

ENTRE-IMAGENS, ENTRE-QUADROS

ensaio sobre a Liberdade

Trabalho de Graduação Integrado II

Instituto de Arquitetura e Urbanismo

IAU - USP

Comissão de acompanhamento permanente (CAP)

[orientadora] Prof^a. Dr^a. Amanda Saba Ruggiero

Prof^a. Dr^a. Aline Coelho Sanches

Prof^a. Dr^a. Kelen Almeida Dornelles

Prof^a. Dr^a. Luciana Bongiovanni M. Schenk

Prof. Dr. Joubert José Lancha

Orientadora do grupo de trabalho (GT)

Prof^a. Dr^a. Mariana Fontes Pérez Rial

São Carlos, julho de 2021

LUIZ F K FOGO

ESTA OBRA É DE ACESSO ABERTO. É PERMITIDA A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL
DESTE TRABALHO, DESDE QUE CITADA A FONTE E RESPEITANDO A LICENÇA CREATIVE
COMMONS INDICADA

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fogo, Luiz Felipe Kataoka
FF656e Entre-imagens, entre-quadros: ensaio sobre a
Liberdade / Luiz Felipe Kataoka Fogo. -- São Carlos,
2021.
141 p.

Trabalho de Graduação Integrado (Graduação em
Arquitetura e Urbanismo) -- Instituto de Arquitetura
e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2021.

1. Arquitetura. 2. Arte. 3. Instalação. 4. Imagem.
5. Liberdade (São Paulo). I. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229



Atribuição Não Comercial-Compartilhalgal-CC BY-NC-SA

ENTRE-IMAGENS, ENTRE-QUADROS

ensaio sobre a Liberdade

LUIZ F K FOGO

Trabalho de Graduação Integrado II
Instituto de Arquitetura e Urbanismo
IAU - USP
São Carlos, julho de 2021

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Amanda Saba Ruggiero

Instituto de Arquitetura e Urbanismo - USP São Carlos

Profª. Drª. Mariana Fontes Pérez Rial

Instituto de Arquitetura e Urbanismo - USP São Carlos

Prof. Dr. Estevam Vanale Otero

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP

RESUMO

Estamos imersos e rodeados por imagens. Nos socializamos e nos relacionamos com o mundo, com os espaços, com as pessoas através delas. Inquietado por esta tendência à hipervisibilidade que se faz cada vez mais presente em nossas vidas, sempre me perguntei - até que ponto as imagens bastam para entendermos as cidades, como elas nos afetam e para onde nos guiam? Este trabalho surge a partir deste questionamento e, após percorrer a fotografia, a multimídia, o caminhar e o projetar, culmina na proposta de uma instalação arquitetônica e audiovisual no bairro da Liberdade, em São Paulo. Ao contrapor o imediato e simultâneo com o temporal e sequencial, busco discutir a imagem através da cidade (ou a cidade através da imagem), provendo um contato com os vestígios que se atravessam na constituição da tão conhecida imagem oriental do bairro.

Palavras chave: Arquitetura. Arte. Instalação. Imagem.
Liberdade (São Paulo)

9

IMAGEM

ver o mundo
estar no mundo
mapear
conduzir

33

LIBERDADE

metrô
ponto no mapa
apagamento
cisão
cinemas
identidade
sociabilidade

63

INTERVENÇÃO

caminhar
間
câmara

111

STORYBOARD

lista de imagens
bibliografia
agradecimentos

130

IMAGEM

Estamos imersos e rodeados por imagens. Produzimos imagens. Consumimos imagens. Aprendemos de supetão a nos socializar e a nos relacionar com o mundo, com as coisas e com as pessoas através de imagens, em especial a imagem fotográfica. Se, no século XIX, o desenvolvimento da fotografia estabeleceu um marco na história da comunicação, o século XX popularizou a máquina fotográfica, foi palco da ascensão do cinema, e posteriormente da televisão, culminando por fim nas redes digitais, numa fervorosa experimentação que lançou as imagens em todas as direções de nossas vidas. E, hoje, carregamos em nossos bolsos, como uma extensão de nosso corpo, aparelhos que produzem e reproduzem imagens, colonizando até os cantos mais remotos de nosso cotidiano com a visibilidade.

O pesquisador e fotógrafo Tuca Vieira¹ traz um importante apontamento acerca do “encanto” da imagem, esta qualidade capaz de engajar e envolver as pessoas, de captar a atenção. Ela se traduz na possibilidade que as imagens trazem ao agregar aspectos sensíveis a uma cena que passaria despercebida, ao enquadrar e propor a observação de algo. A imagem propõe que o observador compreenda o mundo de modo distinto (em contraponto à visão despreziosa) justamente pelos próprios

¹ VIEIRA, Tuca. Salto no Escuro: Leituras do Espaço Contemporâneo. São Paulo: Hedra / n-1 edições, 2020.

recursos que a imagem oferece - enquadramento, narrativa, discurso, etc.

Por outro lado, como alerta Tuca Vieira, quando não decifradas corretamente, as imagens passam a se entropor entre o homem e o mundo². Ou seja, corre-se o risco de tomar a imagem pelo mundo. Nesse aspecto, o autor comenta também como as tecnologias acabam por substituir a própria experiência da cidade. Assim, a partir dessa chave, é possível compreender que as imagens não só estão participando da nossa experiência de espaço, mas também substituindo e se colocando no lugar do próprio espaço (experiência). Tal ideia vai de encontro ao pensamento presente na obra de Guilherme Wisnik:

[...] o estatuto de imagem criado pelos meios de comunicação de massa veio a mudar radicalmente essa mitologia dos objetos [...], transformando nossa percepção espacial, assim como nossas cidades, em densas retículas de signos sem pontos de partida ou de chegada, constelações de pontos infinitamente intensos e coloridos sem uma organização estrutural, como numa tela de Jackson Pollock. A experiência espaço-temporal das novas tecnologias de comunicação [...] alterou completamente a relação de consciência do estar no mundo (WISNIK, 2018).

Ainda sobre a alteração causada na consciência de estar no mundo, Lucrecia Ferrara³ atenta para uma mudança também na

2 VIEIRA, Tuca. Salto no Escuro: Leituras do Espaço Contemporâneo. São Paulo: Hedra / n-1 edições, 2020.

3 FERRARA, Lucrecia D'Alessio. O espaço público como meio comunicativo. In: BUITONI, Dulcilia Helena Schroeder; COSTA, Carlos. A cidade e a imagem. Jundiaí, SP: Editora In House, 2013.

4 id., ibid.

forma com a qual experienciamos a cidade, em que a tatilidade foi substituída pelo olhar “programado à distância” e “conduzido por poderosos vetores especializados em produzir persuasão”⁴. Como manifesta, esse espaço programado visualmente se desloca em

[...] espaços momentâneos e sem história que surgem tão rapidamente como podem desaparecer, constroem-se e destroem-se ao sabor dos interesses comerciais e das estratégias publicitárias que os tornam performáticos (FERRARA, 2013).

Se, ao mesmo tempo que a imagem possui certo encantamento, que por vezes se relaciona com sua verdade “indicial”, a maneira com a qual ela opera e a lógica que ela cria pode levar ao caminho da “hipervisibilidade”. Ou seja, do alcance totalizante da imagem.

ESTAR NO MUNDO

Tendo em mente este alcance totalizante, pode ser interessante refletirmos, então, sobre a participação da imagem fotográfica em nossa experiência do espaço da cidade. Até que ponto elas bastam para entendermos as cidades, como elas nos afetam e para onde nos guiam?

É possível ir além da relação mediada e imediata dada pelas imagens buscando práticas que propiciam uma relação com o mundo calcada no contato físico e na temporalidade.

Uma delas é o caminhar. Na experiência do caminhar, o mundo vai sendo desvelado na medida em que nos deslocamos. Uma multiplicidade de estímulos nos afeta ao estarmos presentes no espaço, e somos convidados a tecer uma percepção múltipla, ao mesmo tempo individual e coletiva, uma vez que convergem traços de nossa bagagem pessoal e a percepção do nosso corpo com a paisagem que é produzida culturalmente.

Francesco Careri⁵, ao discutir os estudos da Hodologia, traz exemplos significativos de práticas e experiências artísticas que se embasam no caminhar. Seja junto a uma discussão sobre uma “forma estética capaz de substituir a representação”, buscando “seu lugar no espaço em si” como os Dadaístas.

⁵ CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 2013.

Ou, com a proposição de uma prática para descobrir “zonas inconscientes da cidade, aquelas partes que escapam do projeto e que constituem o que não é expresso e o que não é traduzível”, com os Surrealistas. Ou mesmo relacionando com a formulação de um “método construído sob a vida e a cidade real” a partir da psicogeografia, como fizeram os Situacionistas⁶.

É porque a abordagem artística é muito importante na maneira de perceber o mundo a partir das vias que o atravessam, na medida em que ela acentua a dimensão da experiência sensível e afetiva da caminhada. (TIBERGHIEU, 2012)

O ato de caminhar, com sua potencialidade sensível já explorada pelas artes, pode oferecer uma maneira de estar no mundo para além da visibilidade. Não apenas com o olho, mas com o corpo todo.

Como sugere o filósofo Byung Chul Han⁷, a lógica da hipervisibilidade se dá no contato imediato entre imagem e olho, em que não é mais possível demorar-se diante da imagem. Dessa forma, frente ao pathos da transparência, é necessário exercitar o pathos da distância. Seria possível, com o ato de caminhar, dar alguns passos atrás, e problematizar nossa relação com as imagens, delimitando sua participação na nossa maneira de estar no mundo?

⁶ CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 2013.

⁷ HAN, Byung-Chul. Sociedade da transparência. Rio de Janeiro: Ed. Vozes. 2016.

Tuca Vieira, em seu livro⁸, também investiga essa questão, e encontra no conceito de mapeamento uma maneira de se situar e de ler o espaço que ultrapassa o imediatismo e a simultaneidade da imagem, se embasando no deslocamento e na sequencialidade:

O mapeamento é um método eficaz e primitivo de leitura do espaço, uma prática que está na origem do mapa, intimamente ligado à nossa capacidade de memorização espacial conforme o deslocamento do corpo [...] (VIEIRA, 2020, p. 80).

O mapeamento se realiza no percurso, ou seja, liga-se ao tempo e a temporalidade. Ele “implica o movimento do corpo no espaço, permitindo uma leitura “que se desenvolva no tempo, com possibilidades de paradas, acelerações e retardamentos” (VIEIRA, 2020, p. 82). Em outras palavras, entende-se que o deslocamento do corpo no mapeamento (enquanto prática e percurso) permite uma iluminação gradual e lenta do território ou espaço investigado.

Tuca realiza essa interpretação no sentido de instigar a nos livrarmos da “autoridade” do mapa e recuperarmos nossa capacidade de mapeamento do território. Para isso, como apontam alguns pensadores, devemos partir do conceito ampliado de navegação. Mapeamento e navegação convergem

⁸ VIEIRA, Tuca. Salto no Escuro: Leituras do Espaço Contemporâneo. São Paulo: Hedra / n-1 edições, 2020.

e distanciam-se das representações imagéticas, uma vez que “descartam a leitura mimética e estática do espaço para propor uma leitura crítica baseada no movimento” (VIEIRA, 2020, p. 134). É nesse momento que a arte nos interessa, como lugar de reativação da sensibilidade humana, como forma de comunicar o que não pode ser expressado apenas com palavras. No âmbito das artes, nos interessa verificar obras que promovam e provoquem o exercício de mapeamento. Em algumas delas, segundo Tuca, o receptor da obra (observador) pode ser convidado a conceber o espaço partindo da descrição do artista. “Trata-se de uma proposição de mapeamento espacial. Isto vai exigir um grande exercício de abstração por parte do receptor, que acaba construindo esse espaço mentalmente” (VIEIRA, 2020, p. 149) e, desse modo, provoca e estimula a nossa capacidade de imaginação, a participação do receptor.

Parte dessas obras desvelam ou revelam o espaço aos poucos, ou seja, caberia ao observador/receptor compreender e memorizar os pontos mais relevantes. Em outras, é estimulada uma reflexão sobre o ponto de vista, ao mostrar o objeto a partir de vários ângulos. Como destaca,

[...] há mapeamentos afetivos, científicos, irônicos, conceituais, poéticos, inúteis, entre tantos outros. Em geral esse tipo de proposta prescinde do mapa, ou melhor dizendo, delega a

confeção do mapa ao receptor da obra. Como resultado, cada receptor vai conceber um mapa diferente, sujeito à própria subjetividade. [...] Não se trata mais de “mostrar isto e não aquilo”; mas de “mostrar o caminho para que se construa isso ou aquilo”. Encontraremos estas proposições cartográficas, por sua vocação narrativa, em muitas obras do cinema e da literatura [...] (VIEIRA, 2020, p. 149).

Há ainda outras obras que resultam da exploração de um território partindo de um mapeamento realizado previamente, ou seja, o mapeamento de uma área de interesse serve de base para o artista melhor compreendê-la, para ser afetado pelas informações. Diferentemente das obras mais ficcionais, essas possuem caráter mais próximo ao documental, de catalogação e pesquisa (VIEIRA, 2020, p. 149). Nesse entendimento, é possível destacarmos a fotografia como uma forma de linguagem que se utiliza desse método de exploração do território.

NOSTALGIA

Outro ponto de reflexão possível, é sobre o ato de conduzir, ou ainda, sobre uma atenção às maneiras de se trabalhar a recepção dos estímulos sensíveis, que podem ser usadas para sugerir e suscitar novas percepções.

Permita-me expor o relato de uma experiência ocorrida ao assistir a um filme, onde esta reflexão se apresentou de maneira evidente. O filme escolhido para dar sequência à tradição cinematográfica de todas as noites foi 'Nostalgia'⁹, de Tarkovski. Eu estava dedicado a encarar o desafio da suposta monotonia e lentidão pelas quais seus filmes são conhecidos, confiante de que ali aprenderia algo novo sobre cinema. Neste filme, acompanhamos a jornada de um poeta russo pela Itália, o qual vive um estado de estagnação e frustração. Após cenas de caminhos pela neblina e procissões de mulheres com santas e velas, uma sequência específica me chamou a atenção.

Ela se passa no quarto, após o poeta chegar em sua hospedagem. Ele deixa sua mala num canto, apaga as luzes do banheiro e do abajur, abre as janelas. O enquadramento fixo empresta a mim ares de testemunha ocular conforme as ações se desenvolvem

⁹ NOSTALGIA. Direção: Andrei Tarkovski. Rússia/Itália, 1983.

em minha frente. Vemos apenas a janela aberta, a porta do banheiro aberta, a cama ao centro e a parede branca e vazia ao fundo. O poeta se senta na cama, se deita, e sua mente dispersa viaja por imagens mentais. Não são muitas ações, mas isso se estende por seis minutos. Tudo acontece lentamente. O poeta se delonga como se não estivesse conectado a nada. O movimento de câmera, também, é produzido de forma tão meticulosamente cadenciada que quase não percebemos a aproximação ao protagonista deitado. Quando nos damos conta, estamos muito mais próximos. Após todo este tempo na cama, um corte nos leva ao devaneio, a outras imagens, as quais se estendem até a consciência do poeta retornar aos poucos, numa transição cross-fade que trás gradativamente a luz da porta e da janela do enquadramento inicial, mas mantendo parte da imagem do devaneio - uma cama com uma mulher. Soma-se a este tempo estendido e transição sutil o completo silêncio e uma iluminação que nos permite pouco ver.

Isso tudo nos desliga do próprio tempo, aproximando nosso estado de percepção do estado de devaneio do próprio poeta.

Este momento específico me permitiu uma relação diferente da cena pois me atentou ao fato de que, para que toda a superficial monotonia e lentidão dos filmes de Tarkovski fizesse algum sentido, seria necessário que eu deslocasse minha percepção.

Tudo poderia estar diante dos meus olhos, mas me escaparia como areia por entre os dedos se eu não me deixasse afetar por esse outro ritmo do filme. As técnicas fílmicas de dilatação espaço-temporal provocada pela manipulação semiótica de seus elementos - do enquadramento, ao ritmo, do som ao silêncio - são de fundamental importância, pois atuam essencialmente no tempo e na narrativa do filme.

O nome da obra literária mais conhecida de Tarkovski é "Esculpir o Tempo"¹⁰. De imediato é possível fazer a livre associação desse nome com a essência de sua obra cinematográfica - modelar o tempo, que é tanto a matéria prima do cinema quanto o local onde se desenrolam nossas percepções, sendo este ato de esculpir uma maneira de construí-lo de maneira poética e sensível.

10 TARKOVSKI, Andrei.
Esculpir o Tempo. 2ª ed.
São Paulo: Martins Fontes,
1998.

PUNCTUM

Em seu Livro "A câmara clara", Roland Barthes descreve dois elementos da fotografia, o studium e o punctum. O studium é o juízo de gosto por uma imagem, um "afeto médio", o "gosto/não gosto". "Mobiliza um meio desejo, um meio querer; [...] reconhecer o studium é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las [...]"¹¹.

O punctum, por sua vez, quebra o studium. "Desta vez, não sou eu que vou buscá-lo, é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar". "O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge."¹²

Estaria Barthes oferecendo uma maneira de compreender justamente o que me ocorreu ao assistir ao filme de Tarkovski? "O punctum interrompe o contínuo das informações; mostra-se como um rasgo, uma fissura. Sendo um lugar de extrema intensidade e condensação, onde inabita algo de indefinível [...]"¹³. Barthes pensa que a imagem cinematográfica não possui punctum pois nela não é possível demorar-se, e a observação contemplativa daria lugar a uma constante voracidade. Porém o ritmo de Tarkovski dilata

¹¹BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2015.

¹² id., ibid.

¹³ id., ibid.

o tempo e nos devolve a uma contemplação silenciosa. Silêncio este que é elencado como importante elemento:

"A fotografia deve ser silenciosa [...]: não se trata de uma questão de 'discrição', mas de música. [...] A foto me toca se a retiro de seu blá-blá-blá costumeiro: [...] Nada a dizer, fechar os olhos, e deixar o detalhe remontar sozinho à consciência efetiva." (BARTHES, 2015)

Aparece para mim a exploração do Silêncio. Não do silêncio meramente sonoro, nem também dele entendido de maneira mais ampla como uma ausência. Mas sim, como Barthes diz da fotografia, um silêncio que é tanto uma quebra do ritmo usual das informações quanto uma permissão, um convite. Uma alteração no ritmo do espaço e do tempo que nos convida a novas percepções e a associações poéticas:

Através das associações poéticas, intensifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo [...]. Ele só tem à sua disposição aquilo que lhe permite penetrar no significado mais profundo dos complexos fenômenos representados diante dele. (TARKOVSKI, 1998)

Pode ser interessante, então, tomar as imagens e situá-las de maneira a ressoar seu silêncio, de modo a sugerir um olhar e

convidar a um mapeamento do território a partir de associações poéticas que, apesar de disparadas pelas imagens, também as observa de fora, tecendo uma percepção que parte das imagens mas que não se encerra nelas.



LIBERDADE



Desde criança visitei o bairro da Liberdade em São Paulo. Foi ele que me nutriu, entre tempurás, gyozas e udons, com o traço da minha identidade oriental. Lá saboreava minha ancestralidade. Muito comum entre todos os descendentes de japoneses, chineses e coreanos no Brasil é ter este bairro como marco oriental no Brasil, num laço afetivo com o território construído por meio dos símbolos que representam a presença imaterial de toda uma comunidade. “O Brasil é lar do maior reduto de japoneses fora do Japão”, dizem as reportagens no centenário da imigração, enquanto o imperador japonês faz sua procissão pela avenida Galvão Bueno, num grande evento diplomático.¹⁴

É um bairro onde as culturas se entrecruzam, onde a orientalidade representada no espaço alude a um transporte para o outro lado do mundo, mas também um bairro que, assim como toda São Paulo se construiu em sua destruição. Entre apagamentos, vestígios e cisões, encontro, como um arqueólogo, as pistas da construção dessa identidade que hoje movimenta os descendentes de orientais, otakus e turistas.

14 A visita do Imperador Akihito ocorreu em 2008 e, dentro do contexto dos 100 anos da imigração japonesa, foi pensada juntamente com uma intervenção urbana no bairro. Desta porém, foi realizada apenas o calçamento da praça marcando seu percurso.

Akihito
esteve aqui?



METRÔ

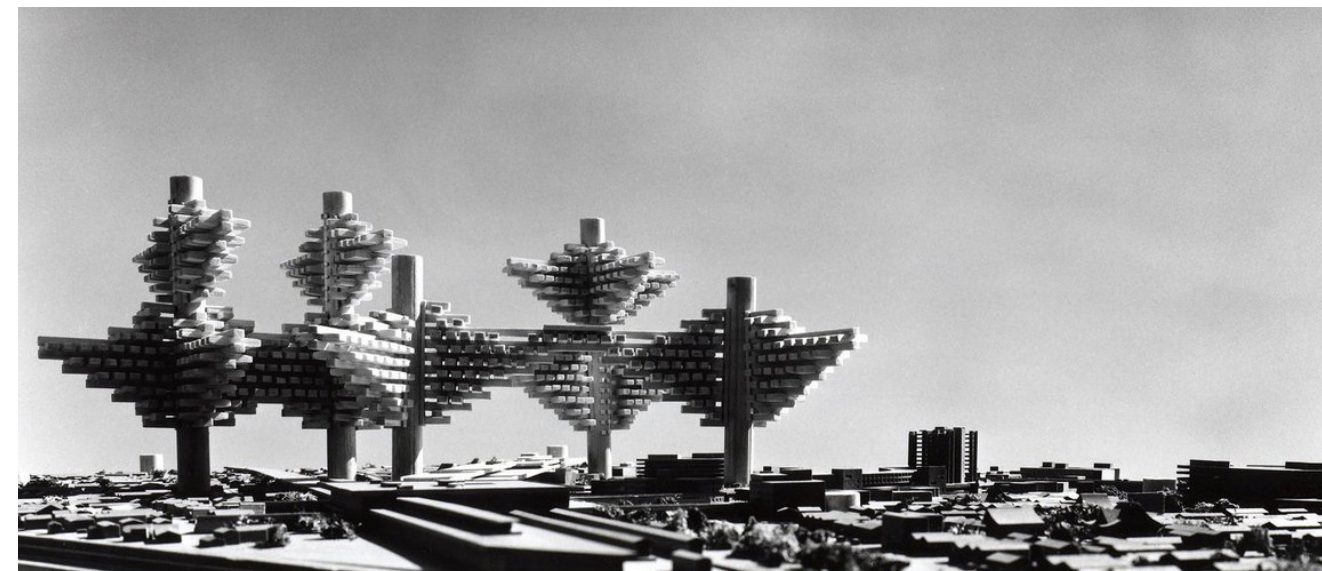
Tokyo é detentora de um dos sistemas metroviários mais complexos que existem. São quase 300 Km de rede. Seria possível que os japoneses deixassem se perder no subsolo e esbarrassem no chão paulistano?

Quando estamos no metrô, não conseguimos saber ao certo. Estou em São Paulo, mas poderia estar em Tokyo. Barcelona? Buenos Aires? Quantas cidades possuem sistemas de metrô?

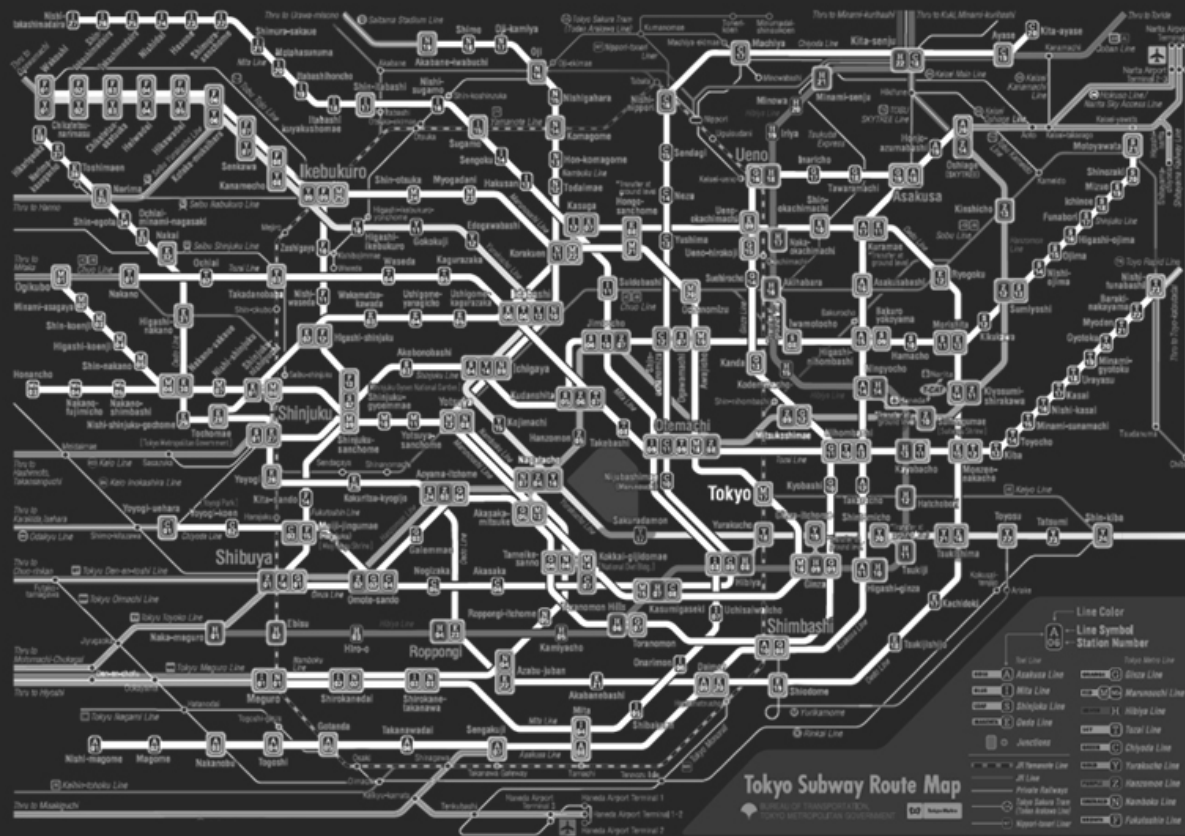
Seria possível que todas elas se conectassem por debaixo do solo? Quando saímos da estação Liberdade (agora "Japão-Liberdade"¹⁵), quais garantias temos de que estamos onde pensamos estar?

O concreto bruto e espesso que compõe as estruturas de contenção e as circulações no interior da estação poderia se passar por uma obra metabolista japonesa, talvez. Mas também é o traço brutalista dos paulistas na linha azul do metrô. Não vejo ideogramas nas sinalizações da estação. Ao menos, está em português:

— "Próxima estação, Liberdade."



15 A atração do nome da estação de metrô ocorreu repentinamente em 2018, movida por interesses dos comerciantes, causando uma discussão sobre a identidade cultural do bairro para além da comunidade japonesa.



PONTO NO MAPA

As estações de metrô marcam o território de uma cidade. Pontos simbólicos que são identidade para toda uma extensão do território. Roland Barthes¹⁶ comenta sobre isso ao falar sobre as estações de Tokyo:

A estação [...] dá ao bairro aquele ponto de referência que, segundo certos urbanistas, permite que a cidade signifique, seja lida. [...] Assim, cada bairro se concentra no buraco de sua estação, ponto vazio de afluência de seus empregos e de seus prazeres. [...].

No bairro da Liberdade também. Ela transforma a praça em uma subida escalonada quando deixo o subsolo e vou até a superfície. Aos finais de semana, ela me deságua de supetão no odor umami da feirinha de rua, no coração do núcleo turístico do bairro. Ela, também marca o mapa de São Paulo com seu nome, o que distingue a Liberdade de outros bairros de imigrantes, como o Bixiga e o Bom retiro.

Sendo um ponto que intercala o solo, o subsolo, que articula o bairro com a cidade (tanto em termos infraestruturais como em termos simbólicos), e que direciona os transeuntes ao fervor da atividade turística, A estação é um ponto central para se pensar a percepção que temos do bairro e a maneira que interagimos com ele.



¹⁶ BARTHES, Roland. O império dos signos. 2ª ed. - São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2016.

APAGAMENTO

Diz a história popular que o Bairro da Liberdade recebeu este nome devido ao enforcamento, em 1821 de Francisco José das Chagas. Chaguinhas, como ficou conhecido, quase escapou de seu enforcamento, por "milagre", ao ter a corda arreventada três vezes, o que causou fervor na população presente, que gritou por "Liberdade, liberdade!". Foi assim que surgiu, do mesmo evento, o nome do bairro e um santo popular.¹⁷

Chaguinhas era homem negro. E, assim como outros de sua origem, foi enterrado no Cemitério dos Aflitos, um cemitério de indigentes, pobres e escravizados. O bairro, por sua vez, também era de população negra, tendo abrigado no passado organizações de ex-escravizados, como a Frente Negra Brasileira e o Paulistano da Glória.

É simbólico que o nome do bairro tenha se originado neste episódio de Chaguinhas, mas que, não seja possível notar referências dessa presença negra na paisagem. Hoje, o que existe é a capela dos Aflitos, escondida no final de uma viela. E as ossadas dos negros enterrados, as quais recentemente foram encontradas¹⁸, estão no solo por debaixo dos vários edifícios de um dos quarteirões mais movimentados do bairro.

17 Conscientemente ou inconscientemente, nomes evocativos de valores altamente positivos, como Sete de Setembro e Liberdade, vieram como que resgatar, pela retórica, a infâmia do castigo e do suplício antes associados aos mesmos lugares [...] (TOLEDO, 2012)

18 De acordo com reportagem publicada na Folha de São Paulo (12/2018), a demolição de um prédio na R. Galvão Bueno expôs parte do terreno no qual se localizava o cemitério dos Aflitos, onde as escavações realizadas encontraram, ao menos, sete ossadas.



CISÃO

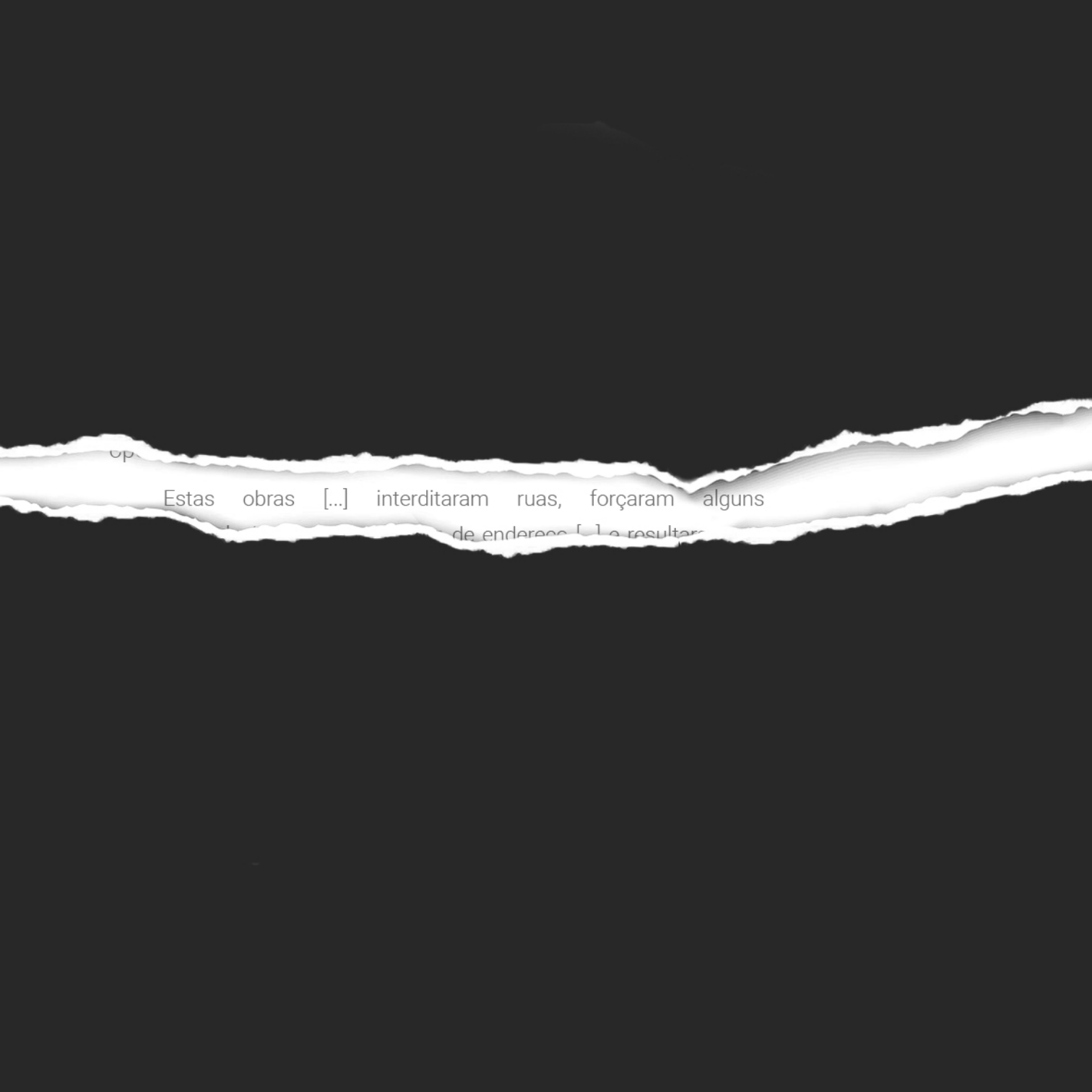
Em 1968 uma faixa do bairro da Liberdade foi removida. É um chão que hoje não existe mais.

No local, há a radial leste-oeste. Ela conecta, pelas autovias, os dois lados da cidade de São Paulo. E desconecta pela grande cisão cortada no solo, os dois lados do bairro. Juntamente com a obra da linha azul, que ocorreu quase concomitantemente, afetou brutalmente a vida local e a paisagem:

Estas obras [...] interditaram ruas, forçaram alguns estabelecimentos a mudarem de endereço [...] e resultaram em alterações significativas da paisagem local (a área verde que cobria a Praça da Liberdade deu lugar às instalações da estação de metrô; o bairro foi dividido ao meio e quatro estruturas surgiram então para ligar as regiões cortadas pela Radial, os viadutos [...]) (IDE, 2014)

Na mesma época foi construído um portal Torii. Tradicionalmente no Japão, ele indica na paisagem a presença dos santuários shintoístas, demarcando a fronteira entre o sagrado e o mundano. Na Liberdade, foi construído como marco da comunidade oriental, justamente no local onde passa a radial. Acabou por demarcar também a cisão, a nova fronteira traçada dentro do próprio bairro.





CINEMAS

Que curioso é descobrir que na exata faixa em que a avenida radial passa, havia duas salas de cinema - o Cine Theatro São Paulo, que iniciou suas atividades por volta de 1918, e o Cine Niterói, inaugurado em 1953 e marco da sociabilidade Japonesa nos anos 50 e 60¹⁹ - ambos com suas atividades encerradas por conta das demolições para a obra da radial em 1968²⁰.

Parece um presságio do declínio das salas de cinema que começou a ocorrer a partir dos anos 70, com a popularização dos aparelhos de televisão que permitiam que o consumo de conteúdo audiovisual ocorresse não mais na cidade, mas dentro das salas de cada indivíduo²¹.

Hoje, não vemos mais as salas de cinema na paisagem, e quando nos colocamos de frente onde eram suas fachadas, o que há é o extenso corredor da radial com seus carros em congestionamento, que de um lado leva para o Bixiga, e de outro para o Glicério.

Do Cine Theatro São Paulo, resta uma pequena faixa da praça onde este se encontrava, a Praça Almeida Júnior. Do Cine Niterói, as memórias das gerações passadas que podiam, com os filmes, se transportar para o Japão.

A existência dessas salas que foram sublimadas pela lógica

rodoviarista da cidade paulistana, aparece como dois vestígios, dois fantasmas de viajantes que guiavam tripulações para muitos lugares diferentes. Seria possível que estes fantasmas ainda pudessem tripular?

19 KISHIMOTO, Alexandre. Cinema Japonês na Liberdade. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2013

20 O cine niterói continuou em funcionamento por mais 20 anos em outro local (KISHIMOTO, 2013)

21 BESSA, M; FILHO, W. O. Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua: a cidade como uma questão cinematográfica. Ponto Urbe, 15, 2014.



IDENTIDADE ORIENTAL

Há um jardim oriental no bairro da Liberdade. Japonês, para ser mais preciso.

É um ponto de melancolia no meio do fervor do comércio da Rua Galvão Bueno. Um tanto encardido, como toda a São Paulo. Também um tanto remendado, desgastado pela luta de não ser engolido pela metrópole. Ele fica ali, num cantinho de solo que restou da intervenção que passou a ligação Leste-Oeste pelo meio do bairro. Contém o espírito das sobras que o desenvolvimento vertiginoso da metrópole sempre deixa pelo caminho.

Junto com as lanterninhas, o calçamento, a feira de domingo e o portal torii, ele constitui parte da intervenção urbana 'Bairro Oriental' inaugurada em 1974, a qual fez do bairro da Liberdade a Chinatown Paulistana. Japantown, para ser mais exato, pois os símbolos temáticos utilizados foram todos japoneses, apesar da presença no bairro de outros povos asiáticos, como chineses, taiwaneses e coreanos²².

Esta intervenção é uma dentre as diversas intervenções que moldaram a identidade oriental constituída no bairro a partir da chegada dos japoneses, em 1910. Desde a consolidação dos comércios e serviços da população japonesa no pós-guerra - que

²² IDE, Danilo Sergio. Perambulações no bairro da Liberdade: Passeios ao vivo e em vídeo com moradores locais. 2014

povoou a paisagem das ruas com letreiros em japonês e edificou cinemas japoneses²³ -, algumas ações alteraram de maneira significativa a paisagem do bairro. Juntamente com a cisão da radial e com a intervenção 'Bairro Oriental', sucedeu-se pela "lei cidade limpa" em 2007 - que removeu os letreiros -, e logo em seguida pela reforma da praça em 2008, chamada de "caminho do Imperador":

Se recapitularmos o sentido de cada uma das alterações paisagísticas, podemos dizer que a primeira foi pensada para o desenvolvimento da rede de transporte da cidade; a segunda, para a formação de um polo de comércio e turismo com temática oriental; a terceira, para combater a poluição visual dos estabelecimentos comerciais; a quarta, para a renovação do polo turístico oriental. (IDE, 2014)

Hoje, os símbolos orientais tematizados no espaço são parte central da identidade oriental consolidada no bairro.

²³ KISHIMOTO, Alexandre. Cinema Japonês na Liberdade. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2013



SOCIABILIDADE ORIENTAL

Quem diz que a sociabilidade oriental do bairro da Liberdade ocorre principalmente em torno da feira e da praça, se engana. Se engana, inclusive ao supor que é ali que mora a comunidade oriental. Enquanto o enfoque turístico se localiza nos entornos da praça, é no eixo da R. Galvão Bueno que se desdobra a vida da comunidade local.

Em sua pesquisa²⁴, Danilo Ide caminhou com moradores da comunidade oriental do bairro (japoneses, chineses, taiwaneses e coreanos) para que eles apresentassem a paisagem de acordo com o que julgavam mais importante dentro de sua interpretação. A grande maioria dos percursos se estendeu pela R. Galvão Bueno, apontando mercadinhos, restaurantes, lojas e centros culturais comunitários como lugares frequentes em suas rotinas.

Pensando novamente naquele Torii, o qual também marca a cisão da radial, temos aqui uma ambiguidade. Se de um lado ele sinaliza a centralidade da intervenção turística do bairro, acaba por sinalizar também, mas do outro lado, a presença da centralidade da comunidade.

Por qual lado estamos adentrando a Liberdade quando atravessamos o torii?

²⁴ IDE, Danilo Sergio. Perambulações no bairro da Liberdade: Passeios ao vivo e em vídeo com moradores locais. 2014



INTERVENÇÃO

Para articular esta leitura do bairro da Liberdade numa intervenção que discuta o território juntamente com sua percepção visual, busco uma intervenção apoiada em dois pilares. Em primeiro lugar, que promova o já mencionado entendimento sobre a percepção do território e sobre a participação (e os limites) da imagem nessa percepção. Em segundo lugar, que se articule a partir de uma leitura crítica do território, a qual traga à tona aspectos essenciais de sua conformação atual.

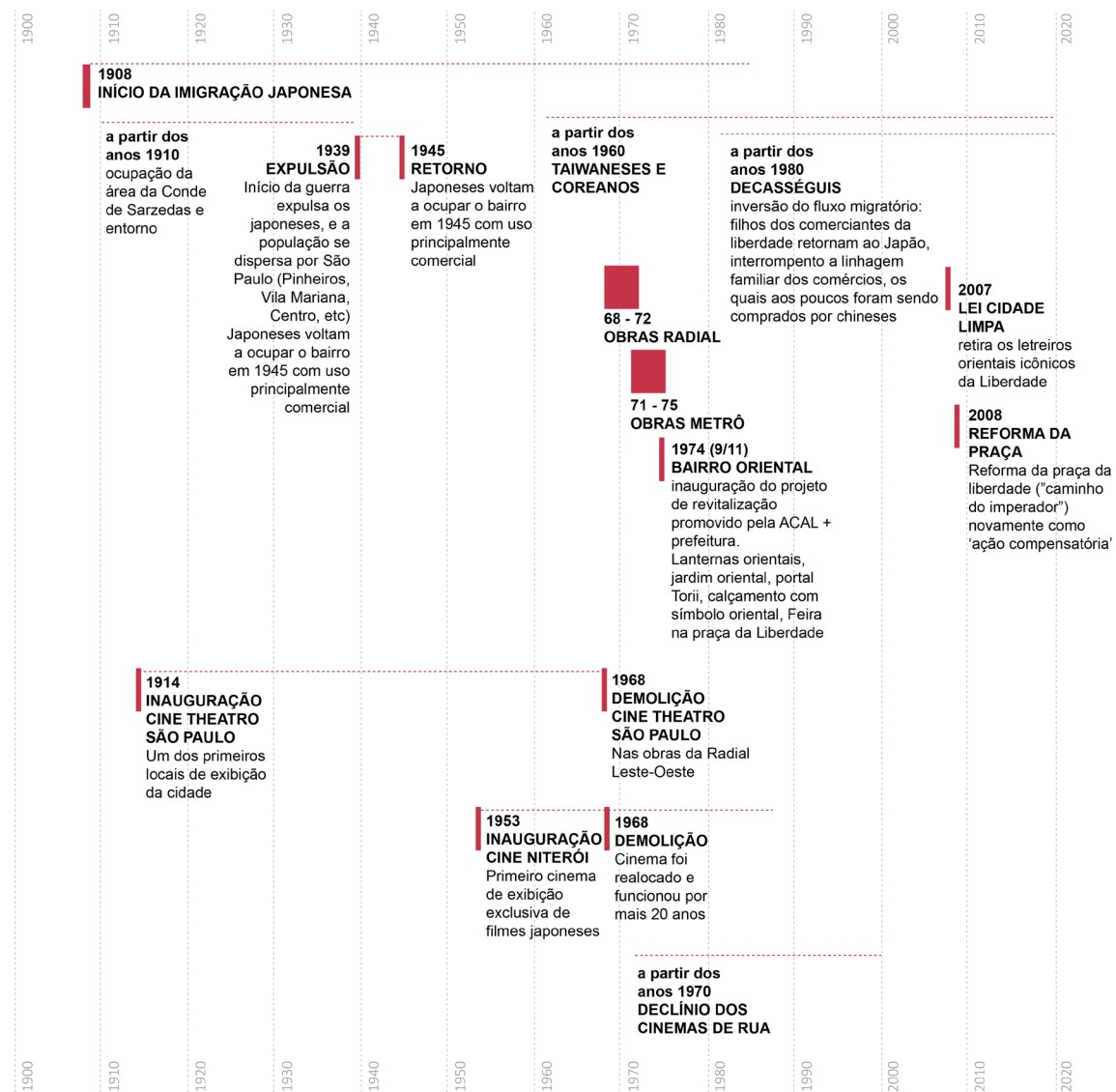
No bairro da Liberdade, são justamente nos vestígios e sobreposições que reside a possibilidade desta ação. Eles possuem, em sua condição de semi-existência, o ponto de partida para a exploração de uma relação sensível com o espaço.

Partindo de minha leitura deambulatória, elegi cinco pontos, cada um ligado a um recorte do território. Elenquei um ponto na Praça da Liberdade, que atua em conjunto com outro ponto no extremo oposto da R. Galvão Bueno, localizado no Centro de Cultura Japonesa Bunkyo para discutir as duas instâncias do bairro: uma pautada na visibilidade (do turismo, comércio e simbolismo), e outra na sociabilidade (da comunidade, do cotidiano).

A Capela Nossa Senhora dos Aflitos também condensa um

conjunto de pontos bastante relevantes, ao colocar em xeque a identidade japonesa no bairro da Liberdade quando pensada junto ao cemitério e memorial dos Aflitos, que recuperam e inscrevem a memória e presença afro-brasileira no bairro.

A Radial e o Metrô são outros dois momentos que discutem como as infraestruturas de transporte participam da nossa experiência do bairro, desde ao conformar nossos pontos de chegadas e partidas, a promover rasgos no chão e no subsolo, alterando de maneira drástica a paisagem e criando artificialmente novas delimitações.



LIBERDADE - LINHA DO TEMPO

7 1 2



1

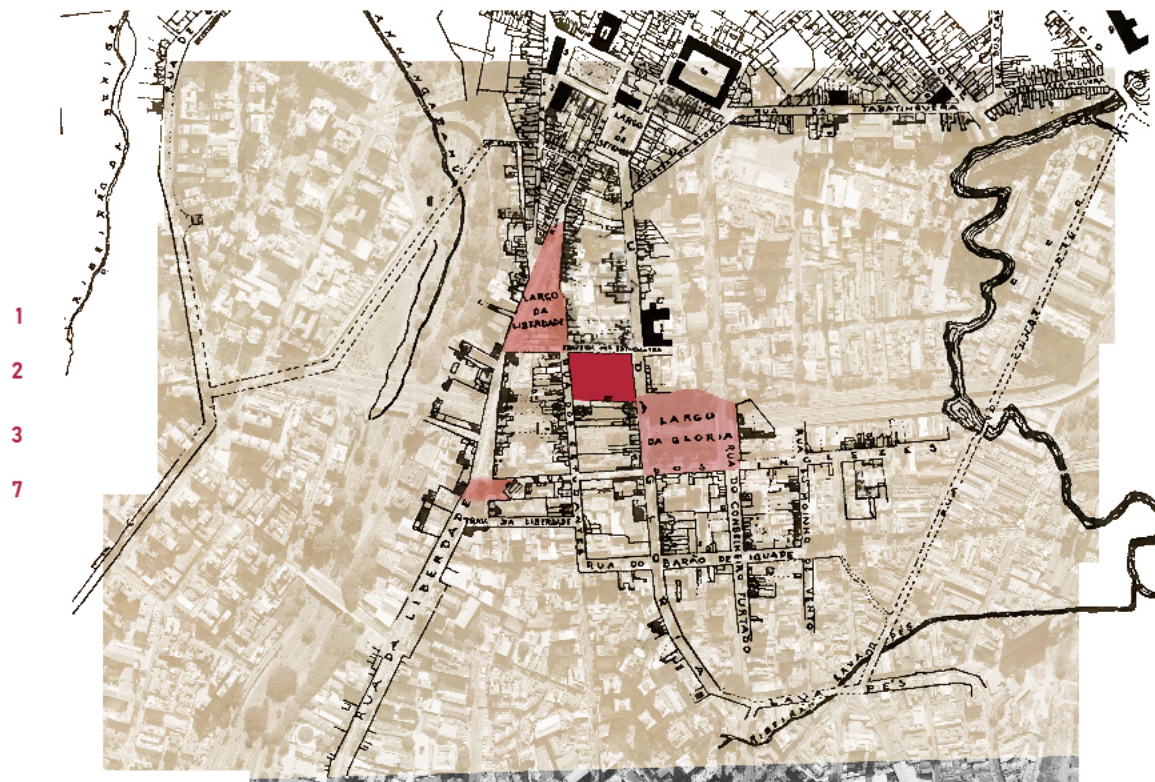
2

7

- 35. Praça de São Francisco
- 34. Rua de São Francisco
- 33. Rua de São Francisco
- 32. Rua de São Francisco
- 31. Rua de São Francisco
- 30. Rua de São Francisco
- 29. Rua de São Francisco
- 28. Rua de São Francisco
- 27. Rua de São Francisco
- 26. Rua de São Francisco
- 25. Rua de São Francisco
- 24. Rua de São Francisco
- 23. Rua de São Francisco
- 22. Rua de São Francisco
- 21. Rua de São Francisco
- 20. Rua de São Francisco
- 19. Rua de São Francisco
- 18. Rua de São Francisco
- 17. Rua de São Francisco
- 16. Rua de São Francisco
- 15. Rua de São Francisco
- 14. Rua de São Francisco
- 13. Rua de São Francisco
- 12. Rua de São Francisco
- 11. Rua de São Francisco
- 10. Rua de São Francisco
- 9. Rua de São Francisco
- 8. Rua de São Francisco
- 7. Rua de São Francisco
- 6. Rua de São Francisco
- 5. Rua de São Francisco
- 4. Rua de São Francisco
- 3. Rua de São Francisco
- 2. Rua de São Francisco
- 1. Rua de São Francisco



7 1 2 3

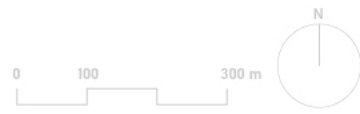


1

2

3

7

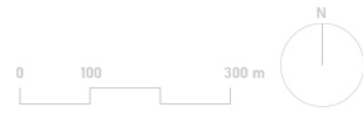


VESTÍGIOS E SOBREPOSIÇÕES

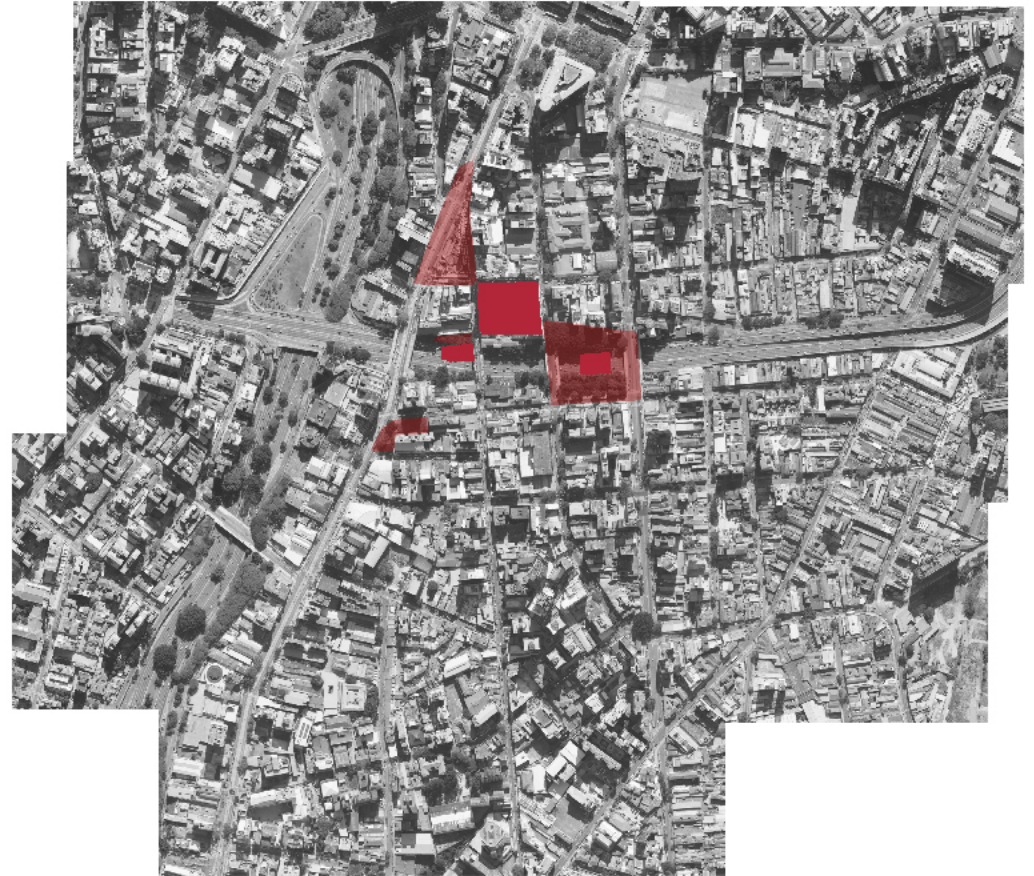
7 1 2 34



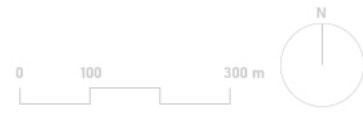
1
2
6
345
7



7 156 2 34

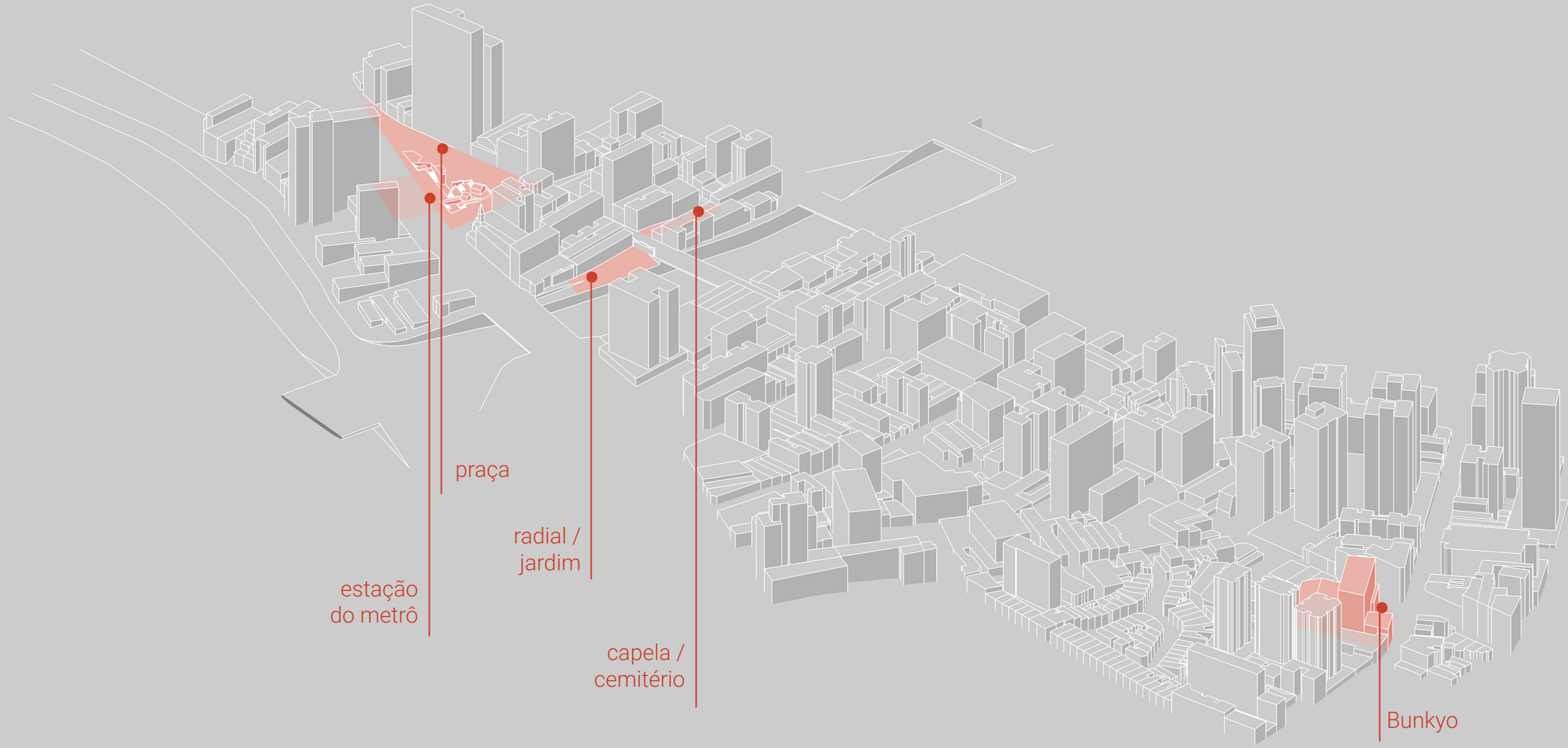


1
2
6
345
7



- 1 Largo da Forca / Praça da Liberdade
- 2 Cemitério dos Aflitos
- 3 Largo da Glória / Praça Mendes Júnior
- 4 Cine Theatro São Paulo

- 5 Cine Niterói
- 6 Jardim Oriental
- 7 Largo da Pólvora



estação
do metrô

praça

radial /
jardim

capela /
cemitério

Bunkyo

CAMINHAR

CAMINHAR

É possível materializar esta relação com o espaço a partir de uma ação projetual mínima. Um simples gesto, mas que polvilha no território estas situações que apesar de desenhadas pontualmente, atuam em conjunto, trazendo à tona também o percurso promovendo, assim, uma dinâmica de caminhar e parar, de movimento e pausa.

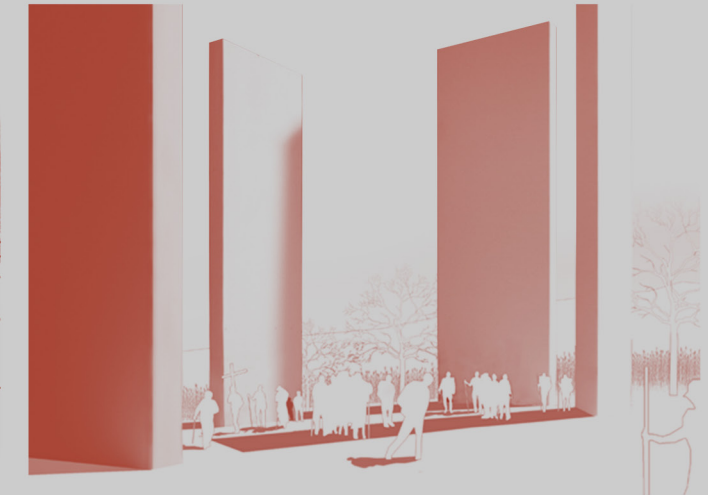
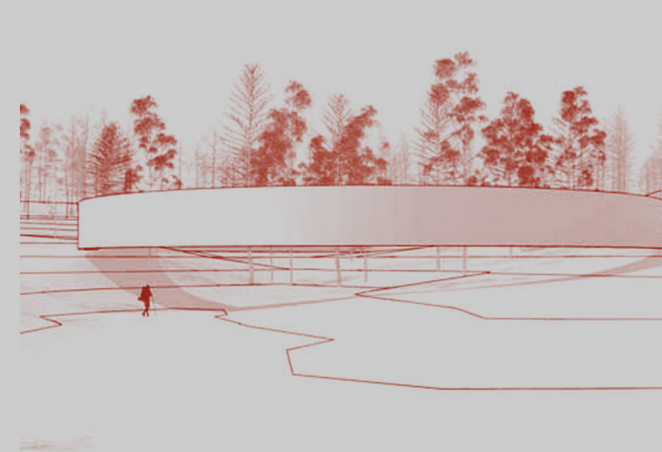
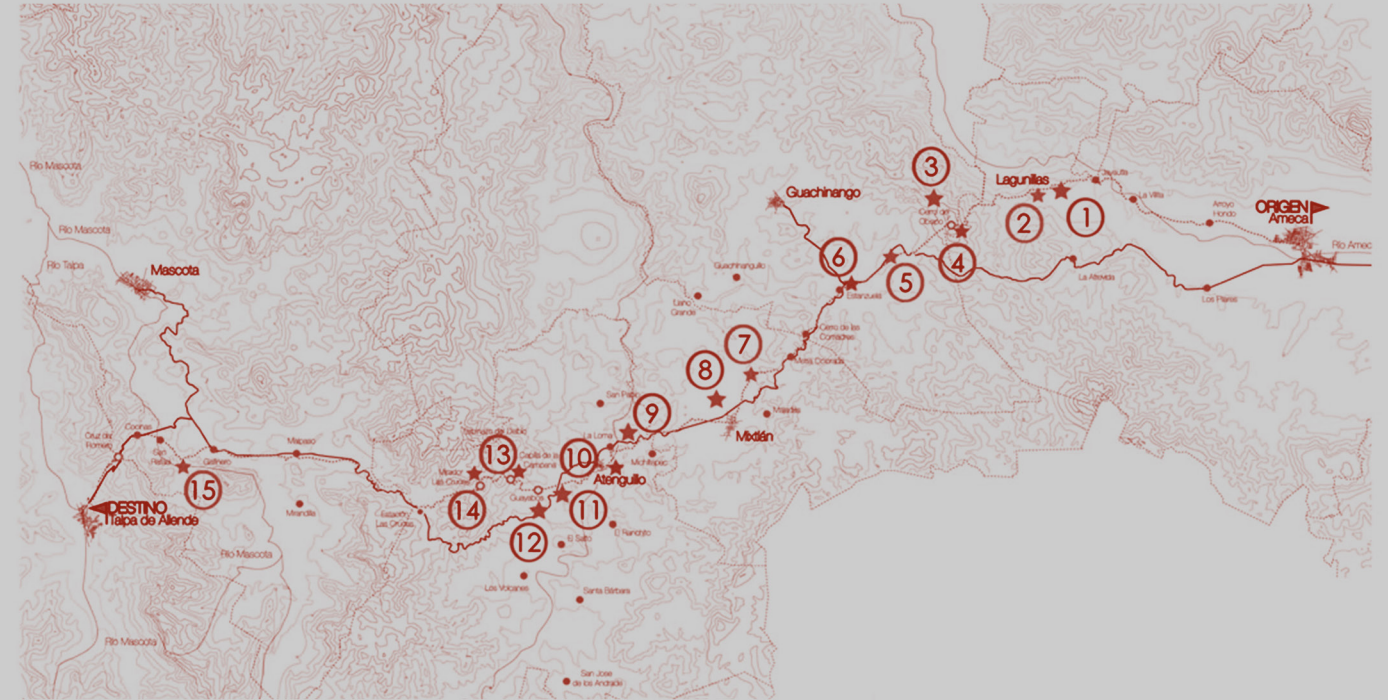
O caminhar, ao mesmo tempo em que conecta os diversos pontos da intervenção, também possibilita a experiência do espaço através do tempo criando uma dinâmica que intercala a imagem, das instalações pontuais, com a experiência, do percurso.

Surge como potência o eixo Praça-Bunkyo, o qual estrutura os demais pontos como ramificações. Porém esta é apenas uma dentre outras possibilidades de se conectar as instalações.

RUTA DEL PELEGRINO

Numa rota de peregrinação próxima a Guadalajara, no México, foi realizado este projeto arquitetônico onde diversos arquitetos pensaram em locais de parada para os peregrinos, polvilhando a rota de mais de 200 km de extensão com estas pequenas situações. São pontos que compõem a dinâmica do movimento da peregrinação, intercalando o caminhar com o parar, e estabelecendo marcos durante o trajeto. Alguns projetos se direcionaram a uma função específica, como abrigo, e outros exploraram maneiras diversas de se relacionar com o ambiente ao redor.

O projeto de Derek Dellekamp e Periférica, por exemplo, flerta com a arte site specific ao propor um grande anel de concreto encostado em alguns pontos do terreno, de maneira que a topografia permite o acesso por debaixo, e o qual estabelece uma delimitação abstrata entre um dentro e um fora.



SANTUÁRIO DE ISE

O Santuário de Ise é um dos mais importantes e mais antigos santuários shintoístas do Japão, dedicado à deusa Amaterasu. É, na realidade, um complexo composto por vários santuários menores ligados por uma via processional, e dos quais, o Kotaijingu é o mais importante deles.

A entrada para o Santuário de Ise se dá por uma ponte sobre um rio e ela, juntamente com um portal Torii, representam no território a fronteira entre o profano e o sagrado.

Após uma caminhada de quase um quilômetro, ao chegar no Kotaijingu, não é possível entrar, nem mesmo avistá-lo. Os visitantes se deparam com os muros que o cercam, sendo possível enxergar somente parte dos telhados de suas edificações.

Esta restrição nos permite compreender no Santuário de Ise a importância do percurso e do tempo-espço entre o momento de entrada e o momento de encontro com o Kotaijingu. Na tradição shintoísta onde a divindade se confunde com a própria materialidade (e também territorialidade) das coisas (árvores, montanhas, rios, rochas), este percurso pode ser entendido



ele mesmo como o contato com o divino. A questão não é o santuário em si, mas a experiência de todo o espaço que leva até ele.²⁵ A caminhada no território do Santuário é sinestésica onde se fazem presente o som da água, dos passos no chão de cascalho, o aroma das árvores, o ruído do vento nas folhas. Além de ser o santuário mais sagrado do conjunto, o Kotaijingu é reconstruído a cada 20 anos, num processo que intercala sua construção em terrenos vizinhos, deixando um ocupado pela edificação e o outro vazio, num estado de espera.

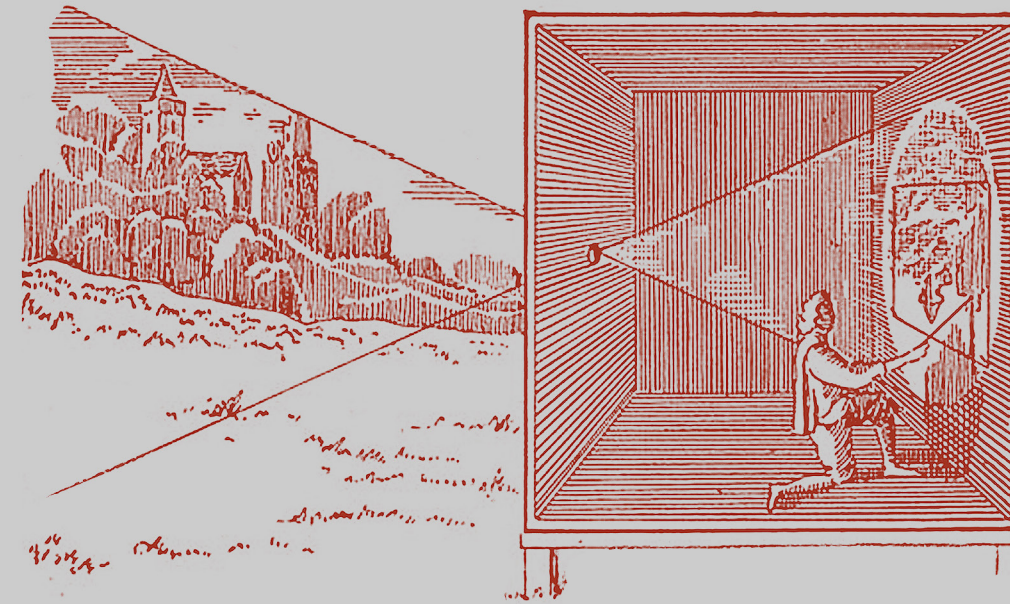
Desde o século VI, o santuário [...] tem sido demolido a cada vinte anos e reconstruído em um terreno vizinho. [...] Entre esses dois sítios, virtualidade e presença, vazio e sólido, acessibilidade e usabilidade parecem intrinsecamente vinculados de tal forma que o vazio tem uma presença mais forte do que aquele onde o templo está. (OKANO, 2012)



25 OKANO, Michiko. *Ma*
- Entre-Espaço da Arte e
Comunicação no Japão.
São Paulo: Ed. Annablume,
2012.

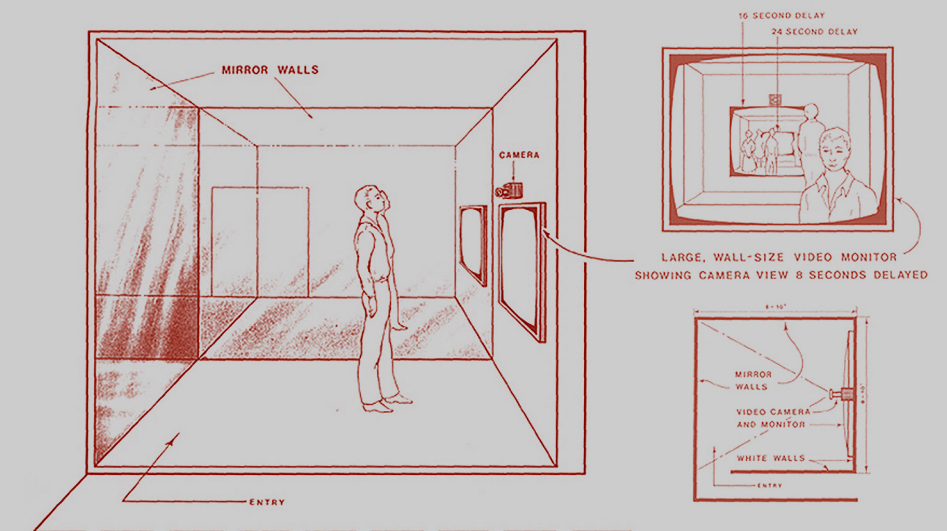
CÂMERA OBSCURA

Fazendo uma breve pesquisa histórica, temos que um dos dispositivos óticos paradigmáticos no desenvolvimento da nossa relação com a imagem é a câmera obscura. Seu mecanismo, conhecido desde a China antiga, consiste no uso de um pequeno orifício para estabelecer um único ponto de entrada de luz dentro de uma câmara vedada. Este único ponto pode atuar a partir do efeito pinhole, no qual o tamanho ínfimo do ponto de abertura seleciona os raios de luz que conseguem passar, ou em conjunto com um sistema de lentes. Assim, a câmera obscura transporta o mundo para dentro, e nesse transporte o transforma em imagem projetada.



PRESENT CONTINUOUS PASTS

Num cenário mais contemporâneo das artes, é possível notar a prevalência da discussão sobre dispositivos óticos e aparelhos de mídia, principalmente em trabalhos que se situam a partir dos anos 1970. Dan Graham, por exemplo, no seu trabalho “Present continuous pasts” (1974) parte da correspondência da imagem fotográfica com a realidade e busca dissociar, com jogos de câmeras, espelhos e delays, o elo entre a imagem e seu referente, criando um tempo fraturado, onde imagem, reflexo e corpo não se correspondem diretamente.



SKYSPACES

James Turrell, em suas instalações “Skyspaces” presentes em diversos países ao redor do mundo (Japão, México, Grécia, Inglaterra...) manipula a luz e o enquadramento do céu de maneira a causar uma perturbação no senso de profundidade de quem observa. Elas costumam ser pequenas salas, com assentos que direcionam nosso olhar para um recorte no teto, lembrando a dinâmica das salas de cinema, ou então das salas de projeção de planetários. Porém aqui nada se projeta.

É simplesmente a atenção minuciosa a um único ato, o de observar o céu recortado e enquadrado, o que ora o transforma em uma superfície bidimensional azul, em contraste com o enquadramento branco, ora ativa a percepção da passagem do tempo através do ritmo da natureza.



間

Ma (間) é um termo da língua japonesa que busca nomear os intervalos, entre-espacos e entre-tempos. Seu uso no idioma costuma ser bastante corriqueiro, como por exemplo ao denominar uma duração de tempo (jikan - 時間), uma área no espaço (kuukan - 空間) ou simplesmente algo que é ou está 'entre' (aida - 間). Seu ideograma representa o sol (日) na fresta de um portão (門).

Uma análise cuidadosa de seu significado, tal qual a realizada por Michiko Okano²⁶, nos permite compreender diversas facetas que ele pode possuir. No caso do Santuário de Ise, tanto a situação do terreno vazio no Kotae Jingu à espera da construção quanto a importância da experiência do percurso podem ser entendidas com o Ma.

Em primeiro lugar, porque o Ma valoriza os entre-espacos, que também são sempre entre-tempos, de maneira que as dimensões espaciais e temporais se tornam uma única coisa.

Mas também porque, desta maneira, é possível entender os vazios e os espacos de não-ação como dotados de potencialidade, tão fundamentais para a composição de uma situação quanto os

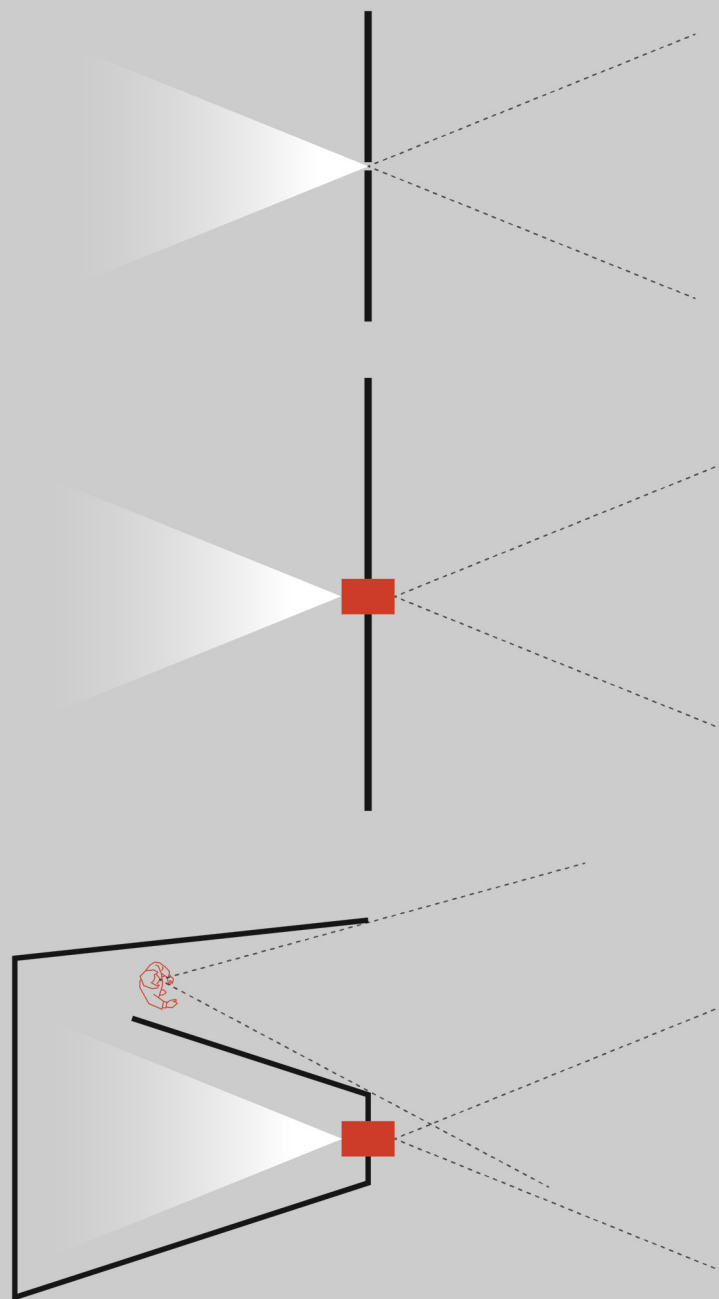
espacos da ação. Assim, o foco está num desenho em que a ação alimenta a não-ação, e a não-ação funda a ação:

[...] o Ma, enquanto possibilidade, associa-se ao "vazio", que, distinto de uma concepção ocidental cujo significado é o nada, é visto como algo do nível da potencialidade, que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo. é, por conseguinte, o vazio da disponibilidade de nascimento de algo novo e não da ausência e da morte. [...] Esse caráter da possibilidade, potencialidade e ambivalência presente no Ma cria uma estética peculiar que implica a valorização, por exemplo, do espaço branco não desenhado no papel, do tempo de não ação de uma dança, do silêncio do tempo musical, bem como dos espacos que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado, do divino e do profano ou dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte. (OKANO, 2014)

²⁶ OKANO, Michiko. Ma - Entre-Espaco da Arte e Comunicação no Japão. São Paulo: Ed. Annablume, 2012.

No desenho das câmaras que compõem minha intervenção, parto do princípio básico da tradicional câmera obscura, buscando imagens a serem projetadas no interior de um recinto fechado. Por isso, um dos elementos fundamentais que determinou o posicionamento das câmaras foi justamente a vista que elas poderiam enquadrar. O ponto localizado no Jardim Oriental enquadra o movimento dos carros na radial. O ponto da Capela dos Aflitos enquadra a superfície do chão do terreno onde se localizava o cemitério. No metrô, o olhar é direcionado para dois pontos de grande fluxo de pessoas - as escadarias, com seu subir e descer, e as catracas, com seu ir e vir semelhante ao movimento dos carros na radial. Na praça, o enquadramento olha para a R. Galvão Bueno no sentido sul, captando o movimento da praça, a feirinha, as lanterninhas e o torii ao fundo. No Bunkyo, o enquadramento devolve o olhar para a praça, olhando agora para a R. Galvão Bueno no sentido norte.

Em seguida, posiciono, no lugar do pinhole ou da lente, dispositivos eletrônicos - uma câmera e um projetor. O desenho do fechamento da câmara acompanha o cone de projeção e, em alguns casos, sugere um enquadramento no percurso da saída, o qual explicita a possibilidade comparativa entre três instâncias:



a imagem projetada no interior; a cidade enquadrada como uma imagem; a cidade em si, que cerca o observador quando ele está do lado de fora.

Por fim, um dos aspectos mais relevantes da intervenção - o cruzamento das imagens.

Não é projetado no interior das instalações a imagem vista no seu exterior. Ao contrário, cada ponto projeta a imagem de um outro ponto, e envia sua imagem para ser projetada no ponto seguinte. As imagens estão deslocadas, e é este deslocamento que efetiva a conexão entre os pontos, já que cada câmara carrega, em seu interior, um recorte de outro local. Ao cruzar as imagens, estou proporcionando que as pessoas cruzem o espaço para devolver as imagens aos seus lugares.

Por se tratar de um cruzamento realizado por meio de dispositivos eletrônicos conectados, as possibilidades de troca de imagens são inúmeras. É possível alterar qual imagem vai estar em qual câmara a cada hora, ou a cada dia. É possível, também, enviar uma imagem de um único ponto a todas as demais câmaras. Dentre estas variadas opções, uma proposta chama a atenção:

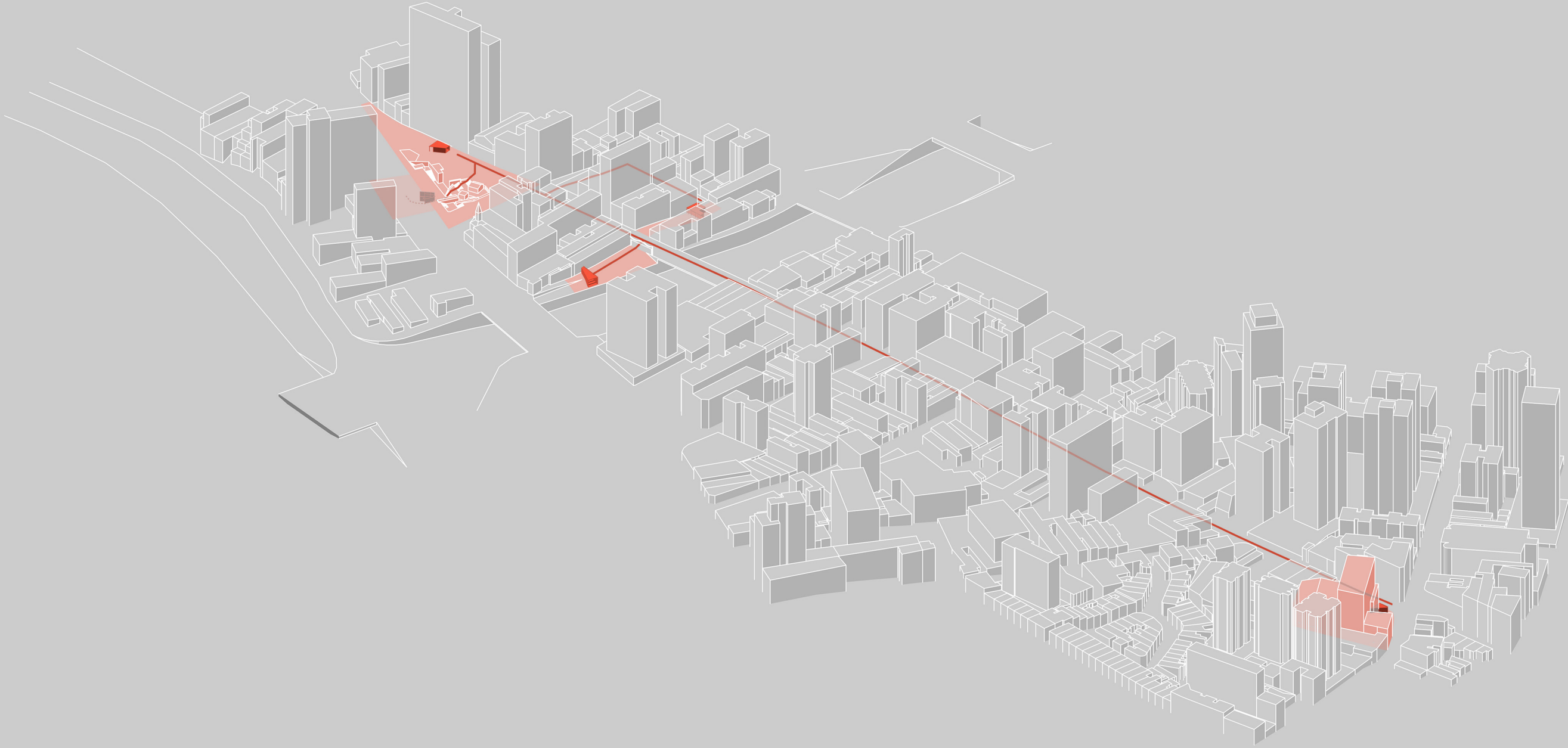
The diagram illustrates a network of connections between four locations: a subway camera (top left), a chapel (top right), a radial (middle), and Bunkyo (bottom right). White curved lines represent the subway system, with two lines originating from the camera and connecting to the radial and Bunkyo. Red lines represent other connections, including a direct line from the camera to the chapel, a line from the chapel to the radial, and a line from the radial to Bunkyo. Small icons of a camera, a chapel, and a building represent the respective locations.

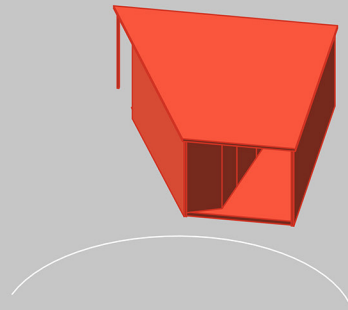
a câmara do metrô, que contém duas projeções, recebe a imagem dos dois extremos do eixo - da praça e do Bunkyo

a imagem da câmara da capela é enviada para a praça, colocando a questão do Cemitério dos Aflitos no ponto de maior circulação do bairro. ela recebe uma das imagens do metrô, pois ambos remetem ao subsolo.

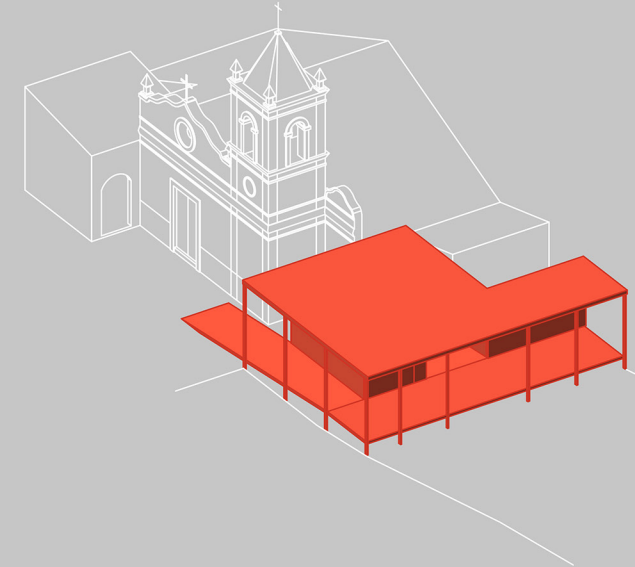
a radial recebe uma das imagens do metrô, reforçando o elo entre as duas infraestrutura que escavam o bairro

o Bunkyo recebe a imagem da radial, mostrando o contraste da existencia num mesmo bairro de uma infraestrutura que serve a dimensão metropolitana e de um centro cultural próprio de uma dinâmica local

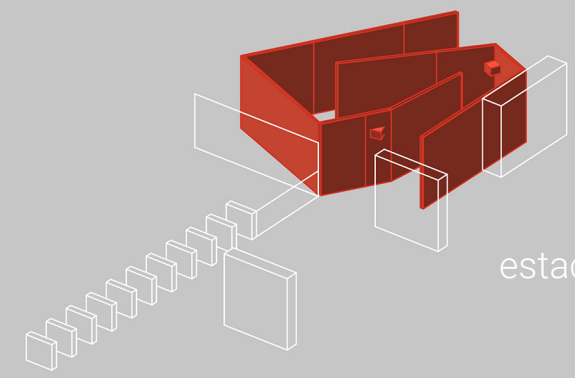




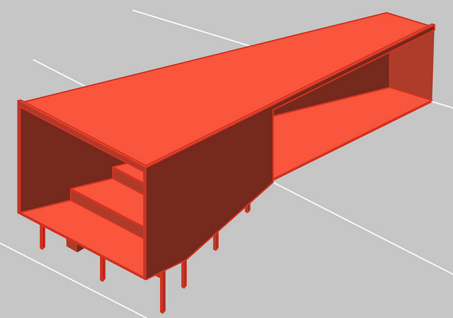
praça



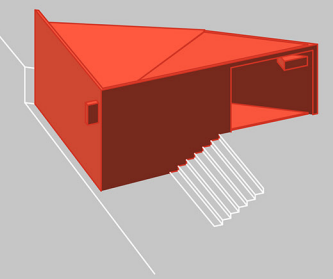
capela / cemitério



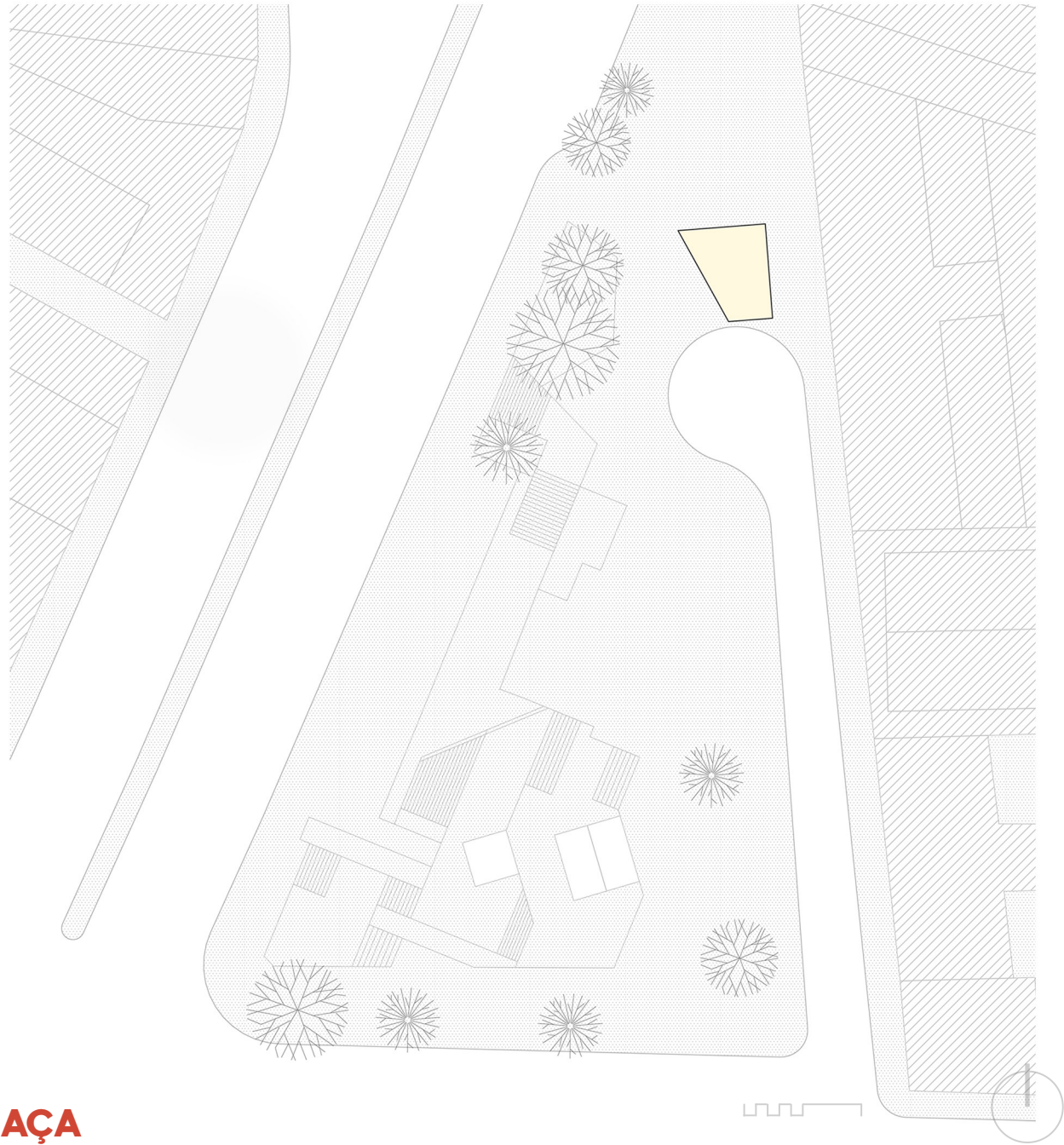
estação do metrô



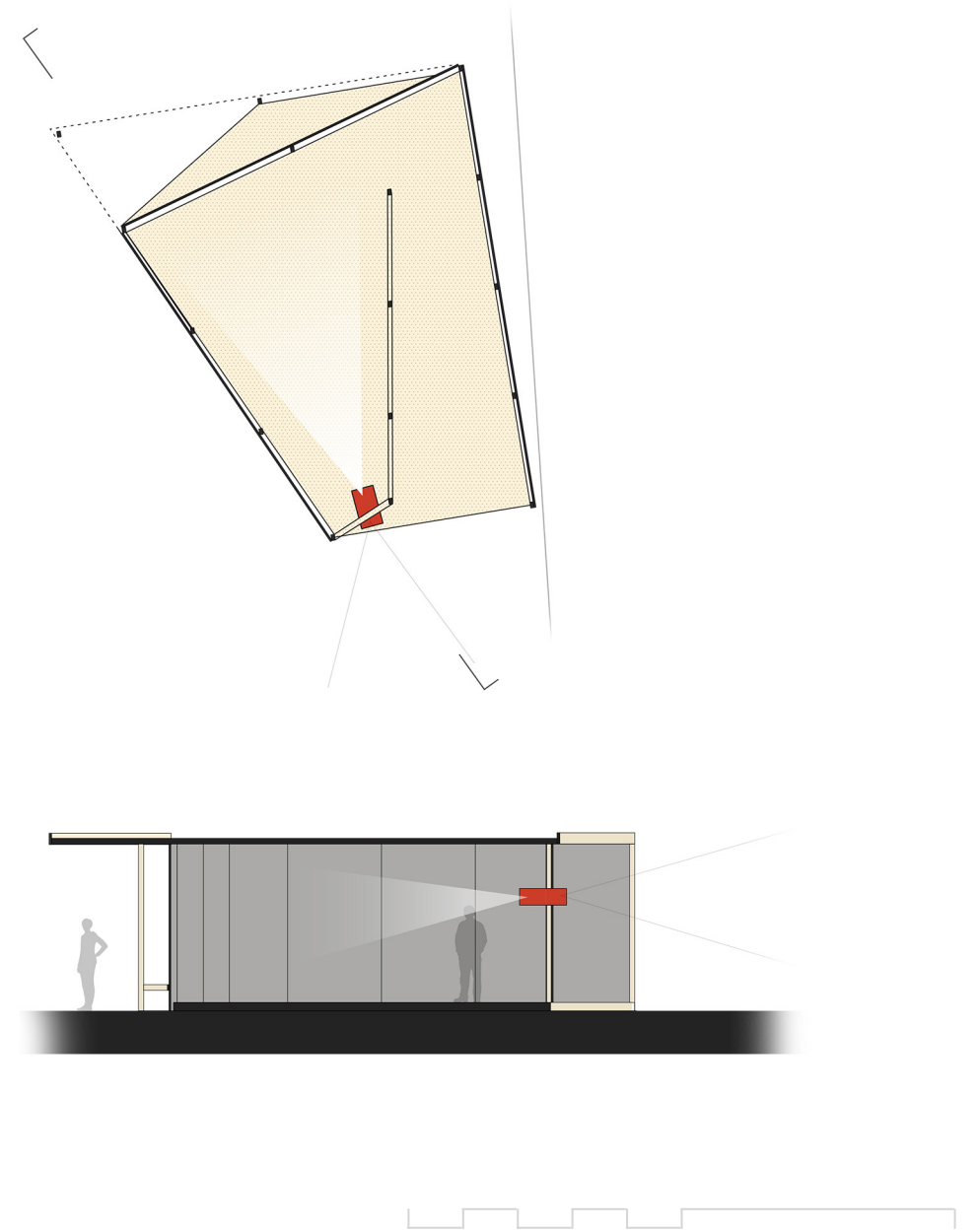
radial / jardim

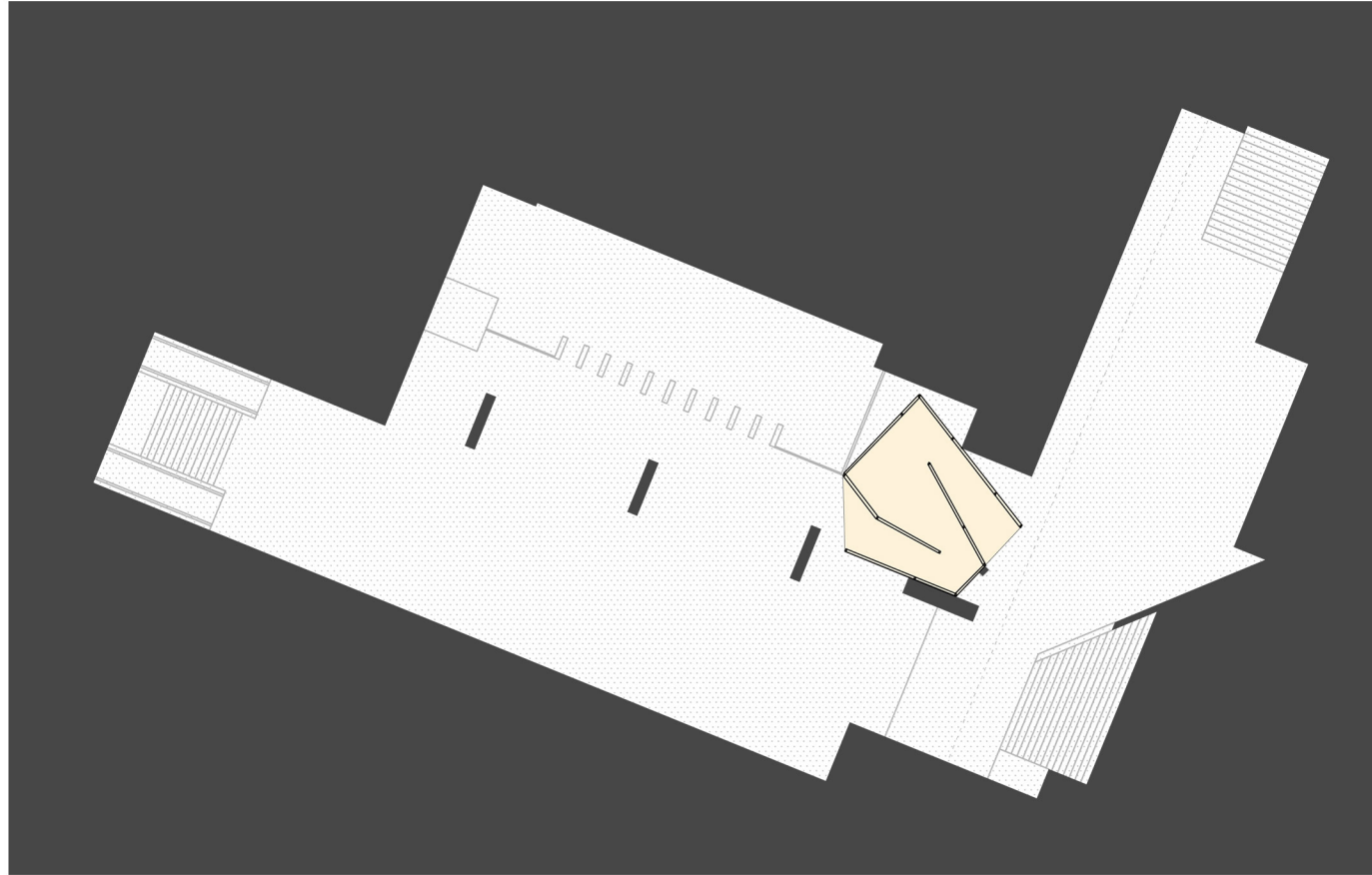


Bunkyo

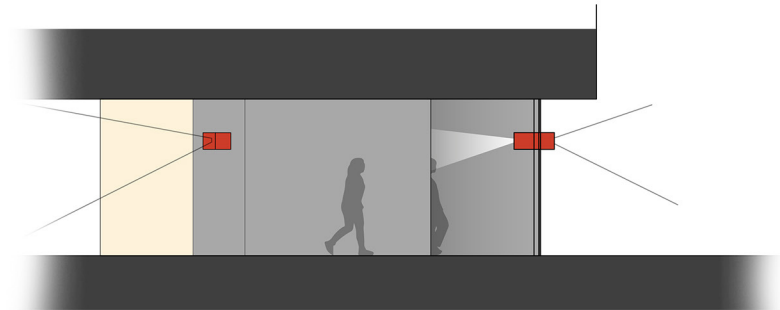
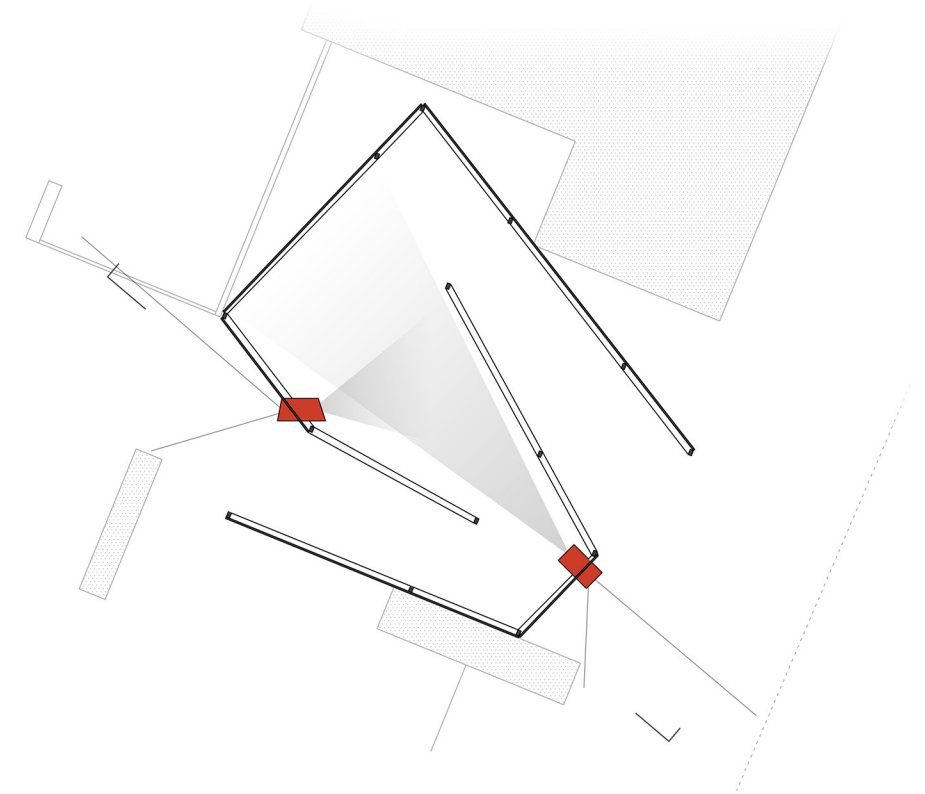


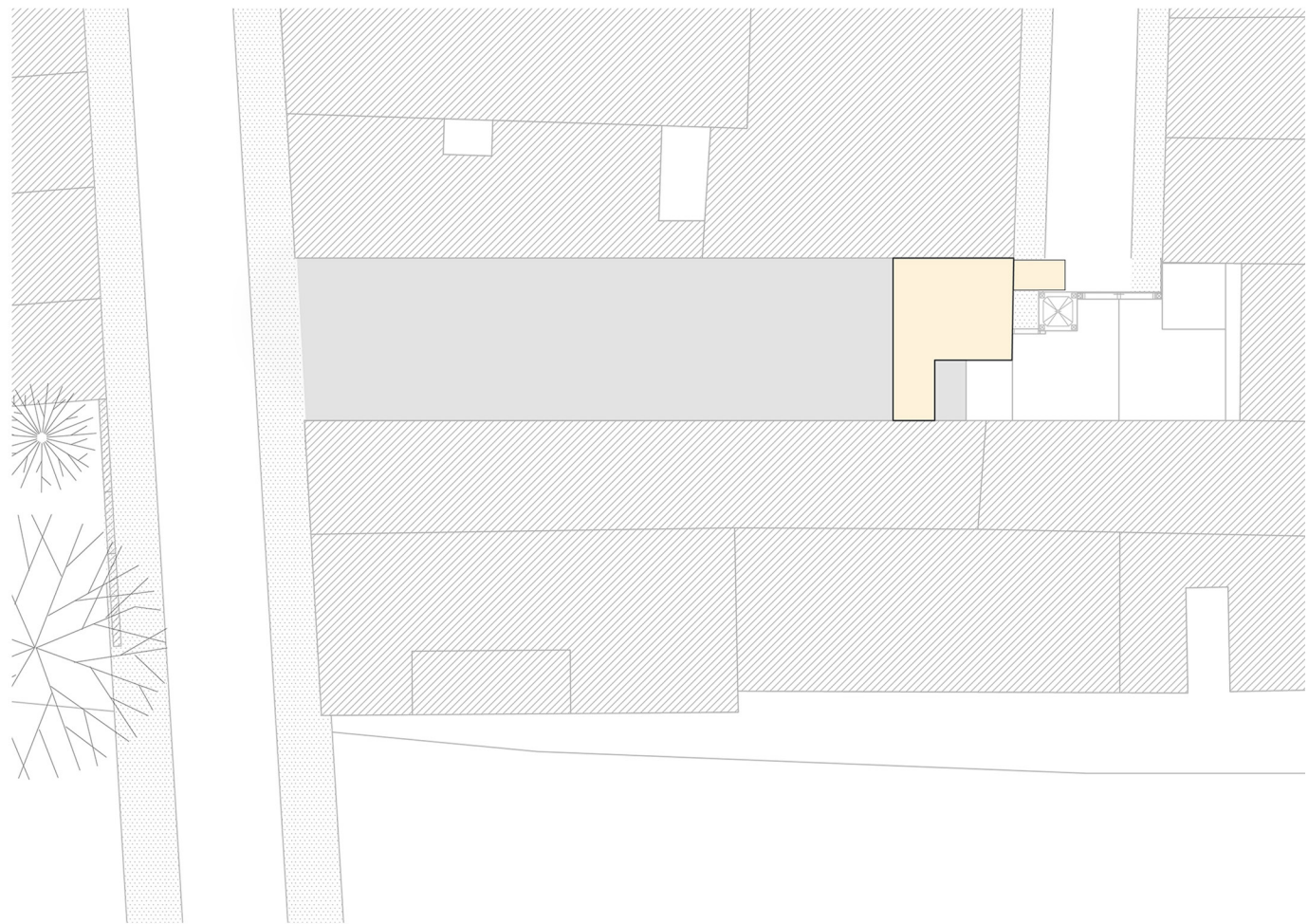
PRAÇA



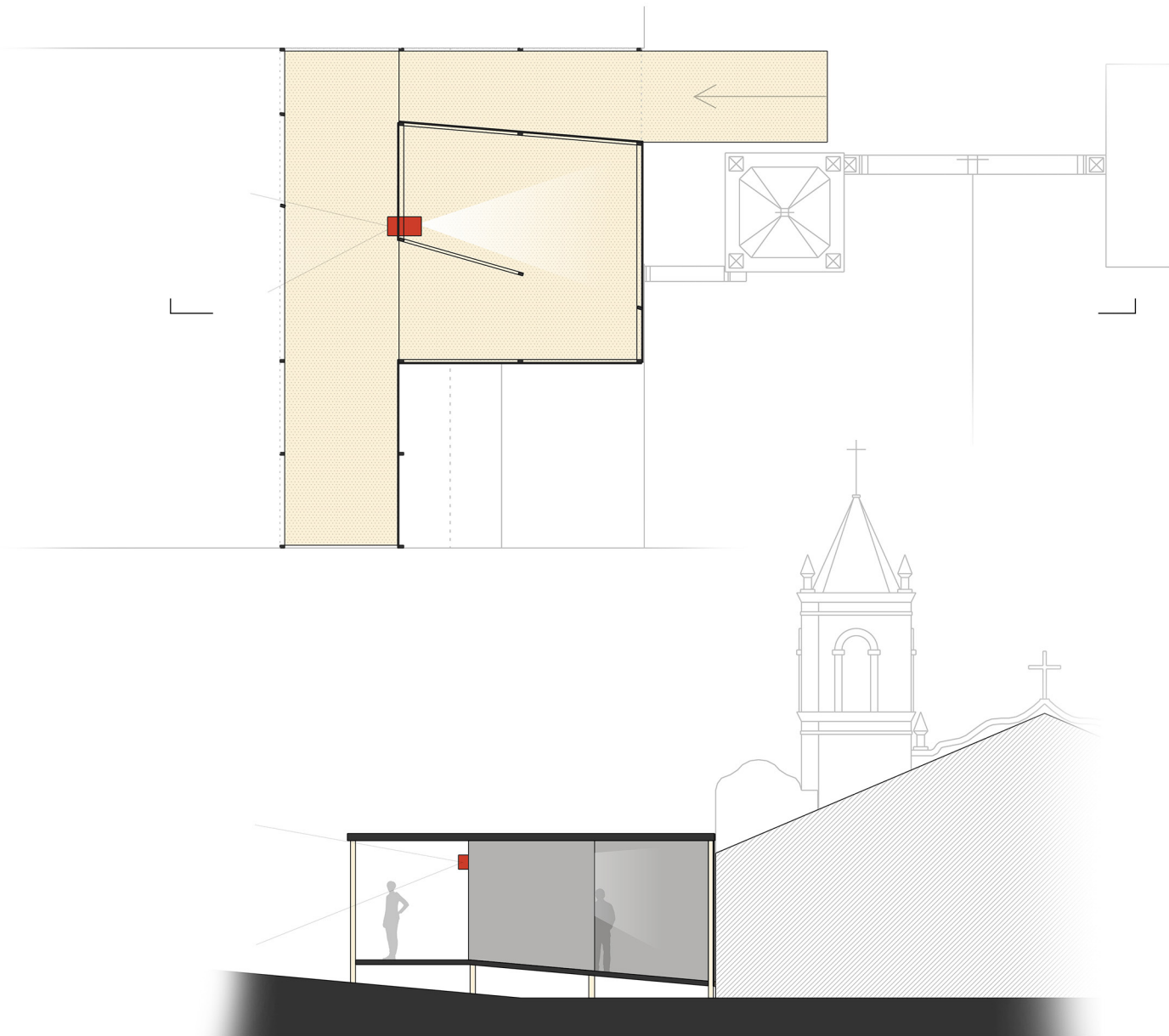


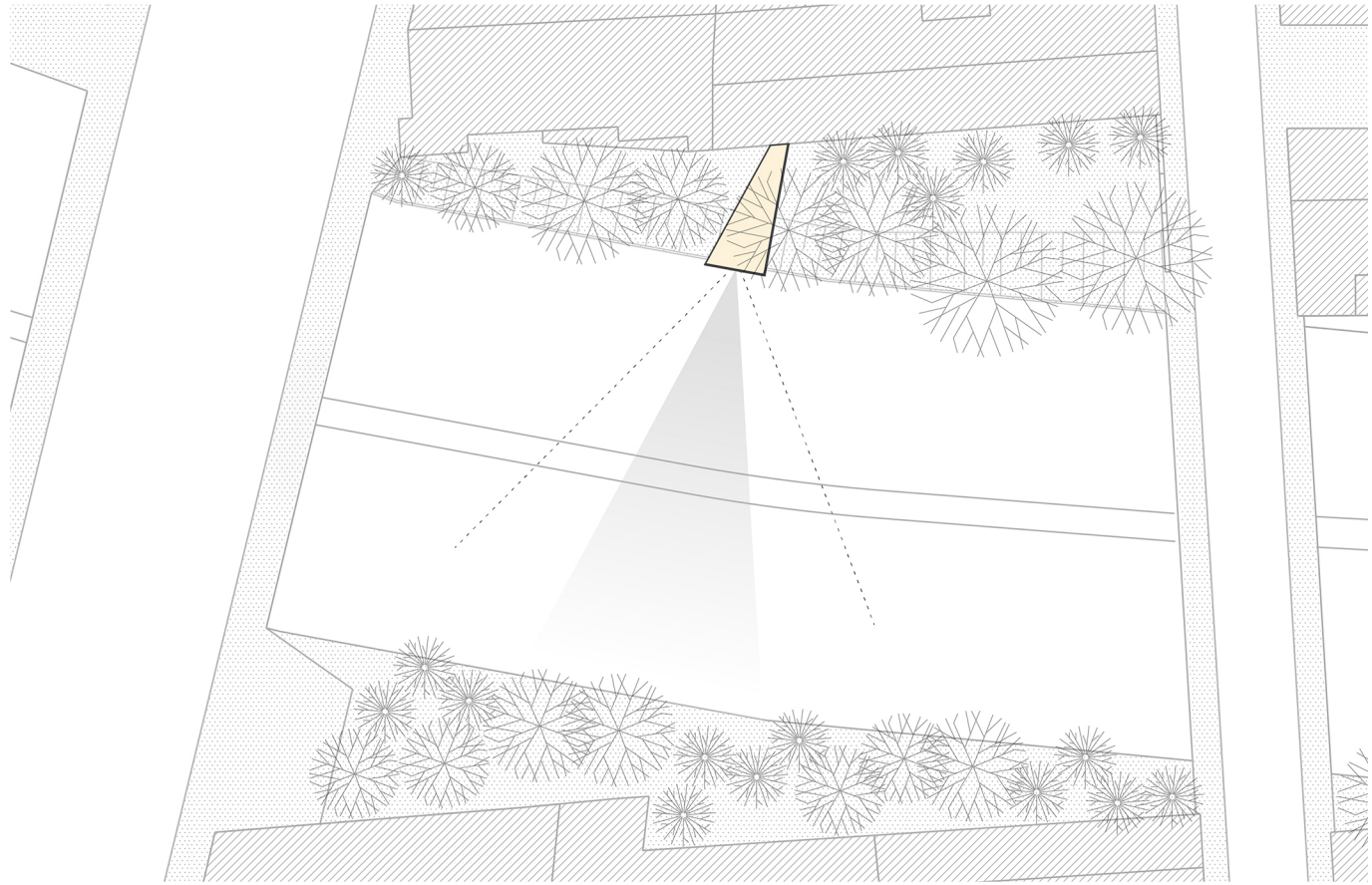
ESTAÇÃO DO METRÔ



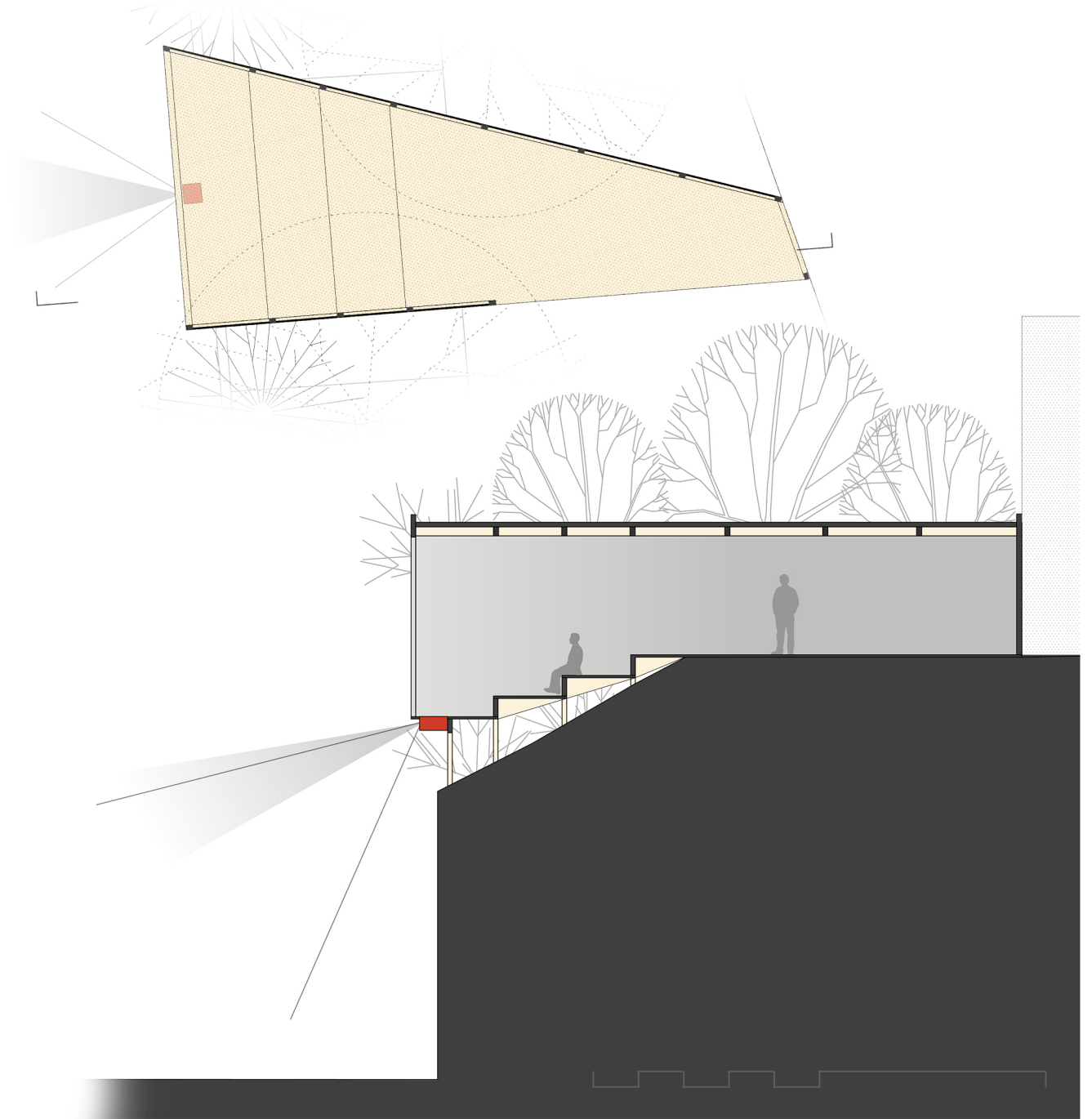


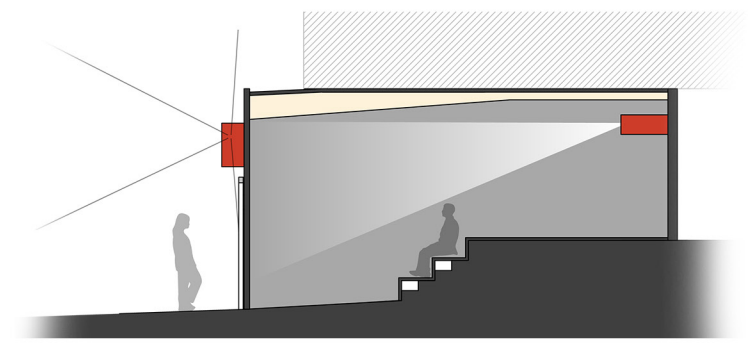
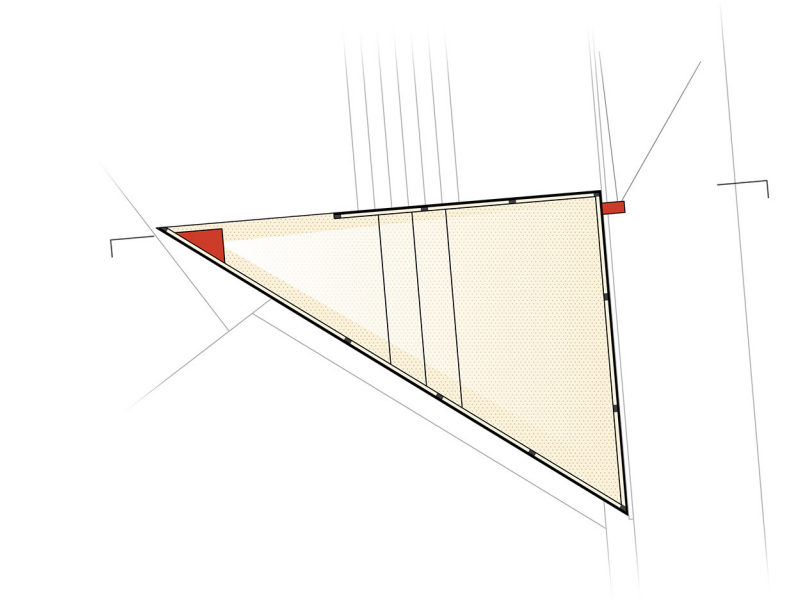
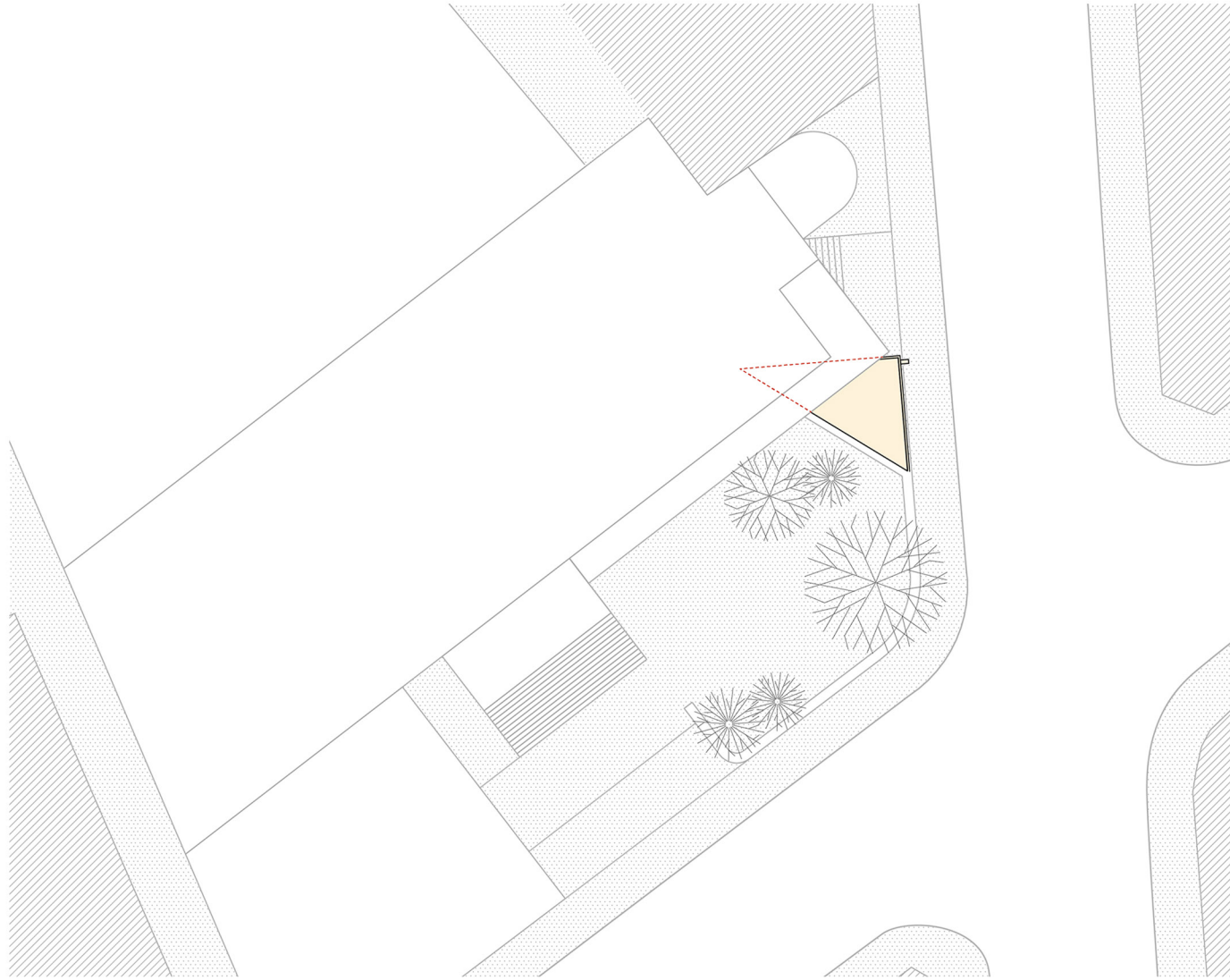
CAPELA / CEMITÉRIO





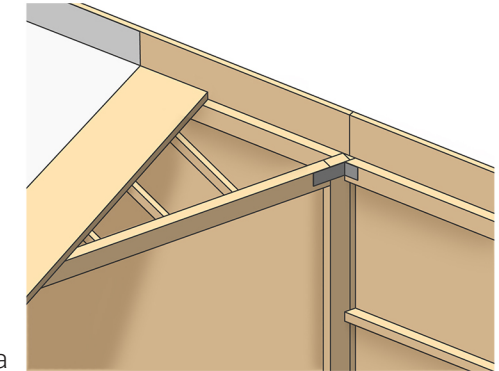
RADIAL / JARDIM



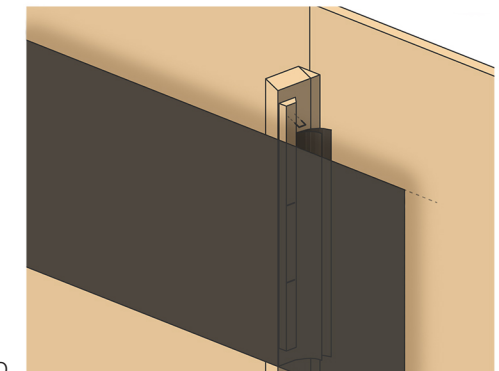


BUNKYO

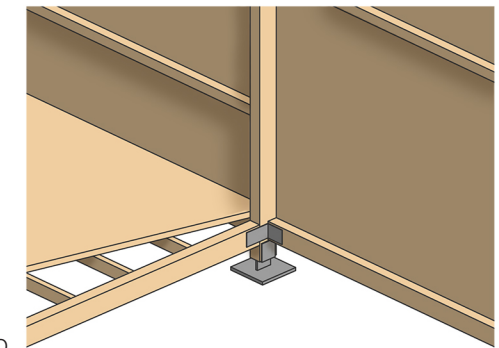




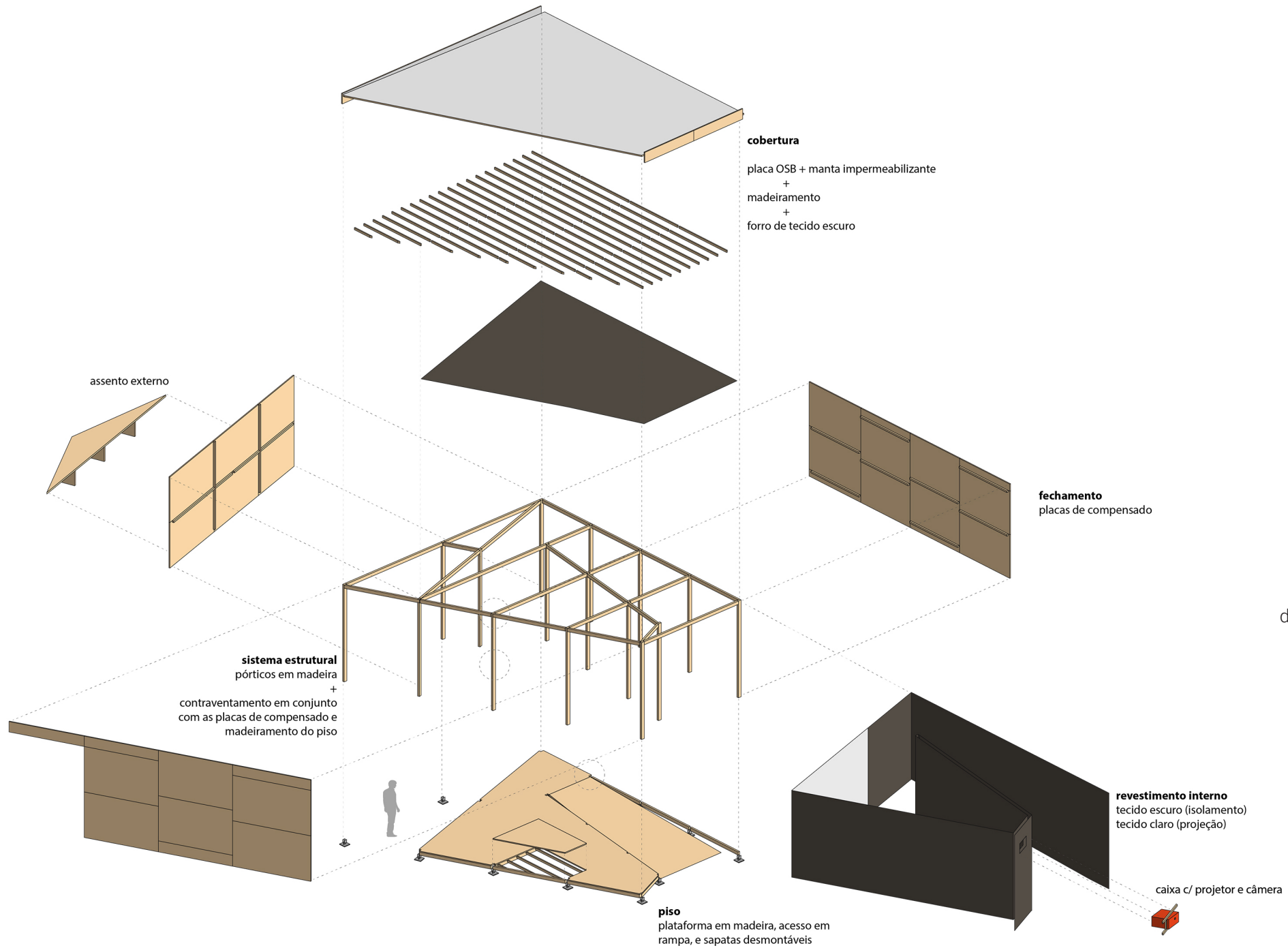
detalhe _ cobertura



detalhe _ revestimento



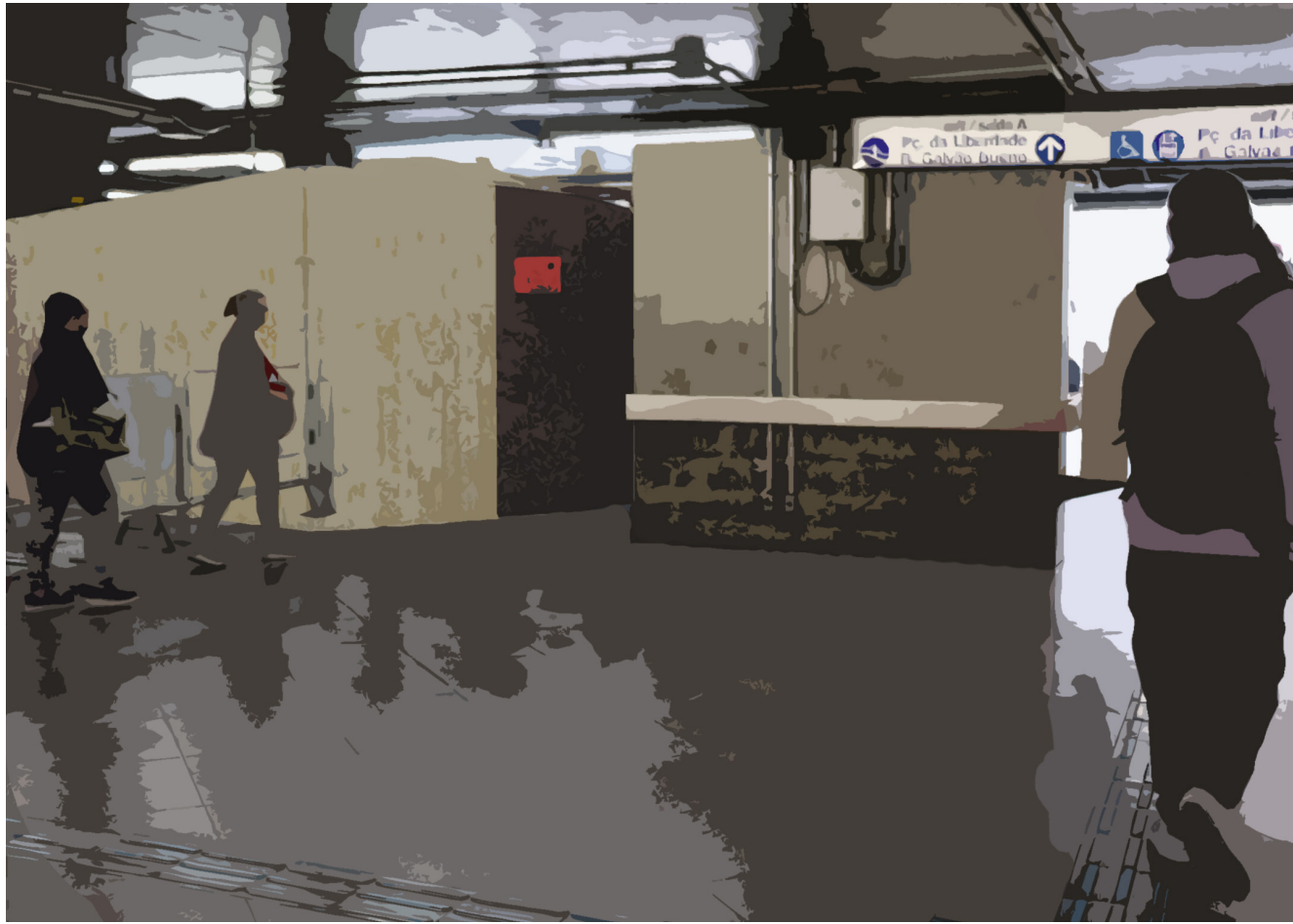
detalhe _ piso



STORYBOARD



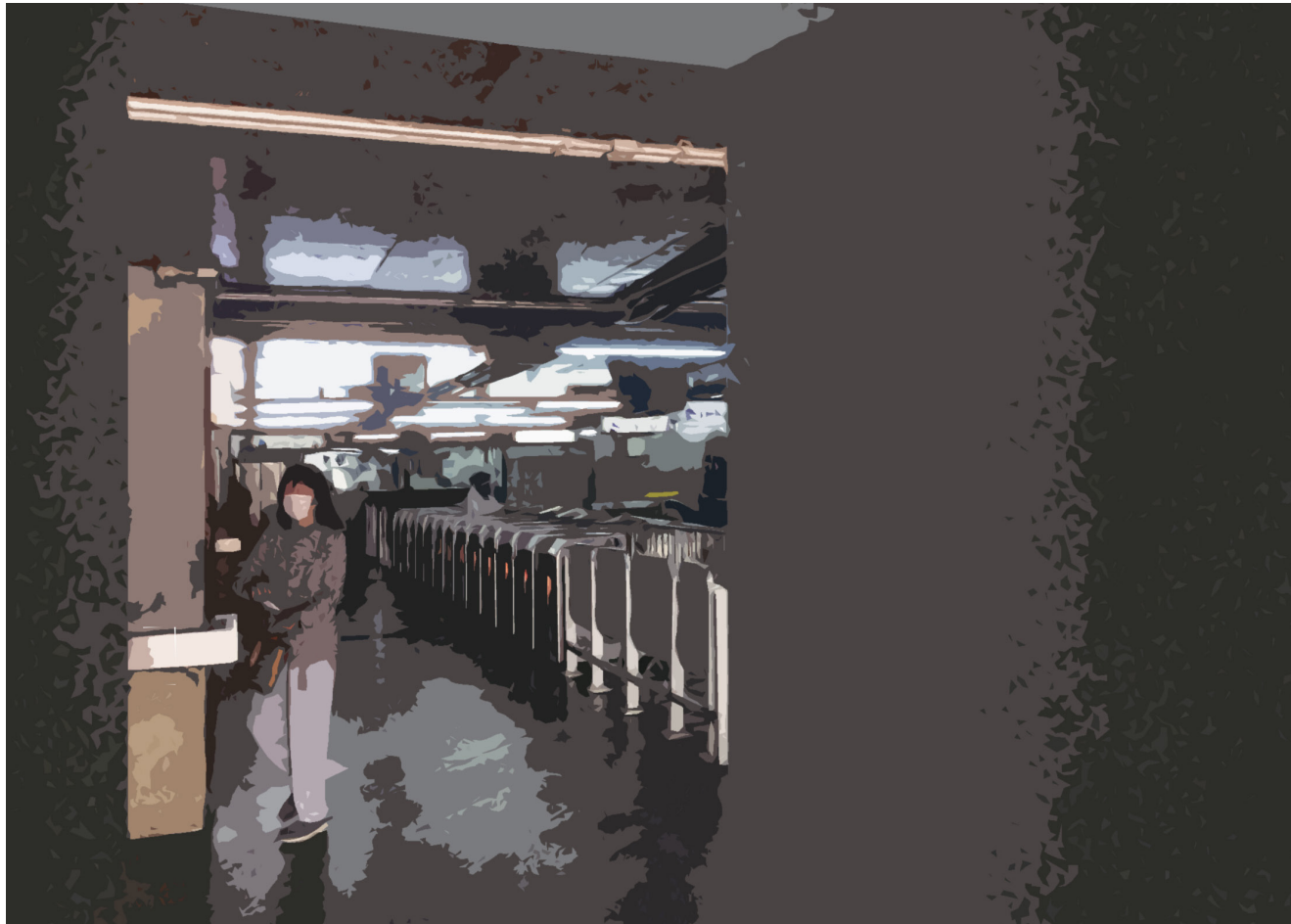
Tomando como início uma pessoa
na estação de metrô da Liberdade.



Ao sair da estação, encontra-se uma câmara instalada próxima ao final das catracas



Entrando nela, é possível visualizar duas projeções, de locais distintos da liberdade em tempo real



É possível sair por onde entrou,
encontrando este enquadramento



Ou utilizar uma outra saída, que leva diretamente
às escadarias de acesso à praça



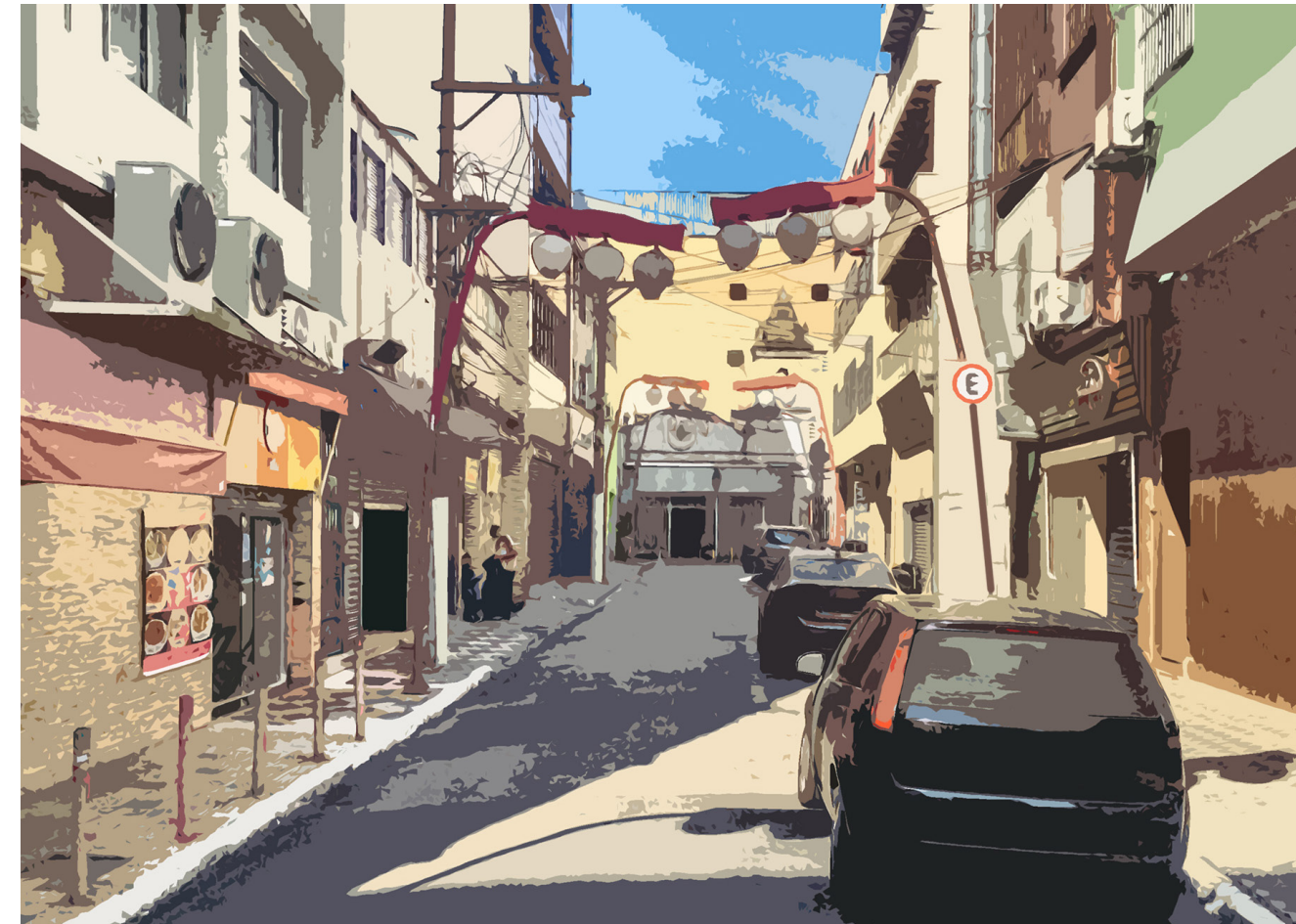
Na praça, há outra câmara.



No seu interior, outra imagem, de outro local.



Saindo da câmara, nota-se que a imagem enquadrada pela saída é que estava sendo projetada na câmara da estação a partir daí, é possível compreender as imagens cruzadas, e a instalação convida a pessoa a buscar pela Liberdade onde estão e quais são as outras imagens.



A imagem na câmara da praça, por exemplo, pode levar a pessoa a caminhar até a Capela dos Aflitos.



Neste ponto, a instalação se situa no terreno onde foram encontradas as ossadas do cemitério dos Aflitos. O percurso até adentrar a sala escura passa por uma plataforma, a qual não toca o chão do terreno, nem o modifica, mas convida a contemplar seu estado de recém descoberta.



No jardim japonês, a câmara convida um olhar para o movimento hipnótico dos carros, de leste a oeste e de oeste a leste. Com seus patamares em arquibancada, faz uma alusão ao cine niterói que se encontrava neste exato local. Nela, a projeção sai da caixa e alcança os arrimos do lado oposto.



Para chegar à câmara situada no centro Bunkyo, saindo dos arredores da praça da liberdade, é necessário descer 680 m da extensão da R. Galvão Bueno. Neste caminho, não há enquadramentos, ele atua por si só. Revela toda a complexidade da Liberdade, bem como a fragilidade de sua imagem, que passa a ser sustentada majoritariamente pelas lanterninhas e por alguns estabelecimentos comerciais.



Este percurso, com sua longa extensão, luta com a permanência das imagens enquadradas e é o principal momento de apreensão do território pela presença física dentro dele.



Chegando ao Bunkyo, a imagem captada, olha de volta para a praça, fechando o ciclo.

ÍNDICE DAS IMAGENS

- 30** 1 _ Cena do filme 'Nostalgia' de Andrei Tarkovski.
- 35** 2 _ Bairro oriental 1
- 37** 3 _ Praça da liberdade: Akihito esteve aqui?
- 39** 4 _ A Cidade no Ar, Arata Isozaki
- 40** 5 _ Para não se perder no subsolo: metrô Tokyo São Paulo
- 43** 6 _ Subo a praça
- 44** 7 _ Cemitério dos Aflitos 1 (1881)
- 45** 8 _ Cemitério dos Aflitos 2 (2018)
- 47** 9 _ Igreja dos Aflitos
- 49** 10 _ Liberdade

- 51** 11 _ rd
- 54** 12 _ fantasma 1: Cine Niterói
- 55** 13 _ fantasma 2: Cine São Paulo
- 58** 14 _ Bairro oriental 2
- 60** 15 _ Torii
- 77** 16 _ Ruta del Peregrino
- 79** 17 _ 伊勢神宮 Ise Jingu
- 81** 18 _ 皇大神宮 Kotaijingu
- 83** 19 _ câmaras
- 85** 20 _ Skyspaces, James Turrell

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

- 30** 1 _ disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gH1cprEg0w&t=1637s>>. Acesso em: 11/08/2020.
- 35** 2 _ autoral.
- 37** 3 _ disponível em <<https://www.transportal.com.br/noticias/rodoviaria-tiete/o-que-fazer-no-bairro-da-liberdade-sp/>>. Acesso em: 19/08/2020.
- 39** 4 _ disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/912730/a-cidade-no-ar-de-arata-izozaki>>. Acesso em: 21/08/2020.
- 40** 5 _ autoral.
- 43** 6 _ autoral.
- 44** 7 _ disponível em <<http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/>>. Acesso em: 03/04/2020.
- 45** 8 _ disponível em <<http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/>>. Acesso em: 03/04/2020.
- 47** 9 _ autoral.
- 49** 10 _ autoral.

- 51** 11 _ Google Street View.
- 54** 12 _ autoral.
- 55** 13 _ autoral.
- 58** 14 _ Google Street View.
- 60** 15 _ autoral.
- 77** 16 _ disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/01-14566/ruta-del-peregrino-mexico>>. Acesso em: 21/08/2020.
- 79** 17 _ disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/Ise_Shrine>. Acesso em: 22/08/2020.
- 81** 18 _ disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/Ise_Shrine>. Acesso em: 22/08/2020.
- 83** 19 _ autoral.
- 85** 20 _ disponível em <<https://afasiaarchzine.com/2020/03/james-turrell-2/>>. Acesso em: 22/08/2020.

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2015.

BARTHES, Roland. **O império dos signos**. 2ª ed. - São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2016.

BESSA, M; FILHO, W. O. **Nas ruas dos cinemas, cinemas nas ruas, cinemas de rua**: a cidade como uma questão cinematográfica. Ponto Urbe [Online], 15, 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/pontourbe/2536>>. Acesso em 01/11/2019.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 2013.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **O espaço público como meio comunicativo**. In: BUITONI, Dulcília Helena Schroeder; COSTA, Carlos. A cidade e a imagem. Jundiaí, SP: Editora In House, 2013.

FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes. 2016.

IDE, Danilo Sergio. **Perambulações no bairro da Liberdade**: Passeios ao vivo e em vídeo com moradores locais. 2014. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Acesso em: 23/08/2020.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KISHIMOTO, Alexandre. **Cinema Japonês na Liberdade**. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2013.

NOSTALGIA. Direção de Andrei Tarkovski. Itália/URSS: Rai 2, Sovinfilm, 1983. (125 min.).

OKANO, Michiko. **Ma - a estética do "entre"**. Revista USP, São Paulo, nº100, dez./jan./fev.. 2013-2014. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/76178>>. Acesso em: 22/08/2020.

OKANO, Michiko. **Ma - Entre-Espaço da Arte e Comunicação no Japão**. São Paulo: Ed. Annablume, 2012.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. 2ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TIBERGHIE, Gilles. Hodológico. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 2., n. 3, jul. 2012. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/30563/18969>>. Acesso em 20/12/2020.

TOLEDO, Roberto Poupeu de. **A capital da solidão**: Uma história de São Paulo das origens a 1900. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

VIEIRA, Tuca. **Salto no Escuro**: Leituras do Espaço Contemporâneo. São Paulo: Hedra / n-1 edições, 2020.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

AGRADECIMENTOS

Agradeço

Às orientadoras, que encararam o desafio de orientar nas condições desfavoráveis da pandemia.

Aos orientadores das etapas anteriores do trabalho, David Sperling e Luciano da Costa.

Ao Luciano, também por me apresentar boa parte dos temas que culminaram neste trabalho.

Aos meus pais, pela paciência, apoio, sustento, e pela disposição para ajudar das mais variadas maneiras. E também à minha família, por sempre me apoiar e comemorar junto comigo minhas conquistas.

A todos meus amigos, que contribuíram direta e indiretamente.

Luis, Vagner e Rodrigo, pelas orientações, Bianca, pela disposição para fotografar, Estéfane e Raj pelo apoio nos momentos de aperto. Mainara pelas conversas sobre TGI.

Ao Felipe, por ficar ao meu lado sempre. Seu apoio foi essencial para que eu conseguisse concluir este trabalho.

este trabalho foi realizado durante
a pandemia de COVID-19.
trabalhamos, estudamos, socializamos, namoramos, rimos e
choramos mediados pelas imagens.

