanismo enquanto um direito do cidadão. Para a estruturação do conteúdo desta produção, define-se parte da rua de Santa Catarina como objeto de estudo, sendo uma das artérias do centro do Porto e por isso facilmente reconhecida pelos habitantes da cidade. Além disso, a escolha se deve à sua potencialidade enquanto espaço de troca e de abrigo para diferentes momentos e tempos, mas que hoje é tomada pela alienação do usuário sendo percorrida pela maioria por seus fins comerciais. O estudo será feito a partir do uso da Fotografia, apoiado em seu papel protagonista na sociedade atual - sendo uma ferramenta recorrente e portanto familiar -, associada à técnica da *Collage*, utilizada enquanto estratégia segundo seu caráter plástico, que suporta uma ilusão utópica alimentando-se de uma realidade de mudança, movimento, ação, história (*Rowe, 1998*). A *Collage* pode deslocar a sociedade da inércia em que se encontra, permitindo materializar nossas próprias heterotopias visuais, sendo um exercício de projeção das concepções do indivíduo.

Portanto, propõe-se como produto final desta Dissertação a produção de uma zine enquanto posicionamento frente à atual produção da arquitetura e espaço urbano, bem como seus meios de reprodução. Sendo estruturada a partir de uma leitura íntima de momentos da rua de Santa Catarina, a zine tem o intuito de, com a exteriorização por parte da autora de seus mapas mentais imagéticos por meio da *collage*, clarificar a importância de corpos atentos no espaço urbano, dando a chance ao leitor comum de ver a cidade de outras perspectivas e por uma linguagem acessível, induzindo-o assim a permear pela cidade de forma mais atenta e crítica, buscando compreender além do que se vê. É permeando o espaço que se abrem as portas para as cidades invisíveis, sendo estas resultado de um questionamento pessoal do existente em comunicação com os sentidos e suas compreensões do que os toca; é através da experiência no plano concreto que todos podem fazer arquitetura.

Processo de produção da zine
Autoral



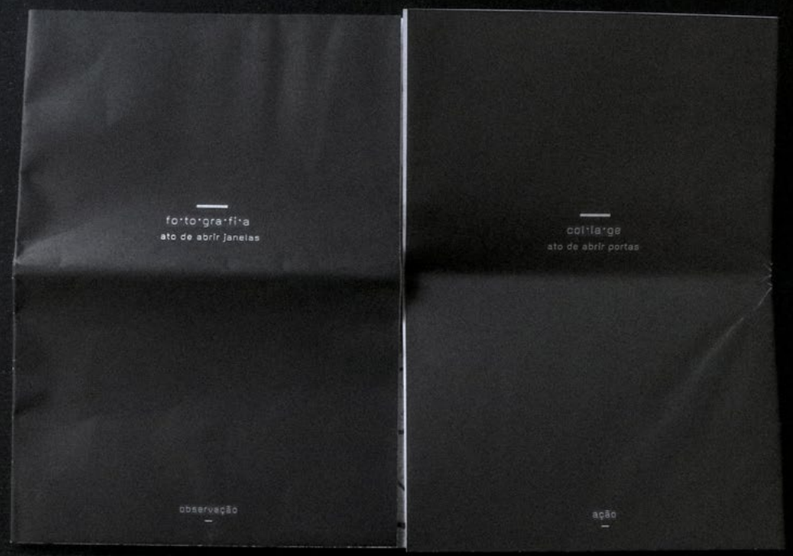
versão impressa



01_



02_

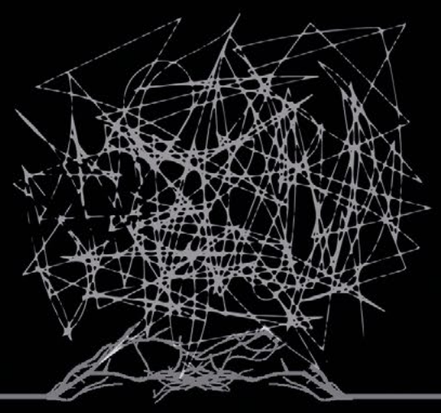


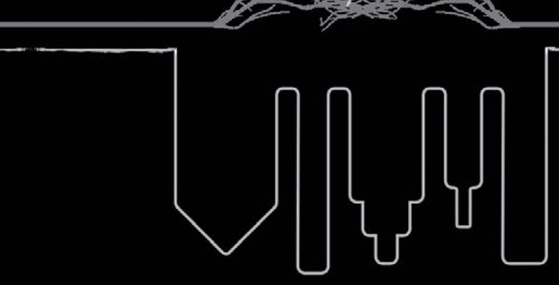
03_



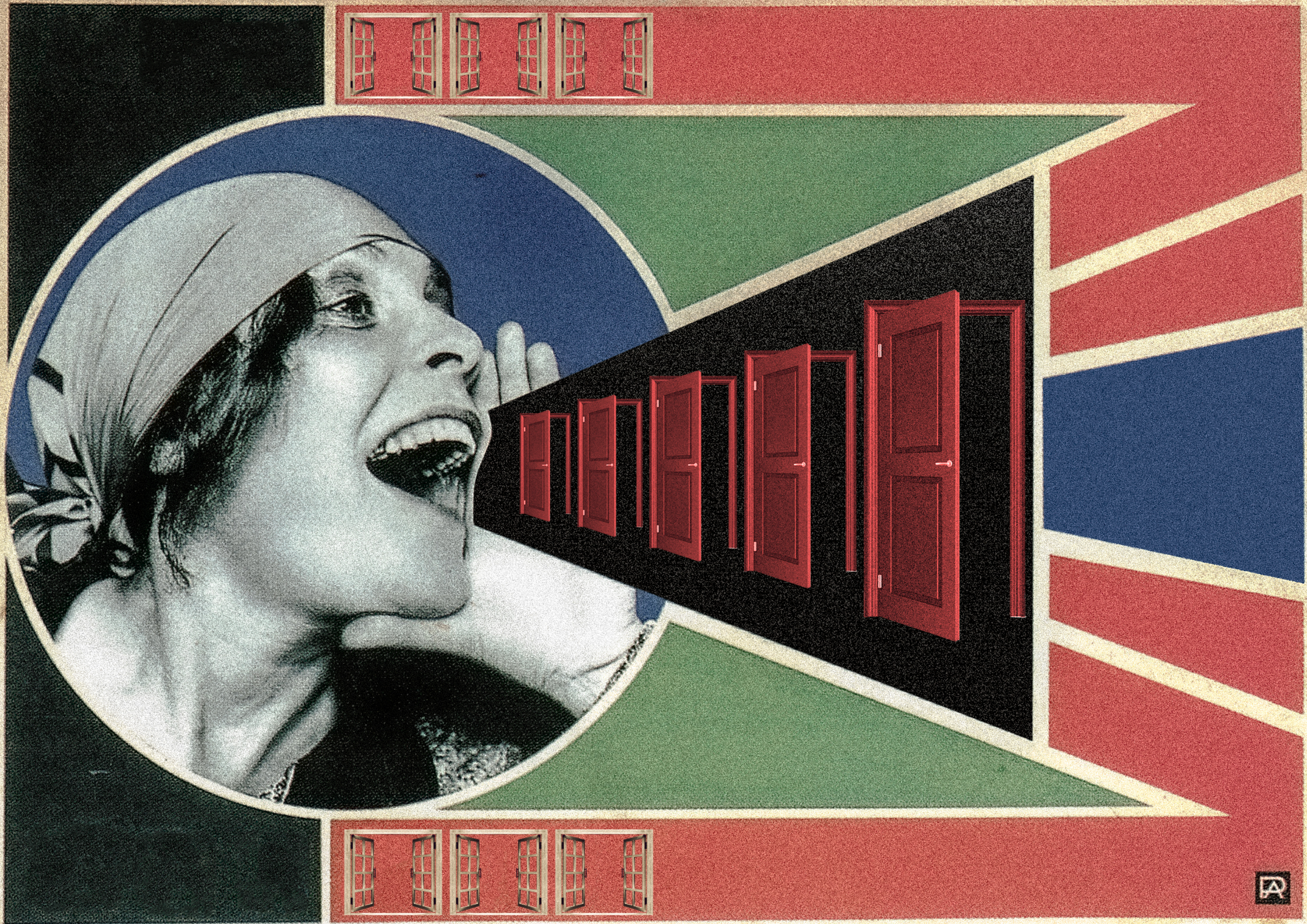
04_


fnac
Frituranda Arquitetura
shop
straditarius
CALZEDONIA
WARNING
NO PHONE
ZON
SINGER





cidades
invisíveis



col·la·ge

ato de abrir portas

fo·to·gra·fi·a

ato de abrir janelas

ação

observação




fnac
PERFECTA


COMPLEXIDADE E CONTRADIÇÃO
EM ARQUITETURA
Robert Venturi
Triturando
Arquitetura
shop
DESTRUINDO CONCEITOS,
ARRUINANDO ALÇADOS


DIPLOMA ARQUITETURA
Enjoy the experience
stradivarius
CALZEDONIA


CASTO
TUNO
ATRO.


C2-2/15
WARNING
NO PHONE
ZONE
CASA DE CERDEIRA
CASA CERDEIRA
SINGER



considerações finais .

Este projeto de investigação teve suas questões e objetivos ancorados em questionamentos pessoais da autora, que foram suscitados a partir da experiência da mesma na cidade, junto à sua construção de conhecimento arquitetônico formado na esfera acadêmica. Com isto, as linhas gerais que conduzem o tecer da presente Dissertação dizem respeito à presença física do cidadão nos espaços urbanos e arquitetônicos, bem como a imagem enquanto potente raíz da contemporaneidade - sendo este domínio a base para a proposição de respostas, que tomou corpo na zine de nome homônimo à pesquisa: *Cidades Invisíveis*.

A partir de uma reflexão sobre as possíveis camadas que estruturam a interdisciplinaridade entre Arquitetura e Fotografia, ergueram-se problemáticas que por sua vez deram origem ao corpo de uma pesquisa teórico-referencial que teve como meta acentuar os sub-temas pertinentes. Neste processo, foi possível clarificar que a imagem fez-se presente na sociedade desde a gruta ao ecrã, passando por variados desenvolvimentos, formais a filosóficos, se apresentando em diferentes configurações, como as heterotopias visuais - que marcam a história da Arquitetura e da Fotografia -, culminando em seu atual caráter paradoxal: apesar de papel comunitário enquanto fonte de cultura, a propagação da imagem de forma massiva afasta os leitores do plano real, ditando novas regras na concepção dos veículos informativos e dos próprios espaços urbanos. Neste cenário, o sujeito encontra-se com suas retinas narcotizadas pelo intenso fluxo imagético, atingindo diretamente seus corpos, que hoje nascem com aparatos digitais, como extensões patéticas de si mesmos, bem como a corporificação da arquitetura, que se apresenta por meio de corpos líquidos. Fatores que juntos sintomatizam a sociedade com a presente patologia dos sentidos, a qual inibe a construção de uma arquitetura sem arquitetos, de projetos íntimos que partem da ingenuidade de uma *discordia concors*; ou seja, a construção de cidades que nascem dos sentidos do homem são achatadas à banalidade midiática.

Constatou-se, portanto, que a busca por uma comunicação universal, enquanto premissa da cultura visual, levou a sociedade à extrema imersão, segundo um regime da globalização das tecnologias da comunicação, que apesar de apoiar

a democratização da informação, preconiza um estado de alienação do indivíduo que, afastado da experiência no plano concreto, é incapacitado de compreender o seu próprio habitat. Com isso, se reconhece a necessidade de assegurar uma maior literacia visual e arquitetônica por parte da sociedade em geral, o que enveredou a investigação para a busca de uma representação imagética do espaço urbano-arquitetônico que pudesse torná-lo presente e inteligível, comunicando a experiência de forma ilustrada, para atingir o público comum. Para isso, a zine se estrutura por uma narrativa visual baseada em oito imagens que nascem da experiência da autora no espaço da rua de Santa Catarina (Porto), que posteriormente decanta suas sensações de forma a exteriorizá-las numa linguagem mais plástica e espontânea, munida de elementos corriqueiros que têm a intenção de traduzir uma abordagem crítica dos cenários enquadrados de modo mais simples, ou até literal, através da *Collage* - estratégia que carrega uma leitura que pretende despertar o interesse do leitor a diferentes perspectivas de espaços aparentemente banais, convidando-o a se colocar no lugar da autora, agindo de forma crítica e não mais letárgica, confrontando suas sensações no espaço urbano numa busca de novas compreensões de seu habitat.

Tem-se como objetivo, posterior ao final desta Dissertação, continuar o desenvolvimento da zine em questão, estendendo o estudo imagético para outros momentos e lugares, de modo que se possa concretizar o objetivo de revisão frente aos veículos atuais de cultura arquitetônica, alargando o público de interesse para além do acadêmico e do profissional. Em uma heterotopia da autora, deseja-se que a zine alcance leitores comuns e os possa desencadear um processo de abrir suas próprias portas para cidades invisíveis.

bibliografia .

livros

artigos

periódicos

trabalhos acadêmicos

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Arquitetura simulada: e Outros Estudos Sobre a Ideologia Arquitetônica Contemporânea*. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na Era Digital-Financeira: Desenho, Canteiro e Renda da Forma*. São Paulo: FAU-USP, 2010

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014

ARISTÓTELES. *Sobre a Alma*. Lisboa: Biblioteca de Autores Clássicos, 2010

AZEVEDO NETTO, Carlos X. *A representação de imagens no acervo da Biblioteca Digital Paulo Freire – proposta e percursos*. Brasília, 2004

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2015

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios Sobre a Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994

BECKMANN, John. *The Virtual Dimension: Architecture, Representation, and Crash Culture*. New York: Princeton Architectural Press, 1998

BERGER, John. *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016

BÖHME, Gernot. *Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces*. Londres: Bloomsbury Publishing Plc, 2017

BURCH, Jordi. *Como Está o Início Depois do Fim?* São Paulo: Vibrant, 2017

CARERI, Francesco. *Caminhar e Parar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*. São Paulo: Gustavo Gili, 2013

COLIN, Silvio. *Uma introdução à arquitetura (3ª edição)*. Rio de Janeiro: Editora UAPÊ, 2000

COLOMINA, Beatriz. *La Domesticidad en Guerra*. Barcelona: Actar, 2006

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Brasil: Projeto Periferia, 2003

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia - I*. São Paulo: Editora 34, 2000

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas: Papirus Editora, 1998

EAGLEMAN, David. *Como o Cérebro Cria: O Poder da Criatividade Humana Para Transformar o Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2017

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema (Ditos e Escritos III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009

GERNSHEIM, Helmut. *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. London: Thames and Hudson, 1969

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999

HALL, Edward T. *A Dimensão Oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981

HARAWAY, Donna J. *Ciência, Cyborgs y Mujeres: La Reivención de la Naturaleza*. Valencia: Ediciones Cátedra, 1995

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Ed. 70, 2007

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012

KOSSOY, Boris. *Realidade e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002

KOSSOY, Boris. *Os Tempos da Fotografia: o Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007

LASEAU, Paul. *Graphic Thinking for Architects & Designers (3rd edition)*. New York: John Wiley&Sons, INC., 2001

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Centauro, 2011

MARQUES, Marcelo P. *Teorias da imagem na Antiguidade*. São Paulo: Paulus, 2012

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge, 1999

MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013

MUNARI, Bruno. *Design e Comunicação Visual: Contribuição para uma Metodologia Didática*. São Paulo: Martins Fontes, 1997

NESBITT, Kate (org). *Uma Nova Agenda Para a Arquitetura: Antologia Teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2015

NETO, Pedro Leão. *Um Outro Olhar Sobre Obras de Álvaro Siza Vieira*. Porto: Scopio Editions, 2018

OSBORNE, Harold. *Estética e Teoria da Arte: uma Introdução Histórica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974

PALLASMAA, Juhani. *Essências*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018

PALLASMAA, Juhani. *La Imagen Corpórea: Imaginación e Imaginario en la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014

PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: a Arquitetura e os Sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2012

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2009

RODRIGUES, Ricardo. *A história da imagem e da fotografia*. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da informação, 2014

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998

RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (org.). *Lina por Escrito: Textos Escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009

SEAMON, D.; MUGERAUER, R. *Dwelling, Place and Environment: Towards a Phenomenology of Person and World*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1985

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

STEVENS, Garry. *O Círculo Privilegiado: Fundamentos Sociais da Distinção Arquitetônica*. Brasília: Editora UNB, 2003

STURKEN, Marita; CARTWRIGHT. *Practices of Looking: an Introduction to Visual Culture*. New York: Oxford University Press, 2018

SUSIE, Hodge. *Breve História da Arte: um Guia de Bolso dos Principais Movimentos, Obras, Temas e Técnicas*. São Paulo: Gustavo Gili, 2018

TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do Ciborgue: As Vertigens do Pós-Humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009

TAFURI, Manfredo. *Teorias e História da Arquitectura*. Lisboa: Editorial Presença, 1979

TRIVINHO, Eugênio. *O Mal-Estar da Teoria: A Condição da Crítica na Sociedade Tecnológica Atual*. Rio de Janeiro: Quartet, 2001

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. London: The MIT Press, 1996

VILAS-BOAS, A. *O que é a Cultura Visual?* Porto: Multitema, 2010

WESCHER, Herta. *La Historia del Collage. Del Cubismo a la Actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976

WINES, James. *Green Architecture*. Köln: Taschen, 2000

WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro: Arquitetura, Arte e Tecnologia Contemporânea*. São Paulo: Ubu Editora, 2018

BARBIERI, Maria Júlia. *Arquitetura Inatual como Arquitetura da Diferença [uma comunicação de afetos e durações]*. in ARQUITEXTOS, setembro, 2007
vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/08.088/212

BARRETO, Isadora de Vilhena. *Fotografias do Impossível: O Limiar nas fotografias de Hans Breder e de Walter Tochtrop*. in Poiésis, v. 20, n. 33, p. 375-394. Niterói, jan./jun. 2019
doi: http://dx.doi.org/10.22409/poiesis.2033.375-394

BEIGUELMAN, Giselle. *Arte pós-virtual: Criação e Agenciamento no Tempo da Internet das Coisas e da Próxima Natureza*, in Fernando Pessoa (org). Cyber arte cultura: 8° seminários internacionais Vale. Vitória, Museu Vale, 2013

BÖHME, Gernot. *Atmoshere as Mindful Physical Presence in Space*, in OASE: Building Atmosphere, n.91. Holanda, 2013

CHATEAU, Hernan B. *Desde la Transparencia a la Desaparición de la Arquitectura*. in Arquitetura Revista, v. 3, n. 1, p. 19-27. Porto Alegre, jan./jun., 2007

COLOMINA, Beatriz. *Le Corbusier and Photography*. in Assemblage, n.04, p.6-23. Massachusetts, The MIT Press, 1987
jstor.org/stable/3171032

COSTA, I.; ALVES, M.C..; SILVA, M.J. *Imagem: uma Abordagem Histórica*. in Graphica: VII International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design. Curitiba, UEFS, 2007

COSTA, I.; ALVES, M.C..; SILVA, M.J. *O Desenho em Perspectiva na Representação do Real e do Imaginário*. in Graphica: VII International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design. Curitiba, UEFS, 2007

FUÃO, Fernando. *O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? – 1ª parte*. in ARQUITEXTOS, maio 2004
vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.048/582

FUÃO, Fernando Freitas. *Folhas da Arquitetura*. in ARQUITEXTOS, outubro, 2001
vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.017/841 FUÃO

GUERRA, Abilio. *A Universidade e a Crítica de Arquitetura no*

Brasil. in ARQUITEXTOS, novembro, 2014
vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/15.173/5332

KALISPERIS, Loukas.; Pehlivanidou-Liakata. *Architectural Design Studio: Digital and Traditional*. in Computers in Design Studio Teaching [EAAE/eCAADe International Workshop Proceedings], pp. 73-81. Béligca, novembro, 1998

LIMA, Fernando Tadeu; CAMPELLO, Mauro; LOPES, Ricardo. *Explorando métodos de representação e simulação na etapa conceptiva no processo de projeto arquitetônico: análise de um caso de estudo*. in Cadernos PROARQ, n. 27. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, FAU, 2016

LOPES, Patrícia P. *A Função Social, Cultural e Artística da Imagem Fotográfica*. in Revista Reflexão e Ação, v.23, n.1, p.303-321. Santa Cruz do Sul, 2015

LUPI, João. *Iconoclastas, Antirréticos e o Poder da Imagem*. in Revista Ágora Filosófica. Pernambuco, Unicap, 2001

MAZZURANA, M.; OLIVEIRA, T. *Prática de Ensino de História: o Uso da Imagem na Idade Média*. in VIII Jornada de Estudos Antigos e Medievais. Paraná: Universidade Estadual de Maringá, 2019

MIRIAM, Ana [et al.]. *Clareira: Towards a Phenomenological Perspective in the Representation of Architectural Space*. in Sophia Journal, v.04. Porto, 2019

NETO, Emílio Bertholo. *Um Olhar sobre Exodus de Rem Koolhaas*. in Drops, setembro, 2017
vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/drops/18.120/6699

NETO, Pedro Leão. *Tecnologias de Comunicação e Informação: Projecto Urbano e Participação Pública*. in A Obra Nasce - Revista de Arquitectura da Universidade Fernando Pessoa, 2006

RAMOS, Menandro. *Um breve ensaio sobre a fotografia e a leitura crítica do discurso fotográfico*. in Studium, 23, pp.24-33. 2006

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. *Análise e tematização da imagem fotográfica*. in Ci. Inf., vol.36, n.3, pp.67-76. Brasília, 2007

SEGAWA, Hugo et all. *Revistas de Arquitetura, Urbanismo, Paisagismo e Design: a divergência de perspectivas*. in Ci Inf., v.23, n.3. Brasília, 2003

SILVA, Wagner Souza e; PEREIRA, Raul Ernesto. *Pequena História da Fotografia nas Redes Sociais*. in periódico Estudos em Comunicação, v. 1, n. 26 , p. 39-49. Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2018

SOUZA, Rodrigo Matos de. *Rizoma Deleuze-Guattariano: Representação, Conceito e Algumas Aproximações Com a Educação*. in Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação, Universidade de Brasília, n.18, p.234-259, maio-outubro, 2012

TRINDADE, Rafael. *Deleuze-Rizoma*. in Razão Inadequada (revista online), setembro, 2013
razaoinadequada.com/2013/09/21/deleuze-rizoma/

URBANO, Luís. *Reconfigurar o Mundo*. in livro Mundo Perfeito, Fotografias de Fernando Guerra. Porto: FAUP Publicações, 2008
ultimasreportagens.com/newsletter/n06/

FUÃO, Fernando Freitas. *A Órbita da Collage*. in website do autor, 2012
fernandofuao.blogspot.com

FUÃO, Fernando Freitas. *Fragmentos e a Collage*. in website do autor, 2020
fernandofuao.blogspot.com

PERIÓDICOS

Arquitectura Viva. *Monografias: Lina Bo Bardi*. Madrid: AV, 2015

Revista Dédalo, n.04.1. *Imagem*. Porto: FAUP, 2008
in: issuu.com/revista.dedalo/docs/dedalo4_1

Revista NU, n.06. *Imagem*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2002
in: issuu.com/revistanu/docs/06_imagem

Scopio Magazine. *Above Ground: City*. Porto: Scopio Editions, 2011

Scopio Magazine. *Crossing Borders Shifting Boundaries: Architecture*. Porto: Scopio Editions, 2014

Sophia Journal. *Visual Spaces of Change: Unveiling the Publicness of Urban Space Through Photography and Image*. v.04. Porto: Scopio Editions, 2019

TRABALHOS ACADÉMICOS

CABRAL, Cláudia Paintá Costa. *Grupo Archigram, 1961-1974: Uma fábula da técnica*. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura). Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politécnica de Catalunya. Barcelona, 2001

CASTRO, Cleusa. *Collage: Justaposição e Fragmentação em Arquitetura*. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009

FLORES, C. R. *Olhar, Saber, Representar: Sobre a Representação em Perspectiva*. Tese (Doutorado em Educação). Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003

FUÃO, Fernando Freitas. *Arquitectura Como Collage*. Tese (Doutorado em Projetos d'Arquitectura, Teoria e Prática) Departamento de Projetos Arquitetônicos - Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politécnica de Catalunya. Barcelona, 1987-92

GAMBOIAS, Hugo F.D. *Arquitectura com sentido(s): Os Sentidos Como Modo de Viver a Arquitectura*. Dissertação (Mestre em Arquitectura). Departamento de Arquitectura, Universidade de Coimbra, 2013

GOMES, Silvânia Maria de Oliveira. *Iconografia: Imagens, Interpretações e Novas Abordagens no Ensino de História*. Dissertação (Mestre em Ciências da Educação). Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, 2016

LEMOS, Anuschka Reichmann. *Da Fotografia, o Espaço como Personagem: Articulação, Dinâmicas e Experiências*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014

MIRIAM, Ana. *A Imagem Habitada: Para uma Perspetiva Fenomenológica na Representação do Espaço Arquitetónico*. Dissertação (Mestre em Criação Artística Contemporânea). Universidade de Aveiro. Aveiro, 2018

PEREIRA, Valdézia. *Imagem e Poder*. Tese (Doutorado em Mídia e Conhecimento). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006

PEREIRA, Wellington de Oliveira. *A Crítica da Arquitetura: A Visão de Jornais Paulistas no Período de 2000 a 2010*. Dissertação (Mestre em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo). Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015

índice de imagens •

INTRODUÇÃO

p.15 | *Rua da Arménia*. Porto, Portugal, 2020
Diana Senra | Fotografia da autora

p.17 | *Number 19*, Jackson Pollock, 1948
http://graphics8.nytimes.com/images/2013/05/16/nyregion/AUCTION/AUCTION-superJumbo

p.19 | Obra *Tour Ycone (*2019), Arquiteto Jean Nouvel
Lyon, França, 2019
Diana Senra | Fotografia da autora

p.21 | *Diagrama do Ovo*
Diana Senra | Ilustração da autora

CAPÍTULO 1
da gruta ao ecrã

p.27 | *A Traição das Imagens*, René Magritte, 1928-29
museumtv.art/artnews/articles/rene-magritte-ceci-nest-pas-une-pipe

p.29 | *Máscara Mortuária do faraó Tutankamon*
revistamisteriosdeorunmila.com.br/index.php/2019/04/02/tutankhamon/

p.31 | *Pintura Rupestre*, aprox. 40.000 a.C.
tconline.com.br/mais-antigas-pinturas-rupestres-feitas-pelo-homo-sapiens-sao-achadas-na-indonesia/

p.33 | *Templo de Atena Nice*, Atenas, 427-425 a.C.
br.pinterest.com/pin/337066353357506309/

p.35 | *Iconoclasm in a Church*, Dirck van Delen, 1630
rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4992

p.37 | *Casamento da Virgem*, Raffaello Sanzio, 1504
pt.wahooart.com/@@/5ZKECE-Raphael-(Raffaello-Sanzio-Da-Urbino)-casamento-da-virgem

p.39 | *Primeira Câmera 35mm (Ur-Leica)*, Oskar Barnack, 1913
leicacontax.blogspot.com/2015/12/

p.41 | *Vitrine Kodak*. Autor anônimo, década de 40
unsplash.com/photos/L7zqTW5zL60

p.43 | *Projeto Sur-Fake*, Antoine Geiger, 2015
antoinegeiger.com/sur-fake

heterotopias visuais

p.45 | *Fotografia + Croqui: Friedrichstrasse Skyscraper (Berlin)*, Mies van der Rohe, 1921-22
archdaily.com/497433/mies-the-modernist-man-of-letters

p.47 | *Once a Chicken, Always a Chicken*, László Moholy-Nagy, 1925
graffica.info/el-lacma-de-los-angeles-rinde-tributo-al-maestro-de-la-bauhaus-moholy-nagy/

p.49 | *imagens 01, 02 e 03: Villa Schwob*. Le Corbusier, 1916
artigo de Beatriz Colomina in jstor.org/stable/3171032

p.51 | *imagem 04: Cullinan Wing Addition (The Museum of Fine Arts)*
Mies van der Rohe, 1954
moma.org/collection/works/100114

imagem 05: MASP (Museu de Arte de São Paulo). Lina Bo Bardi, 1961
Arquitectura Viva. *Monografias: Lina Bo Bardi*. Madrid: AV, 2015

p.53 | *imagem 06: (Museu de Arte de São Paulo)*. Lina Bo Bardi, 1961
Arquitectura Viva. *Monografias: Lina Bo Bardi*. Madrid: AV, 2015

imagem 07: Free Time Node Trailer. Archigram, 1966
bloomberg.com/news/articles/2018-12-19/an-interview-with-three-living-members-of-archigram

p.55 | *imagem 08: Il Monumento Continuo*. Superstudio, 1969
amc-archi.com/photos/superstudio-fossoyeur-du-modernisme,10474/l-exposition-superstudio-la-v.1

imagem 09: Exodus. Rem Koolhaas (OMA), 1972
moma.org/collection/works/104692

p.57 | *Processo Projetual: Walter Towers*, Bjarke Ingels (BIG)
fotomontagem feita pela autora com imagens in:
big.dk/#projects-w

p.59 | *Diferentes tipos de representação do projeto arquitetônico*
Villa Savoye, Le Corbusier, 1929-31
01. poppybevan.com/gallery/lecorbusier-2/attachment/villa-savoye/
02. behance.net/gallery/85012739/Villa-Savoye-LeCorbusier
03. behance.net/gallery/71146685/VILLA-SAVOYE

motor paradoxal

p.61 | *Periódicos diversos de Arquitetura e Urbanismo*
fotomontagem feita pela autora com imagens in:
anycorp.com/store/log51 ; architectural-review.com; casabellaweb.eu/ ; revistasummamas.com.ar ; arquitecturaviva.com ; ggili.com/2g ; architecture.yale.edu; oasejournal.nl ; aabookshop.net ; flatoutmag.org ; elcroquis.es ; domusweb.it

p.63 | *Revista Grazia*. Lina Bo Bardi e Carlo Pagani, 1941
klatmagazine.com/design/lina-bo-bardi-in-italia-maxxi-roma-necessary-294/15749

p.67 | *They ALL have their newspapers*. Autor anônimo, 2007
flickr.com/photos/tleilaxus/1082261000/sizes/l/

p.69 | *Realidade Aumentada: Google Maps*
businessinsider.com/google-maps-live-view-ar-ios-android-2019-8

p.71 | *A Sociedade do Espetáculo, Guy Debord. Capa da edição de 1983*
aphelis.net/cover-debord-society-spectacle/

p.73 | *Rayograph*, Man Ray (Emmanuel Radnitzky), 1923
moma.org/collection/works/46483?artist_id=3716&page=1&sov_referrer=artist

narcotização das retinas em meio a corpos líquidos

CAPÍTULO 2

p.77 | *#Commute Series. Patrick Witty, 2013-15*
fotomontagem feita pela autora com imagens retiradas de instagram.com/patrickwitty/

p.79 | *24hs in Photos*, Erik Kessels, 2011
rencontres-arles.com/en/expositions/view/486/erik-kessels-24hrs-of-photos

p.83 | *Glass Video Gallery*. Bernard Tschumi, 1990
arch2o.com/cmy-pavilion-shift-au/

p.85 | *Chained by the future*. Autor anônimo, 2018
unsplash.com/photos/uydt8hNz3hE

extensões patéticas do corpo

p.87 | *Rationalization Is On The March*. John Heartfield, 1927
heartfield.adk.de/node/5349

p.89 | *Virtual Reality Tour*. Budapest
isic.hu/en/vr-tours/.jpg

p.91 | *Walking City*. Ron Herron (Archigram) , 1964
https-//archive.curbed.com/2018/11/26/18113290
/design-architecture-archigram-book-interview

p.93 | *Pedestrian lanes for phone users*. Manchester, 2019
global.chinadaily.com.cn/a/201908/30/WS
5d68d9f0a310cf3e35568da9.html

patologia dos sentidos

CAPÍTULO 3

p.101 | *Strauss*. Hannah Höch, 1965
kulturstiftung.de/dada-und-danach-3/

arquitetura sem arquitetos

p.103 | imagem inserida no livro *Une Semaine de Bonté*. Max Ernst, 1934
annasartarchive.weebly.com/research

p.105 | *Collage*, in *Thesis*. Daniel Libeskind, 1969-70
archdaily.com.br/br/905353/exposicao-apresenta-
o-tcc-de-daniel-libeskind-e-liz-diller

p.107 | *Number 31*. Jackson Pollock, 1950
moma.org/collection/works/78386

p.109 | *Metropolis*. Paul Citroen, 1923
moma.org/collection/works/83984

discordia concors

p.113 | *City- Mill of Life*. Kazimerz Podsadecki, 1929
culture.pl/en/work/city-mill-of-life-kazimerz
-podsadecki

p.115 | *Castelvecchio*. Carlo Scarpa, 1961-63
in CASTRO, Cleusa. *Collage: Justaposição
e Fragmentação em Arquitetura, 2009* (tese)

p.117 | *Lonely Metropolitan*. Herbert Bayer, 1932
hoyesarte.com/evento/surrealistas-antes-del-
surrealismo/attachment/urbanita-solitario/

citações das traduções livres

INTRODUÇÃO

citação 12

"We are no longer present as actual people, but as connections"

BÖHME, Gernot. Atmoshere as Mindful Physical Presence in Space, in OASE: Building atmosphere, n.91. Holanda: OASE, 2013, p.21

—

CAPÍTULO 1

I da gruta ao ecrã

citação 18

"...photography was democratic from its first appearance. For the first time in history, the broad mass of the people had access to a means of recording their appearance for posterity. In a very real sense, time past became available as a mass"

MIRZOEFF, Nicholas. An Introduction to Visual Culture. Londres: Routledge, 1999, p.71

III motor paradoxal

citação 5

"La arquitectura era un objeto màs de consumo bien empaquetado - una imagen atractiva, suficientemente apetecible como para comérsela.(...)la arquitectura moderna en los Estados unidos se presentaba como una 'buena imagen', parte de un paquete total, un estilo de vida"

COLOMINA, Beatriz. La Domesticidad en Guerra. Barcelona: Actar, 2006, p.06-07

—

CAPÍTULO 2

II extensões patéticas do corpo

citação 2

"Today, information counts more than mass and energy. The third dimension of matter takes the place of the thing itself. Very much in the sense of Flaubert's phrase: 'The image is more important than the thing of which it is an image.'"

VIRILIO, Paul. Architecture on the Age of its Virtual Disappearance, in BECKMANN, J. The Virtual Dimension: Architecture, Representation, and Crash Culture. New York: Princeton Architectural Press, 1998, p.180

citação 4

"A finales del siglo XX - nuestra era, un tiempo mítico -todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs"

HARAWAY, Donna J. Ciência, Cyborgs y Mujeres: La Reivención de la Naturaleza. Valencia: Ediciones Cátedra, 1995, p.254

CAPÍTULO 3

I patologia dos sentidos

citação 6

"Any relationship between a building and its users is one of violence, for any use means the intrusion of a human body into a given space, the intrusion of one order into another. This intrusion is inherent in the idea of architecture; any reduction of architecture to its spaces at the expense of its events is as simplistic as the reduction of architecture to its facades. By 'violence', I do not mean the brutality that destroys physical or emotional integrity but a metaphor for the intensity of a relationship between individuals and their surrounding"

TSCHUMI, Bernard. Architecture and Disjunction. London: The MIT Press, 1996, p.122

citação 4

"A finales del siglo XX - nuestra era, un tiempo mítico -todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs"

HARAWAY, Donna J. Ciência, Cyborgs y Mujeres: La Reivención de la Naturaleza. Valencia: Ediciones Cátedra, 1995, p.254

III discordia concors

citação 2

"...un simple método, una espécie de discordia concors, una combinacion de imagens dispares, o descobrimento de semejanzas ocultas en cosas aparentemente desiguales"

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. Ciudad Collage. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p.140

citação 3

"...formas de superficie irregular ensambladas y salpicadas de motivos florales, pájaros diminutos y estrellitas de papel de oro y plata"

WESCHER, Herta. La Historia del Collage. Del Cubismo a la Actualidad. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p.13

citação 9

"...acumulacion de conocimiento, una memória repleta de nociones, que la imaginacion pede seleccionar para componer nuevos conjuntos"

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. Op.Cit., 1998, p.144

citação 10

"Cualquiera que pueda ser la viveza natural de la mentem esta nunca puede formar múltiplos combinaciones a partir de unas pocas ideas"

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. Op.Cit., 1998, p.144