

Uma arquitetura de imagens ausentes

tempo,
corpo
e
experiência

Luisa
Carvalho
Zucchi

ORIENT.
Prof. Dr.
Guilherme
Teixeira
Wisnik

FAUUSP
2019

Uma arquitetura de imagens ausentes

Luisa
Carvalho
Zucchi

tempo,
corpo
e
experiência

ORIENT.
Prof. Dr.
Guilherme
Teixeira
Wisnik

**“Amarradão na torre dá pra
ir pro mundo inteiro
E onde quer que eu vá no
mundo, vejo a minha torre
É só balançar
Que a corda me leva de volta
pra ela”**

(trecho de "Sandra", de Gilberto Gil)

Dedico este trabalho à minha mãe, ao meu pai e
ao meu irmão, minhas torres.

Este trabalho tem respondido muito bem às angústias que me perseguiram durante os anos de FAU. Sempre me incomodou muito a ausência da discussão sobre imagens e suas potencialidades e também a falta de entendimento de que quando falamos de imagens, essencialmente fotográficas, podemos também falar de arquitetura, que não deveria ser circunscrita ao âmbito do projeto do edifício.

Desde o início, duas referências me nortearam. A primeira é uma cena do filme *Ratatouille* (2007): Remy, o ratinho protagonista, tem um paladar muito aguçado e acredita que comer é um dos maiores prazeres da vida. Na contramão dos ditames da vida de um rato e à contragosto de sua colônia, Remy está sempre em busca de sabores que satisfaçam suas exigentes papilas gustativas. Logo no início do filme, ele encontra, na casa da senhorinha onde se dão suas peripécias gastronômicas, um pedaço de queijo e um morango. De olhos fechados, primeiro, ele saboreia o queijo. Fogos de artifício verdes. Depois, o morango. Fogos de artifício violeta. Por último, numa só mordida, o queijo e o morango. Fogos de artifício nem verdes, nem violeta, mas azuis porque outro sabor.

A segunda referência é a edição especial da Revista *Domus*, em que Rem Koolhaas apresenta quatro de seus projetos sob a ótica dos usuários e da pós-ocupação, preocupado em trazer uma miríade de vozes e olhares que revelassem os edifícios em questão longe da limitação intimidadora da mídia e da crítica de arquitetura. Em um determinado momento, imagens (texto não verbal) e texto estavam paralelos, aquelas no topo da página e este, na parte inferior, como dois níveis de leitura que, em momento posterior, no entendimento de quem lê, podem vir a se sobrepor e se somar, potencializando-se.

Aqui, gostaria que essas mesmas lógicas se estabelecessem no intuito de fazer com que a apresentação formal do trabalho fosse também um indício de como eu gostaria que ele fosse lido: considerando-se fotografias, texto e vídeo como matéria para a imagem, a imaginação e o imaginário.

Lula livre!

10	Pensar por imagens
17	Tudo parece existir para terminar em uma fotografia
28	A fotografia de arquitetura como prática artística
34	A vida da arquitetura
40	A experiência do espaço
47	De que maneira a fotografia altera a arquitetura
52	Agradecimentos
56	Bibliografia

Pensar por imagens

O sentido que procuro dar a meu trabalho é o de avaliar como ainda é possível desejar e enfrentar a via do conhecimento, para poder, por fim, distinguir a identidade precisa do homem, das coisas e da vida, de um lado, da imagem do homem, das coisas e da vida, do outro.¹

Psicose. 1960. Diretor: Alfred Hitchcock. Clímax do filme: Marion, uma secretária que acaba de roubar uma grande quantia em dinheiro, foge. Em sua fuga, uma tempestade a obriga a parar em um hotel à beira da estrada para passar a noite. O momento de maior tensão se desvela quando Marion está tomando banho. Uma sombra desponta por detrás da cortina. A partir daí, uma sequência de cortes, da cena, e a trilha sonora estridente se entrelaçam para anunciar a morte de Marion. Um detalhe: não vemos, em momento algum, a faca dilacerando o corpo da vítima.

Blow-Up - Depois Daquele Beijo. 1966. Diretor: Michelangelo Antonioni. Última cena: o fotógrafo Thomas perambula, um tanto quanto desapontado, por um parque de Londres e, em certo ponto,

1 Ghirri, Luigi, 1943-1992. Pensar por imagens. Ícones, paisagens, arquiteturas / Luigi Ghirri - São Paulo: IMS, 2013.

detém-se em um jogo de tênis. Acompanha muito atento a partida e logo, nós, espectadores, também nos vemos participando de cada jogada. Em um dado momento, a bolinha extrapola os limites da quadra e quica no gramado perto de Thomas que, apesar de a princípio, hesitar, apanha a bolinha e a arremessa de volta na quadra. Um detalhe: não há bolinha; o jogo é uma mímica.

Nessas duas sequências, o interlocutor é convidado a preencher as lacunas, a mobilizar seu imaginário e sua sensibilidade para ver o que não está posto e isso não se limita apenas em ver a bolinha ou a faca penetrando a carne. Para Luigi Ghirri (1943-1992), pouco conhecido, porém importante fotógrafo italiano, aquilo que não está visível é tão importante quanto o que está representado no enquadramento. Para ele, essa expansão dos limites da imagem é capaz de estreitar a relação entre locutor e interlocutor, de modo que o segundo venha a completar a imagem com seu próprio repertório e imaginação.² Ou seja, a mensagem que se quer transmitir, compartilhada pelos três autores, é que o entendimento do que é visível não se resume ao explícito.

Essa relação não se coloca de maneira tão definitiva na sociedade atual. Isso talvez aconteça porque vivemos imersos em um delírio imagético; uma realidade em que excessivos volume e velocidade de produção e consumo de imagens comprometem nossa sensibilidade no que diz respeito ao entendimento da potência da imagem como texto e não como mera ilustração. Produzimos e consumimos imagens de maneira descontrolada e, invariavelmente, não nos propomos uma reflexão a respeito de um contexto em que a contemplação

2 Idem

passiva suplanta a experiência cognitiva e todas as suas possibilidades. Esse cenário coloca em jogo a qualidade do nosso olhar que, definitivamente, não acompanhou a multiplicação dos estímulos visuais cada vez mais velozes e frequentes.

As imagens produzidas pelo fotógrafo Jeff Wall (1946-), contemporâneo de Ghirri, trazem consigo um debate muito potente em relação ao tema da leitura de imagens. Muito significativamente, um ensaio crítico sobre suas fotografias foi publicado na primeira edição da revista ZUM, publicação semestral do Instituto Moreira Salles dedicada ao universo fotográfico. O número de lançamento traz, logo em seu editorial, uma indicação do propósito dos números que estão por vir: “Fotografia também é palavra.”³

Em “A presença do invisível na obra de Jeff Wall”,⁴ Craig Burnett revela a dimensão metafísica das fotografias em questão, à medida que Wall cria, a partir de um jogo de explicitação e ocultamento, um universo labiríntico de expectativas e descobertas, de permitir-se perder e penetrar. “Wall confere à obra (...) um espaço para pensar. Com meios materiais, ele evoca um meio imaterial” e convida a imaginação do observador a se exercitar.

Podemos, mais uma vez, citar Ghirri, quando ele defende que a fotografia pode ser uma oportunidade primordial de pausa e reflexão, de restabelecimento das sinapses explodidas pela aceleração do mundo exterior, à medida em que passamos da fotografia de pesquisa à pesquisa da fotografia, de maneira a poder criar novas relações de diálogo e novas formas

³ Revista Zum 01 (2011).

⁴ Brunett, Craig. “A presença do invisível na obra de Jeff Wall.” Revista Zum 01 (2011).

de estruturar o olhar, para que ele não permaneça dormiente quando se depara com um mundo cada vez mais complexo e incompreensível.

Em relação à fotografia, soma-se ainda uma outra questão: a percepção de que ela representa tão somente a realidade e, não só isso, como também o faz com grande precisão. Beatriz Colomina⁵ aponta essa construção como resultado de uma relação direta que se estabeleceu entre imagem fotográfica e o funcionamento da câmera escura, um modelo que, fisicamente, apresenta ao seu observador uma imagem fiel da realidade. Ela continua dizendo que a fotografia, assim como o cinema, parecem, à primeira reflexão, mídias transparentes. No entanto, aquilo que nos parece transparente, como o vidro em nossas janelas, também reflete o interior, que se justapõe à visão que temos do exterior, criando uma coisa outra. A câmera escura, quando em funcionamento, está, então, como um espelho e registra uma imagem que são duas, uma exterior, para frente, do objeto ou cenário que se quer registrar e outra, interior, para trás, que é o desejo daquele que fotografa.⁶

Podemos nos estender nessa discussão quando pensamos na fatídica imagem da favela de Paraisópolis, do fotógrafo Tuca Vieira (1974-). De um lado, a favela, a cidade informal, que cresce como pode. De outro, ocupando a metade direita da imagem, um único prédio cujos andares, aparentemente unifamiliares, gozam de piscinas privativas. A imagem, assim como o tecido urbano, está fragmentada: um

⁵ Colomina, Beatriz, Adolf Loos, and Le Corbusier. *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

⁶ Wenders, Wim. “Uma vez.” Revista Zum 4 (2013).

muro-fronteira divide agressivamente os dois espaços e os coloca como territórios em conflito.

Tuca conta que essa imagem lhe fugiu do controle e que, apesar de feita no início dos anos 2000, ainda hoje lhe rende uma considerável quantidade de pedidos para reprodução em livros, revistas e materiais didáticos, ao que Tuca responde dizendo que já tem versões mais atuais da fotografia em questão; ele sobrevoou ainda algumas vezes aquela região nos anos que se seguiram. No entanto, a resposta é sempre categórica e as imagens mais recentes são preteridas em prol daquela já consagrada.

A primeira fotografia é aquela que já ocupou o imaginário das pessoas de tal maneira que ela chega a prescindir de si mesma, no sentido de que o que ela representa simbolicamente suplanta qualquer esforço de entendimento da construção poética e crítica da própria imagem. A representação estigmatizada da realidade brasileira por meio de uma imagem, digamos, ultrapassada, atesta essa disposição de atribuir um caráter unicamente ilustrativo à imagem e associá-la imediatamente a uma ideia específica apenas, tolhendo-se toda uma possibilidade de questões. Nesse caso, o que nos impediria, por exemplo, de inventar uma imagem, uma vez que a única preocupação é transmitir uma ideia já projetada a partir de uma leitura simplória daquilo que supostamente representa o real?

Umberto Eco, em seu livro de crônicas “Diário Mínimo”⁷, nos relata um episódio que aconteceu com ele quando de uma viagem para Nova York.

⁷ Eco, Umberto, 1932 - *Diário mínimo* / Umberto Eco; tradução de Joana Angélica D’Ávila e Sergio Flaksman. - Rio de Janeiro: Record, 2012.

Passeando pelas ruas ele avistou, de longe, uma pessoa que lhe pareceu familiar. No entanto, confuso por reconhecer um rosto em uma cidade estrangeira, ele não teve êxito em identificá-lo. Apenas quando a figura já estava muito próxima e a angústia lhe corroía as entranhas, ele viu tratar-se de Anthony Quinn, premiado ator mexicano, naturalizado americano. Mais tarde, ao refletir sobre o ocorrido, concluiu que essa desorientação é normalíssima pois “esses rostos povoam nossa memória, passamos com eles muitas horas sentados diante de uma tela, tornaram-se tão familiares como os dos nossos parentes, e até mais.”

Por outro lado, ele continua a narrativa dizendo, que o cidadão que por algum motivo profissional, foi exposto às mídias de massa tempo suficiente para se tornar reconhecível, pode acabar passando por situações desconfortáveis, em que outras pessoas, ao cruzarem com ele, dizem, umas às outras, em alto e bom som: “Olhe lá, é Fulano.”

As pessoas ficam confusas diante da entrada inesperada na vida real de um protagonista do imaginário do mass media, mas ao mesmo tempo se comportam diante do personagem real como se ele ainda pertencesse ao imaginário, como se estivesse aparecendo numa tela ou numa fotografia de revista e falassem dele em sua ausência. (...) Os mass media primeiro nos convenceram de que o imaginário era real, e agora estão nos convencendo de que o real é imaginário, e quanto mais realidade nos mostram as telas da televisão, mais cinematográfico se torna o mundo cotidiano. Até que, como

queriam alguns filósofos, pensaremos todos que estamos sós no mundo, e que todo o resto não passa de um filme que Deus ou um gênio maligno projeta diante dos nossos olhos.

Parece evidente, pois, como é caro, para todos esses criadores de imagens, o esforço de fazer com que aquilo que não está visível ressoe de tal maneira que se possa imaginá-lo. Eles buscam uma fotografia hábil em arquitetar cenas e figuras, de modo que fotografar o mundo também seja uma forma de se aproximar dele. Vivê-lo como uma sucessão de imagens e concebê-lo em função desse fluxo visual, tem nos afastado cada vez mais de um entendimento dos códigos que nos permitem decifrar as imagens e, por conseguinte, temos produzido impressões apressadas e criado identidades pré-constituídas que, por sua vez, nos impedem de estabelecer uma relação mais consciente e portanto mais crítica sobre nossas relações com o mundo.

Tudo parece existir para terminar em uma fotografia

O resultado é que se forma um circuito auto-referente da visualidade e do formalismo. A arquitetura passa a ser concebida desde o início em função das imagens que pode gerar quando acabada.⁸

A fotografia de arquitetura está, cada vez mais, submetida a uma representação encenada, interessada em conceber uma imagem global e perfeita de um edifício em questão, valorizando, para tal, o estabelecimento exaustivo de uma série de princípios formais que resultam em uma imagem essencialmente bidimensional, rígida, porém deveras sedutora. Isso se dá em um momento de muita proximidade entre a arquitetura contemporânea e a indústria da publicidade, o que implica, necessariamente, que o sucesso da arquitetura esteja atrelado a uma repercussão visual e virtual e também incessante e uniforme.

Os novos edifícios são desenhados para circular como imagens: o refinamento técnico, a sofisticação das superfícies e a exuberância formal passaram a

⁸ Arantes, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. Diss. Universidade de São Paulo, 2012.

ser requisitos para a produção de imagens notáveis, inéditas e forçosamente impressionantes de arquitetura. Guilherme Wisnik cita, em seu último livro “Dentro do Nevoeiro”⁹, o arquiteto francês Jean Nouvel, que acredita estar convencido “de que as qualidades espaciais não são mais cruciais como já foram, (...) a materialidade, a qualidade textural ou o significado das superfícies estão se tornando cada vez mais cruciais hoje”.

Em consonância com Nouvel, está Juhani Pallasmaa, arquiteto finlandês que atenta para a forte relação que se tem estabelecido entre a qualidade da arquitetura e seu grau de inovação e excentricidade. Em suas palavras:

A modernidade, em geral, tem sido dominada por esse preconceito futurista. Ainda assim, o gosto pela novidade provavelmente jamais foi tão obsessivo como o de nosso culto atual por um imaginário espetacular da arquitetura. Em nosso mundo globalizado, a novidade não é apenas um valor estético e artístico - é uma necessidade estratégica da cultura de consumismo e, conseqüentemente, um ingrediente inseparável da nossa surreal cultura materialista.¹⁰

Ao analisar três das mais importantes revistas de arquitetura da atualidade (Arquitectura Viva -

9 Wisnik, Guilherme. *Dentro do nevoeiro. Arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu, 2018.

10 Pallasmaa, Juhani. *Essências* / Juhani Pallasmaa; tradução de Alexandre Salvaterra. - São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

Espanha, Architectural Record - Estados Unidos e GA - Japão), Pedro Arantes¹¹ destaca a nítida relação entre o tipo de anúncio presente nessas publicações e o leque de projetos apresentados. É notável o predomínio de publicidades referentes às novas tecnologias de revestimento e o destaque que se dá às ditas peles da arquitetura. A experiência arquitetônica está, pois, reduzida à pura visualidade, transmutando a percepção não só do consumo do fato arquitetônico como também de sua produção.

Nesse cenário em que a imagem se sobrepõe, com êxito, ao objeto em si, e, por que não, também o substitui, a arquitetura parece se realizar econômica e simbolicamente apenas quando invade o imaginário de um número de pessoas maior do que aquele que efetivamente a visitou. Além disso, essa arquitetura, cada vez mais fotogênica e impactante visualmente, é abstraída de seu contexto e de sua estrutura de relações complexas para se tornar uma forma plástica isolada, uma obra de arte retratada sem público e sem entorno.

No filme *Playtime* (1967) - Tempo de diversão, em português - Jacques Tati critica e satiriza a modernidade, mas a cena da turista americana Barbara tentando fotografar a senhorinha que vende flores no cruzamento movimentado pode nos remeter justamente ao esforço dos fotógrafos comerciais de arquitetura. A personagem se demora naquela esquina porque não consegue captar a florista, por sua vez, tão tipicamente parisiense, sem que os transeuntes perturbem o clima que se quer registrar: resquícios de uma Paris que não existe fora do pequeníssimo espaço onde se ergue a barraca de flores.

11 Arantes, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. Diss. Universidade de São Paulo, 2012.

Ademais, a perspectiva tem sido cada vez menos desafiada. Tuca Vieira, em sua dissertação de mestrado “Salto no escuro – Práticas artísticas de mapeamento cognitivo”¹², faz uma imprescindível reflexão à respeito da perspectiva. Essa técnica científica e matemática está intimamente ligada ao desenvolvimento da arte na criação de cenários harmônicos e, portanto, proporcionais que, desde o Renascimento, passaram a ser sinônimos de beleza, uma vez que representariam a realidade com perfeição e fidelidade. No âmago dessa construção está o homem, que agora sobrepujou a natureza e o divino e colocou-se como principal organizador do espaço. Seu corpo dita as relações de medida do mundo a partir do ponto de vista de seu olhar. No entanto, ressalva Tuca: “a localização desse ponto passou a ser mais importante do que o próprio sujeito que se encontrava nele. A pergunta fundamental passou a ser de ‘quem?’ para ‘de que ponto no espaço?’”¹³

A perspectiva quando não tensionada é, pois, ainda segundo Tuca, “triunfo de um homem ideal ou genérico sobre um espaço geometrizado e impessoal”. As representações imagéticas mais presentes da arquitetura têm dispensado os alicerces de suas origens ontológicas. O piso, por exemplo, elemento primordial, tem se tornado um mero plano horizontal e planos horizontais idênticos se sobrepõem e substituem a ideia de verticalidade, de acima e abaixo. Da mesma maneira, “a janela e a porta frequentemente não passam de furos na parede.”¹⁴

12 Vieira, Luiz Arthur Leitão. *Salto no escuro: práticas artísticas de mapeamento cognitivo* / Luiz Arthur Leitão Vieira; orientador Guilherme Teixeira Wisnik. - São Paulo, 2018. 221.

13 Idem

14 Pallasmaa, Juhani. *Essências* / Juhani Pallasmaa; tradução de Alexandre Salvaterra. - São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

A perspectiva como forma de medir o mundo está posta considerando um mundo definitivo e uniforme sob a ótica de um observador inerte. É, portanto, inevitável que a experiência de vivenciar o espaço construído se dê como um reflexo dessa apreensão visual plana, de exíguas possibilidades e, sobretudo, naturalizada pelo observador.

Hoje, os fotógrafos de arquitetura são, definitivamente, a principal fonte do mercado editorial; são caçadores de imagens espetaculares, capturando a arquitetura imaculada e recém concluída, envolta pela aura dourada da luz do sol poente, como que desejando sua juventude eterna. O renomado fotógrafo Julius Shulman, responsável pela introdução da imagem da arquitetura no meio midiático comercial, já entendia a responsabilidade dos fotógrafos como sendo a de construir “a imagem do edifício que ocupará a mente do público”, fazendo da fotografia “o maior elo entre o arquiteto e seu público”¹⁵.

As imagens que serão veiculadas nas mídias sobrecarregam os objetos arquitetônicos de positividade e ainda melhor se puderem aprimorá-los porque a imagem da arquitetura é negociada e muito pouco crítica. Eduardo Costa em seu texto sobre o arquivo fotográfico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)¹⁶ indica a importância de Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes nos estudos da cultura visual pois ele

15 Arantes, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. Diss. Universidade de São Paulo, 2012.

16 Costa, Eduardo Augusto. “Da fotografia à cultura visual: Arquivo Fotográfico e práticas de preservação do Iphan.” *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* 24.3 (2016): 19-43.

publicou, em 2003, um artigo de grande importância teórica, reorientando os estudos históricos para uma cultura visual, em que o real, apresentado pelos documentos visuais bem como pela fotografia, passava a ser tomado como uma elaboração social do visível. Para ele, três questões seriam fundamentalmente importantes para a reflexão histórica: o *visual*, que trataria dos sistemas de comunicação visual, seus modos de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais, além das instituições associadas; o *visível*, que trata da esfera de poder e controle das imagens; e a *visão*, que trataria dos instrumentos técnicos, o observador e suas modalidades.

A arquitetura ergueu-se também, portanto, simbolicamente, dispondo sempre de uma certa “disciplina da imaginação e da memória”¹⁷, e reproduzindo, de forma muito eficaz, valores de “identificação, reconhecimento e representação”¹⁸. As imagens, entregues à recepção indiferente do público, são uma poderosíssima construção política que aponta para lógicas, gestos, projetos, vontades muito homogêneas e pouco plurais, que raramente reverberam e raramente exploram um território da arquitetura que não diga respeito apenas ao arquiteto e à sua obra.

¹⁷ Lira, José. *O visível e o invisível na arquitetura brasileira*. Texto: José Lira; Fotos: Leonardo Finotti; Organização: Reinaldo Botelho - São Paulo: DBA, 2017.

¹⁸ Idem

Fato é que algumas imagens se tornaram elas mesmas monumentais, como se capazes de ao mesmo tempo representar o novo mundo, refinar determinada inteligência visual e conservar fugazes experiências visuais em registros para a posteridade. Não por acaso, o zelo que os arquitetos dedicaram à fotografia de suas obras. Já se notou, por exemplo, a obsessão de Le Corbusier a esse respeito, como se a passagem da arquitetura à fotografia constituísse um momento crucial - não de reflexo, mas de reforço de determinados argumentos teóricos e interpretação formal do objeto, quando não de sua construção. Ao lado de seu valor de evidência, haveria algo de construtivo na adoção de determinadas perspectivas e elevações, no jogo com a orla, o fundo e o entorno dos objetos, nos detalhes e nas qualidades privilegiadas, na luz, na granulação, nos focos e nos contrastes acentuados e mesmo em suas incongruências com os objetos em presença.

Também no Brasil, a parceria regular entre fotógrafos e arquitetos logo se mostraria uma estratégia crucial de afirmação de determinadas condutas projetuais - pensemos nos exemplos de Hugo Zanella e Gregori Warchavchik; José Moscardi, sócio de Zanella, e Rino Levi, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha; Peter Scheier e Levi, Oswaldo Bratke e outros; Leon

Liberman e Bratke; Hans Flieg e Chico Albuquerque com Lina Bo Bardi; Marcel Gautherot e Oscar Niemeyer.¹⁹

A relação de Le Corbusier com a fotografia foi esmiuçada por Beatriz Colomina em seu livro sobre a arquitetura moderna nos tempos de mídias massificadas.²⁰ Ele retocou fotografias de projetos seus no intuito de adaptá-las a uma estética mais pura, própria das publicações como a *L'Esprit Nouveau*, que, provavelmente, traziam as fotografias sufocadas por títulos, textos, pela própria configuração da página e, também, por outras imagens.

No caso da Villa Schwob, por exemplo, Le Corbusier apagou a pérgola que avançava no quintal, retirou do jardim qualquer vestígio orgânico ou objeto que pudesse ser alvo de distração; nem a casinha do cachorro foi poupada. Ele também alterou a entrada de serviço para o jardim, retirando o vestíbulo protuso e modificando a janela, fazendo-a parecer apenas uma abertura retangular. Todavia, ainda segundo Colomina, a mudança mais impressionante nessas mesmas imagens diz respeito à eliminação de qualquer referência ao sítio onde se localiza a casa. Com esse procedimento, o arquiteto apresenta a arquitetura como objeto independente de seu entorno.

Ao nos enveredarmos pelos sites onde fotógrafos de arquitetura apresentam seus trabalhos, percebemos, além das características formais já citadas, um número espantoso de imagens para

¹⁹ Idem

²⁰ Colomina, Beatriz, Adolf Loos, and Le Corbusier. *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge, MA: mit Press, 1996.

cada edifício retratado. Fernando Guerra (1970-), fotógrafo português, por exemplo, disponibiliza 215 fotografias da Fundação Iberê Camargo, do arquiteto Álvaro Siza. Três fotos são apenas para mostrar a passagem de uma carroça que leva capim, provavelmente. Ao que tudo indica, a imagem trêmula do cavalo e do carroceiro não seria suficiente para supor sua locomoção. Trata-se de um discurso claro de cancelamento das potencialidades da fotografia, que se perdem na simplificação e na facilidade da repetição obsessiva, do uso repetitivo de um estilo, da exacerbação da forma e da superfície. Esses são elementos que comprometem a credibilidade da fotografia e reforçam o entorpecimento do olhar perante as imagens.

Essas circunstâncias se somam para, por fim, revelar a pouquíssima familiaridade, por parte daqueles que consomem as imagens de arquitetura, com os fotógrafos que as produzem, “fenômeno que talvez possa ser explicado pela naturalização da fotografia de arquitetura como sendo a coisa mesma, como se não houvesse a mediação de um olhar construído por um profissional que mereça igualmente ser lembrado”.²¹

Fotografar arquitetura pode ser muito mais do que o mero registro documental, pragmático, que encerra a fotografia em si mesma. As imagens são mais ricas e potentes quando proporcionam novas formas de interpretação a cada nova leitura, articulando outros caminhos cognitivos e, portanto, outras compreensões, possivelmente cada vez mais complexas, a respeito do sujeito no mundo.

²¹ Arantes, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. Diss. Universidade de São Paulo, 2012.

No caso da arquitetura queremos entender e desejamos mostrar o modo como vivemos o espaço e o percebemos. Nesse ponto, podemos citar Gaston Bachelard e suas investigações a respeito do imaginário. Segundo o filósofo francês, a diferença mais evidente entre “imaginação formal” e “imaginação material” consiste na qualidade das imagens que cada uma dessas categorias é capaz de mobilizar. As imagens que resultam da matéria ecoam em experiências, sensações, memórias e aproximações mais complexas e significativas do que aquelas resultantes das imagens da forma.²²

E é igualmente importante a compreensão de que o que está sendo construído é resposta ao que está sendo fotografado. Segundo Juhani Pallasmaa:

nós, os arquitetos, raramente nos damos ao trabalho de imaginar o que acontece atrás das paredes que erguemos. As paredes concebidas por arquitetos geralmente são construções estéticas, e vemos nosso metiê em termos de projetar estruturas belas em vez de evocar percepções, sensações e fantasias.²³

Podemos citar novamente a investigação preciosa de Pedro Arantes sobre as publicação de arquitetura na atualidade²⁴. Ao fazer um levantamento a respeito

22 Pallasmaa, Juhani. *Essências* / Juhani Pallasmaa; tradução de Alexandre Salvaterra. - São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

23 Idem

24 Arantes, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. Diss. Universidade de São Paulo, 2012.

das obras representadas nessas revistas, Pedro traz os seguintes números: 6,8% tratam-se de “edifícios associados à reprodução social da força de trabalho” (habitações multifamiliares, habitações de interesse social, escolas, hospitais, parques, praças...), 8,3% dizem respeito a “edifícios de infraestrutura e capital fixo produtivo” (terminais de transporte, infraestrutura urbana) e 84,2% são “edifícios nos quais prevalece a busca da forma única, muitas vezes monumental, como expressão de seu capital simbólico” (centros culturais, museus, universidades, hotéis...). Considerando o público de profissionais arquitetos e estudantes de arquitetura, não é difícil supor que se idealiza uma prática profissional estimulada a pensar e produzir espaços que têm maior representatividade e que, neste caso, estão, majoritariamente, inseridos em regiões centrais e privilegiadas e que são também territórios onde a classe dominante afirma-se na ordem social.

A fotografia de arquitetura como prática artística

Fotografar é o processo de descobrir o outro e, através do outro, a si mesmo.

Claudia Andujar

O objeto arquitetônico, pela sua delonga imobilidade banhada pela luz natural, é um alvo cobiçado pela fotografia em virtude de sua fácil captura, quando comparado com a figura humana, por exemplo. É comum, então, o fotógrafo profissional de arquitetura se valer desse cenário conveniente e produzir imagens objetivas e documentais para seus clientes. Essas imagens seguem um certo padrão estilístico, que reforça a valorização da incidência de uma determinada luz, que produz uma determinada sombra e assim, somadas, destacam os volumes e as fachadas de maneira a perpetuar a arquitetura como um monumento.

Há, no entanto, outras fotografias que têm evidenciado um esforço de retratar a arquitetura sob uma ótica mais alargada. Esse outro olhar tem somado uma dimensão até então pouco explorada da arquitetura anônima, da arquitetura do cotidiano, da arquitetura habitada e da arquitetura mais sensível, revelando a ideia de que a questão primordial da fotografia de arquitetura deveria deixar de ser o reconhecimento e, portanto, o consumo da imagem.

Talvez o grande mérito dessas fotografias seja a sua capacidade de falar sobre a condição humana, nossa forma de viver e experienciar a arquitetura, a cidade, o mundo. Para que essa leitura aflore nas imagens, não foi necessário abdicar dos avanços tecnológicos ou das novas formas de expressão, muito pelo contrário. A fotografia, nesse caso, é uma escolha privilegiada que permite uma abordagem sensível e ao mesmo tempo crítica e potente porque é propositiva na composição de imagens ricas em inflexões e correspondências.

Além disso, elas de alguma forma nos provocam. Há algo que nos incomoda e nos incita a penetrar na imagem para tentar entendê-la. O fotógrafo alemão Thomas Demand (1964-) fotografa construções tridimensionais - algumas na escala 1:1 - feitas por ele inteiramente de papel. O olhar mais atento pode notar uma estranheza na uniformidade do material e eventualmente identificar pequenas falhas nas miniaturas. A partir dessas percepções, percorremos novamente a imagem porque queremos desvendá-la, como que para nos assegurarmos de sua veracidade. Demand sempre destrói suas maquetes após fotografá-las, o que pode nos levar a pensar que ele talvez esteja interessado mais em prorrogar o tempo de percurso do nosso olhar sobre suas fotografias e incentivar uma forma mais atenta e crítica de leitura das imagens ao explorar a particularidade de representar uma representação e menos em registrar aspectos físicos e formais. Demand gosta de pensar que, dessa forma, ele instiga seu interlocutor a acessar seu repertório de imagens e, a partir daí, a tentar reconhecer o espaço retratado. Esse esforço talvez seja em vão porque o híbrido entre realidade e criação é inerente ao trabalho do fotógrafo. Para ele, basta a compreensão de que

somos mais influenciados por imagens de coisas do que pelas coisas em si.

É também interessante pontuar que Demand, por aproximadamente um ano, fez duas versões de suas maquetes, uma que era o objeto em si e outra que compensava as distorções indesejadas que a fotografia exercia sobre seu trabalho. Isso porque, no início, ele ficava desapontado ao não reconhecer na imagem fotográfica - que, naquele momento, era apenas documental - aquilo que o entusiasmava em seus objetos e espaços construídos. Com o tempo, tanto seus objetos quanto suas fotografias foram se afastando do que se poderia considerar uma documentação e o entendimento de que a representação era diferente do objeto representado libertou Demand de um rigor que recusava qualquer manifestação da ação e da imaginação.²⁵

As fotografias da alemã Candida Höfer (1944-) nos mostram muita coisa e, ao mesmo tempo, coisa alguma. Os espaços internos, por ela fotografados vazios, são, em sua grande maioria, centros culturais e locais de encontro e reunião, de interação de corpos. Cria-se, portanto, uma certa tensão a partir de uma imagem que contrapõe atividade e silêncio. Temos a impressão de que aquela fotografia capturou o exato momento que precedeu a chegada das pessoas ou aquele que é posterior à saída de todas elas, o que confere ao espaço uma vitalidade surpreendente porque de alguma maneira ele retém a lembrança e a expectativa dos gestos e da presença humana. Aqui, nosso olhar também é compelido a não se satisfazer apenas com uma varredura superficial da

25 Galassi, Peter. “Isto não é o que parece. O universo atraente das maquetes de papel de Thomas Demand.” *Revista Zum* 02 (2012)

imagem. Os detalhes são tantos e estão por toda a imagem, queremos identificá-los para nos situarmos. Queremos nos familiarizar para imaginarmos quem frequenta aquele espaço, como as pessoas se relacionam ali.²⁶

Rubens Mano (1960-), em seu trabalho “Futuro do pretérito [composto]”, de 2014, está, a todo momento, rompendo nossas expectativas. A Brasília que ele capturou - em vídeos, de onde, posteriormente, selecionou e extraiu frames - é estranha, nada parecida com o célebre imaginário fotográfico que temos dessa cidade. Que Brasília é essa que não conhecemos e não reconhecemos? Será mesmo Brasília? Aquela paisagem dominada pelo concreto e entendida, em preto e branco, a partir de suas linhas e formas não é mais protagonista. Aqui, a perspectiva é outra: os monumentos e edifícios icônicos, ao aparecerem rebaixados, desvelam outros lugares, outros caminhos e outros aspectos. O conflito entre a cidade projetada e o seu avesso é latente.²⁷

Stephen Shore (1947-), em seu livro “A natureza das fotografias”²⁸, divide a construção e a percepção da imagem fotográfica em três níveis: o físico, o descritivo e o mental. O primeiro está relacionado à materialidade da fotografia: seu suporte, seus atributos químicos, sua textura, sua gama tonal. O segundo diz respeito a todos os artifícios técnicos que o fotógrafo pode mobilizar ao produzir a

26 Moure, Gloria, ed. *Architecture without shadow*. Polígrafa Ediciones Sa, 2000.

27 Mano, Rubens e Martins, Sérgio Bruno. “Futuro do pretérito [composto].” *Revista Zum* 06 (2014)

28 Shore, Stephen (1947-). *A natureza das fotografias: Uma introdução*. Stephen Shore. Tradução: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

imagem: o enquadramento, o foco, a velocidade do obturador, o momento da exposição. O nível mental, por sua vez, implica em conexões cognitivas que podemos estabelecer ao interpretarmos uma imagem. Essa é uma capacidade adquirida, o que significa que temos que aprender a construir uma imagem mental. Nas palavras dele:

o nível mental elabora, refina e embeleza nossas percepções do nível descritivo. O nível mental de uma fotografia proporciona uma estrutura para a imagem mental que construímos a partir da fotografia (e para ela). O nível mental é distinto do nível descritivo, mas é refinado por decisões tomadas nesse nível.

Ao fazerem fotos, os fotógrafos recorrem a modelos mentais, que podem ser mais rígidos e engessados ou mais flexíveis. Esses modelos mentais são o resultado da inter-relação dos três níveis citados, que se apoiam um em outro e se ressignificam, mas essencialmente também estão relacionados a modos de ver o mundo. O interlocutor, por sua vez, também pode ser estimulado a mobilizar o seu modelo mental e eventualmente modificá-lo, de sorte a alterar sua compreensão daquilo que está lendo enquanto reflete sobre a natureza das fotografias.

Quando faço uma fotografia, minhas percepções deságuam em meu modelo mental. Esse modelo se ajusta para acomodar minhas percepções (o que me leva a alterar minhas decisões fotográficas). Por sua vez, esse ajuste do modelo modifica minhas

percepções. E assim por diante. Trata-se de um processo dinâmico, auto-modificador. É o que um engenheiro chamaria de ciclo de realimentação. É uma interação complexa, contínua e espontânea de observação, compreensão, imaginação e intenção.²⁹

Toda fotografia tem atributos em comum, que acabam por determinar como o mundo na frente da câmera se transforma em imagem e também a partir de que substância irá se estabelecer uma gramática visual que permita sua leitura. Para além de Demand, Höfer e Mano, tantos outros fotógrafos têm conseguido, com muito sucesso, e a partir de modelos mentais que nunca se encerram na visualidade das coisas, investigar outras temporalidades, mais espessas e outras permanências da arquitetura. Assim como seus excessos e suas ausências. O caos do habitar e as marcas do passar do tempo. Eles parecem conseguir, de forma muito pertinente e estimulante, diga-se de passagem, engendrar "lugar e mente, memória e desejo"³⁰ e, dessa forma, contribuem para a "aprimoração da legibilidade do novo espaço contemporâneo, sobretudo nas cidades".³¹

29 Shore, Stephen (1947-). A natureza das fotografias: Uma introdução: Stephen Shore. Tradução: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

30 Pallasmaa, Juhani. Essências / Juhani Pallasmaa; tradução de Alexandre Salvaterra. - São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

31 Vieira, Luiz Arthur Leitão. Salto no escuro: práticas artísticas de mapeamento cognitivo / Luiz Arthur Leitão Vieira; orientador Guilherme Teixeira Wisnik. - São Paulo, 2018. 221.

A vida da arquitetura

E importa também ao arquiteto, naqueles sucessivos processos de escolha a que afinal se reduz a elaboração do projeto, ter sempre presente, como “lembrete”, o seguinte:

arquitetura é coisa para ser exposta
à intempérie e a um determinado ambiente;

arquitetura é coisa para ser encarada
na medida das *ideias e do corpo do homem;*

arquitetura é coisa para ser concebida
como um todo *orgânico e funcional;*

arquitetura é coisa para ser pensada
estruturalmente;

arquitetura é coisa para ser sentida
em termos de *espaço e volume;*

arquitetura é coisa para ser vivida.³²

No filme Gehry's Vertigo (2013), do casal Louise Lemoine e Ila Bêka, - cujos filmes retratam obras-primas da arquitetura sob a ótica de seus conflitos diários - o esplendoroso museu

32 Costa, Lucio, 1902 - 1998. Registro de uma vivência / Lucio Costa; apresentação de Maria Elisa Costa; posfácio de Sophia da Silva Telles. - São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018.

Guggenheim de Bilbao, projetado pelo arquiteto Frank Gehry, é completamente alterado pelas histórias das pessoas que enfrentam cotidianamente aquela arquitetura. No capítulo denominado “toda manhã”, podemos conhecer um pouco da rotina intensa do amanhecer do museu. Uma das incumbências matinais é devolver aos balcões das áreas de circulação sua alvura original. Todo dia uma demão de tinta branca, até que quando já se somam mais de trezentas camadas, é forçoso que se tenha que lixar para que possam vir outras centenas.

Preocupação similar é narrada por Eduardo Costa em seu já citado texto sobre o arquivo fotográfico do Iphan.³³ Ele conta que o fotógrafo Herman Hugo Graeser (1898-1966) escreveu, em 1941, uma carta ao então mestre de obras José Bento referente à igreja de Nossa Senhora do Rosário da cidade de Embu. Disse Graeser: “Quanto a Embu, peço novamente que você me avise, tão pronto esteja concluído lá o serviço de pintura. É favor não esquecer-se disso, pois que eu sei da facilidade com que aquela pintura branca é sujada pela molecada e depois...tá ruim...”. Essa necessidade de registrar o edifício tão logo ele seja inaugurado não é questão exclusiva dos interesses políticos e ideológicos engendrados na construção do acervo iconográfico de um órgão do patrimônio no início de sua formação na década de 40. Também em 2008, com a inauguração da atual sede da Fundação Iberê Camargo, estabelecem-se valores muito semelhantes na escolha das primeiras imagens daquela arquitetura. O fotógrafo Leonardo

33 Costa, Eduardo Augusto. “Da fotografia à cultura visual: Arquivo Fotográfico e práticas de preservação do Iphan.” *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* 24.3 (2016): 19-43.

Finotti (1977-) teve, nesse episódio, sua carreira reconhecida, inclusive internacionalmente, porque suas fotografias foram feitas instantes após a retirada das fôrmas de madeira que cobriam o concreto imaculado do recém pronto museu. Suas imagens foram capa de diversas revistas de arquitetura.

Parece que nos persegue um temor de não conseguir domesticar o tempo a nosso contento. E no esforço de nos defender, dificilmente permitimos uma existência que reconheça na arquitetura uma margem para a “bagunça” e a “impureza” da vida real, como coloca Pallasmaa.

Os processos inevitáveis de envelhecimento, desgaste, e decomposição geralmente não são considerados como elementos conscientes e positivos no projeto, uma vez que se entende que o artefato arquitetônico existe em um espaço atemporal, uma condição idealizada e artificial separada da realidade experimental do tempo. A arquitetura da era moderna tem aspirado a um ar de eternidade, um tempo presente perpétuo. Os ideais de perfeição e completude desconectam o objeto arquitetônico da realidade do tempo e dos traços do uso.³⁴

As pessoas, talvez por serem as maiores responsáveis por esse caos, são frequentemente apagadas de nossas imagens de arquitetura.

34 Pallasmaa, Juhani. *Essências* / Juhani Pallasmaa; tradução de Alexandre Salvaterra. - São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

Estão muito presentes quando se quer mostrar o ânimo e a genialidade do homem representados metaforicamente pela força dos trabalhadores que concretam, perfuram, nivelam, carregam, enfim, que constroem e marcam o território. Essas imagens, no entanto, são escassas. Em muito maior número estão aquelas que trazem os belos edifícios completamente inexplorados e desconhecedores da impressão da presença humana e suas sutilezas, narradas lindamente por Wim Wenders (1945-), fotógrafo e cineasta alemão:

Sem falar de roupas! Em muitas fotos, elas são a parte mais interessante. A meia baixada no tornozelo de uma criança! O colarinho virado para cima de um homem que só vemos de costas! Manchas de suor! Dobras! Cerzidos e remendos! Botões faltantes! Uma camisa engomada! A vida de uma mulher resumida toda em seu vestido, sua vida inteira revelando-se nas dores de um vestido! O drama de uma pessoa expresso por um casaco! Roupas indicam a temperatura de uma imagem, a data, a hora do dia, tempo de guerra ou tempo de paz.³⁵

Como podemos fantasiar e recordar nossas arquiteturas e cidades habitadas se em nosso arcabouço de imagens elas estão sempre vazias? Como podemos projetar espaços considerando a complexidade da dimensão do corpo se nossas imagens pouco nos inspiram nesse aspecto?

35 Wenders, Wim. “Uma vez.” *Revista Zum* 4 (2013).

E se a construção tem algum lugar em nosso imaginário, mesmo que pequeno, a destruição não logra a mesma sorte, apesar de sua importância equivalente. Aqui finalmente podemos citar o incrível trabalho do casal Becher, professores da prestigiada escola alemã de fotografia que formou Candida Höfer, Thomas Ruff, Andreas Gursky entre outros. Hilla (1934 - 2015) e Bernd (1931 - 2007) Becher fotografaram durante anos “esculturas anônimas”, como torres de extração e altos-fornos, estruturas que, definitivamente, não eram fruto do desenho de prancheta do arquiteto. Essas instalações industriais estavam desaparecendo e segundo relato de Bernd, eles imaginavam “que sua conservação por meio de fotografias conquistaria, em algum momento, interesse mais generalizado. Não era possível, que não acontecesse. Afinal, somos indústria! Todos nós andamos de carro!”³⁶

As fotografias dos Becher são um registro de uma época que não existe mais. Estão relacionadas com um desejo de conservar uma memória afetiva, afinal, eles cresceram naquele cenário da Alemanha industrial. Segundo relato do próprio Bernd: “bem ao lado da casa dos meus avós, onde cresci, havia um alto-forno. Eu podia ouvi-lo, vê-lo e sentir o cheiro.”³⁷ Mas também são lembrança, evidência de que “não habitamos somente no espaço, também habitamos no continuum da cultura, do tempo e da memória”³⁸ e, nesse caso, fica clara a faculdade da fotografia como lugar de encontro e medida entre sujeito e

36 Ziegler, Ulf Erdmann. “O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher.” *Revista Zum* 01 (2011).

37 Idem

38 Pallasmaa, Juhani. *Essências* / Juhani Pallasmaa; tradução de Alexandre Salvaterra. - São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

mundo. Há as torres de extração de madeira, da Pensilvânia, outras são de concreto. As francesas dão preferência à pedra, as da região do Ruhr têm aspecto oriental. E agora nós temos esse conhecimento porque “os Becher tornaram visível um legado que poderia ter sido apagado da história, não fossem essas fotografias. Mais do que isso, criam (para usar uma palavra cara ao mundo artístico) esses objetos e um modo de vê-los até então inédito”.³⁹

Acredito que não está muito claro para nós o quanto somos aquilo que lembramos. A vasta maioria das imagens que encontramos nas publicações mais relevantes no âmbito da arquitetura eternizam os edifícios em sua juventude idealizada, ignorando que “o que é espantoso em toda fotografia não é tanto que ela ‘congele o tempo’ - como as pessoas geralmente acham - mas sim que, ao contrário, o tempo prove de novo, a cada foto, o quanto é irrefreável e perpétuo”.⁴⁰ Nossos mecanismos de memória são, pois, constantemente fragilizados pela maneira como nossos registros evocam muito pouco da nossa realidade, das nossas angústias e infortúnios e também de nossos projetos e utopias. A passagem do tempo, assim como o registro das maneiras várias como indivíduos e suas comunidades criam o espaço construído e com ele interagem, têm sido suprimidos de nossas imagens e, portanto, de nossas memórias e esse procedimento contínuo novamente reforça um estímulo pífio à imaginação.

39 Vieira, Luiz Arthur Leitão. *Salto no escuro: práticas artísticas de mapeamento cognitivo* / Luiz Arthur Leitão Vieira; orientador Guilherme Teixeira Wisnik. - São Paulo, 2018. 221.

40 Wenders, Wim. “Uma vez.” *Revista Zum* 4 (2013).

A experiência do espaço

E agora, à guisa de “trabalho de campo”, duas experiências práticas de arquitetura:

1 - Atenas, Acrópole: no último piso do embasamento escalonado, minha filha, encostando-se à coluna, sentiu que a concavidade das caneluras do fuste - que eram simples riscos nos desenhos da aula de Arquitetura Analítica - ajustava-se às suas costas; aí “sentiu” o tamanho da coluna que subia para receber os enormes blocos da arquitrave - e o Parthenon então surgiu para ela, do fundo do tempo (25 séculos!), na sua verdadeira grandeza.

2 - Florença, em 1926, num pequeno hotel à beira do Arno: uma velha senhora inglesa ao me saber arquiteto vira-se e diz: “Eu também sou sensível à altura e largura dos cômodos e dos vãos.” Nenhum professor, na escola, me falara assim.⁴¹

Eu já tinha passado por aquela esquina várias vezes, o cruzamento da Avenida Europa com a Rua

⁴¹ Costa, Lucio, 1902 - 1998. Registro de uma vivência / Lucio Costa; apresentação de Maria Elisa Costa; posfácio de Sophia da Silva Telles. - São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018.

Alemanha fazia parte de um trajeto frequente na minha vida porque era uma das alternativas para ir, de casa, até as casas das minhas avós. No entanto, entrei no Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, o MuBE pela primeira vez apenas em 2015 quando fui fazer um curso de fotografia.

Eu tenho lembranças muito específicas desse primeiro momento. O curso era de noite, uma vez por semana e deve ter durado uns dois meses. O percurso que eu fazia para chegar até a sala de aula era sempre o mesmo e eu nunca cheguei a explorar nenhuma outra parte do MuBE: eu entrava pela “caverninha”, passava pela recepção e logo virava a direita para descer pela rampa escondida, seguindo reto pelo corredor até a sala de aula. À medida que se descia, o grande salão - invariavelmente na penumbra - logo sumia por detrás da parede do corredor. Eu nem imaginava como esse espaço se conformava, mas de certa forma o mistério me agradava e certo temor, muito mais do que a falta de curiosidade, não me permitiu desbravar o museu além do meu trajeto de sempre. Lembro também de algumas vezes esperar - já do lado de fora - a carona e gostar daquele lugar estranho à noite, iluminado quase que tão somente pelas luzes presas nas entranhas da marquise. Os esbeltos guarda-corpos ganhavam projeções muito fotogênicas nas paredes de concreto.

Eu só voltaria ao MuBE em agosto de 2017, exatamente um dia depois de ter enviado meu currículo por e-mail à procura de uma vaga de estágio. A resposta veio rápido e o que me afligia era o fato de estar indo para uma entrevista em um lugar que eu mal conhecia. E se me perguntassem “qual a última exposição que você veio ver aqui no MuBE?”. O Cauê Alves, curador do museu, não me fez essa pergunta. Ainda bem. Mas fiquei igualmente aflita

quando ele me disse que seria ótimo uma estudante de arquitetura para a equipe de estagiários porque o museu sempre recebeu muitos entusiastas do projeto do edifício. Eu sempre acho que eu tenho que saber tudo de antemão, o que não era o caso.

Enfim, fui contratada. E meu primeiro dia de trabalho foi um sábado. E também foi o dia em que eu conheci o grande salão. Foi muito especial pois, além de tudo, a próxima exposição estava em processo de montagem. Para mim, foi um privilégio porque vi aquele espaço pela primeira vez em um momento em que poucas pessoas podem ter a oportunidade de vê-lo. E ele estava tão vivo e diferente daquele outro das noites de curso. No dia seguinte, logo que cheguei, vi que o grupo com o qual deveria me reunir estava sob a marquise, no nível intermediário, o do teatro ao ar livre. Não sabia exatamente como chegar até ali, nenhum acesso era evidente. Fui indo, na esperança de que, em algum momento, o caminho se fizesse claro. Foi então que tomei conhecimento da escadinha que leva do nível da Rua Alemanha para o nível intermediário. As pessoas de fato demoram para descobri-la, nunca acham que ali pode haver uma escada e a dúvida, aparente pelas suas expressões, sempre permanece até o momento em que elas dobram à direita ali naquele canto tão pouco promissor e visualizam os degraus.

O MuBE foi, então, aos poucos, descortinando-se. É um outro lugar, mais familiar, mais próximo, mas, ao mesmo tempo, ainda lembrança dessas sensações de desconhecer. Hoje, depois de quase dois anos de convivência diária, não é que não haja nenhuma experiência inédita. Muito pelo contrário, mesmo porque acredito que elas são praticamente inesgotáveis. Mas depois de ter subido na marquise, entrado na marquise, visto de perto seus apoios

para constatar que, de fato, de um lado eles são fixos e de outro, móveis (travesseiros de concreto intercalados por neoprene), depois de ter descido na casa de máquinas e chegado no auditório pela porta do grande salão, foi outro dia que eu reparei como o concreto das lajotas do piso reagiu diferentemente ao tempo e às intempéries. A parte protegida pela marquise estava claramente menos desgastada. Na parte exposta, o concreto tem aparência mais porosa e as ferragens estão evidentes. É recente também a descoberta do cheiro insuportável do “cafofo”, o lugar de portinha à la influência náutica onde o Seu Geraldo e o pessoal da manutenção guardam as coisas deles. O cheiro de mofo é de irritar as narinas.

E foi apenas quando precisei ficar até às quatro da manhã no museu ajudando o Cauê com a montagem da exposição da obra do Roberto Burle Marx que pude finalmente ter a impressão de estar sendo iluminada pela luz do luar. Quando fui procurar a lua para admirá-la, percebi que a iluminação vinha, na verdade, do alto do poste de iluminação do MuBE, inspirado nos postes de 45m de altura - o do MuBE tem 25m - que Lota de Macedo Soares espalhou pelo Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, no intuito, justamente, de dar aos transeuntes a impressão de estarem caminhando sob a luz da lua. Apesar de ter passado, desde a infância, inúmeros verões no Aterro, nunca havia tido o prazer de ser enganada pela luz da lua imaginada por Lota. Talvez porque, ali, no meu trajeto noturno até o Boteco Belmonte, já mais nas bordas do Aterro, os prédios e os postes de menor escala não permitem essa ilusão.

Voltando ao MuBE, o mais peculiar, no entanto, é a alegria sempre nova de algumas situações que se repetem. Consigo pensar, de imediato, em duas. Chegar de bicicleta e ficar esperando na esquina

diametralmente oposta ao museu o momento certo de atravessar, que sempre demora, haja visto que naquele cruzamento as travessias do pedestre e do ciclista não são, definitivamente, uma prioridade. Enquanto espero, não percebo, mas fico admirando o MuBE. A outra, acontece quando chove. O MuBE tem um charme especial debaixo de chuva: as superfícies de concreto, regularmente desenhadas pelo grid de linhas das fôrmas de madeira, ganham um outro desenho, mais orgânico e efêmero e de um cinza mais escuro. A água da chuva escorre como a calda recém despejada no bolo.

E não posso deixar de citar o que mais me comove: meu envolvimento com as pessoas que trabalham comigo. Meus colegas estagiários (Museu Brasileiro dos Estagiários) se tornaram amigos incríveis e são meu suporte primeiro nos enfrentamentos diários da luta por um espaço de arte e cultura mais democrático e acessível. Além deles, tem o pessoal da segurança e da manutenção, que são um tanto quanto desconfiados, mas que logo também ficaram próximos. Converso muito com o Ed e com o Seu Geraldo, que, na minha opinião, deveriam, eles sim, serem os donos do museu, caso o MuBE carecesse de um, e não o Paulo Mendes da Rocha, como uns insistem em reiterar.

Eles conhecem aquele lugar como ninguém, estão lá desde os primórdios e, no entanto, pouquíssimas pessoas se interessam pelas suas histórias. O Ed tem na ponta da língua todos os episódios que aquele museu já presenciou. O que ele mais gosta de contar é o da passagem da taça da Champions por lá; ele tem várias fotos! Adora contar dos velórios que já aconteceram no grande salão e, claro, das histórias de terror que assombram o MuBE. Ele mesmo já presenciou várias coisas, mas não teme nada porque “sangue de Jesus tem poder”. O Seu Geraldo me

diz sempre que o MuBE é a segunda casa dele, porque ele passa mais tempo lá do que no “barraco” dele. Casa, inclusive, para ele, é “a gente dentro com as coisinhas da gente junto. E se não for com as coisinhas junto, é simplesmente um abrigo, pra esconder da chuva e do vento. É só trazer a muamba pra cá que eu tô morando aqui”. Um dia o Seu Geraldo me disse que mesmo ele saindo do MuBE três horas antes de mim, eu ainda chegaria na minha casa antes dele. Não respondi nada.

Outro dia eu estava sem ter o que fazer e fui ajudá-lo a varrer a calçada. Ele começou vindo lá da esquina da Avenida Europa com a Rua Alemanha e veio descendo. Quando ele já tinha percorrido um terço do caminho, peguei a vassoura de piaçava das mãos dele e comecei a varrer. Eu combinei comigo mesma, em pensamento, que iria varrer a calçada da Alemanha até o fim porque eu poderia ter desistido da tarefa muito antes disso: varrer aquele chão de mosaico português, em cujos interstícios alojam-se, tão desagradável e insistentemente, diminutas e numerosas folhinhas, dói. O Seu Geraldo - talvez por notar um certo sacrifício da minha parte - me contou que antes ele fazia essa varrição com as folhas caídas das palmeiras, mas foi proibido porque julgavam-no displicente.

Eu gosto muito de trabalhar no MuBE. Para alguém que passou, nos últimos anos, boa parte de seus dias na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, a FAU, transferir essa permanência para um lugar como o MuBE é um privilégio e tanto. A FAU nos ensina uma outra experiência corporal e uma outra dinâmica de encontro no espaço, que são diferentes das do MuBE, mas são igualmente valiosas e potentes, pois parecem não negligenciar nenhum de nossos sentidos. Juhani Pallasmaa diria que a hegemonia da visão na cultura ocidental

estaria posta em xeque a partir desse outro tipo de vivência. Ele diz: “Meus olhos já esqueceram o que viram outrora, mas meu corpo ainda lembra.”⁴²

Isso também me faz lembrar de uma vez que o Paulo Mendes - também conhecido como Paulinho por nós, estagiários, já muito íntimos de sua arquitetura e, portanto, dele - foi ao MuBE por ocasião de uma conversa sobre o projeto do museu. Ele foi questionado por uma moça que terminou sua pergunta pedindo desculpas pela ignorância, uma vez que a arquitetura não fazia parte de seu cabedal de conhecimento. Ao que Paulinho, sempre muito espirituoso, respondeu: “Ué, mas você não vive numa casa? Não passa todos os dias por uma porta?”. Essa anedota me faz pensar que talvez eu venha a ter alguma dificuldade de adaptação quando meu ambiente de trabalho não for tão livre e tão plural em possibilidades.

42 Pallasmaa, Juhani. *Essências* / Juhani Pallasmaa; tradução de Alexandre Salvaterra. - São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

De que maneira a fotografia altera a arquitetura

Doze atos subversivos para ludibriar o sistema

1. estimule o imaginário
2. opere com base na ilusão
3. desloque o imóvel
4. pense continuamente
5. não se contente com as superfícies
6. viva obliquamente
7. desestabilize
8. valha-se da queda
9. frature
10. pratique a inversão
11. orquestre o conflito
12. limite sem fechar

Claude Parent, 2001⁴³
(tradução da autora)

Quais são as imagens que têm sustentado o trabalho do arquiteto como gerador do espaço construído? Em um presente tomado pela circulação exacerbada de imagens, a arquitetura está no imaginário como uma forma plástica exuberante e autônoma, envolta

43 Koolhaas, Rem. *Domus d'autore, Post-Occupancy*, Editoriale Domus, Milano 2006.

por uma aura que reflete uma obsessão estética de seu autor por uma arquitetura do desejo e do fetiche, que diz muito pouco a respeito das experiências e fricções cotidianas.

Esse imaginário está deveras empobrecido uma vez que suscita pouco ou nenhum questionamento quanto à realidade que habitamos. Isso porque está preso a parâmetros de representação e distinção associados a imagens circunscritas a um número muito reduzido de arquitetos e projetos que ocupam a quase totalidade das páginas das revistas especializadas e têm maior evidência em exposições e prêmios. Além disso, é um imaginário estático pois concebe imagens rígidas e planificadas, produto de uma apreensão da arquitetura que deixa de ocorrer por meio da experiência em favor de uma representação visual hiper realçada.⁴⁴

Criar outras imagens, mais autônomas e sugestivas, passa pelo esforço de redescobrir a arquitetura, imaginando-a separada de seu autor. Imaginando-a na chuva. Imaginando-a habitada. Imaginando-a em ruínas. Imaginando-a, por fim, reconhecida, não de maneira a cessar suas leituras e traduções, mas sim como forma de se aproximar criticamente.

Essas outras imagens são fruto de uma percepção que tensiona a visão hegemônica e registra a arquitetura como uma forma viva, em constante movimento no espaço-tempo. Nas palavras de Wim Wenders: "Através do 'visor', o observador pode dar um passo para fora de sua concha para estar 'do outro lado' do mundo, e com isso recordar melhor, compreender melhor, ver

44 Arantes, Pedro Fiori. *Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma*. Diss. Universidade de São Paulo, 2012.

melhor, ouvir melhor e amar mais profundamente." Ele faz referência ao ato de fotografar, mas uma vez a imagem feita, esse mesmo procedimento pode se repetir quando de sua leitura, podendo-se criar "novas constelações de imagens e novos entendimentos sobre a dimensão existencial do homem".⁴⁵

A imaginação, aqui, é primordial, como querem Hitchcock, Antonioni, Ghirri e todos os artistas citados até este ponto. Como defende Bachelard, afinado com todos eles, "o valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária".⁴⁶ E, se a imaginação é a competência de gerar imagens a partir de leituras que transbordam os limites do texto, seja ele verbal ou não, o imaginário, por sua vez, "seria o conjunto de todas as imagens produzidas e postas no mundo, sensíveis e inteligíveis, abertas à apreensão, à compreensão, à deformação, à transformação empreendida por outros e por cada ser imaginante."⁴⁷

Uma renovação dos estudos ligados à arquitetura, um entendimento mais crítico de como se projeta, como se constrói, como se experiencia o espaço construído, passa, pois, necessariamente, por uma leitura mais cuidadosa de suas imagens, que podem funcionar como estabilizadoras de narrativas ou como fomentadoras de novos caminhos porque revelam ruídos, problemas, questões.

A arquitetura está longe de ser uma disciplina restrita à esfera do projeto do edifício. Se buscamos uma arquitetura que almeja acomodar, em vez

45 Rozestraten, Artur Simões. *Representações: imaginário e tecnologia* / Artur Simões Rozestraten. - São Paulo, 2017.

46 Idem

47 Idem

de impressionar, evocando sensações íntimas de domesticidade e conforto e não uma valorização exacerbada da forma e do espanto que ela pode causar, as imagens que estamos produzindo precisam ser mais do que o mero registro bidimensional que busca a arquitetura fotogênica, embelezada, maquiada e folheada a ouro.

Quanto às imagens ausentes, elas me interessam sobremaneira porque acredito que elas podem deixar de ser um compilado de imagens para se tornarem uma compilação de histórias. Como diz Wim Wenders, "elas ainda não o são, mas podem se tornar se você as ouvir com os olhos"⁴⁸. E para tal, podemos nos valer de nossa imaginação, pois ela "interfere no corpo, conduz a mente e altera a realidade. Essa é sua força, alteradora do real".⁴⁹

48 Wenders, Wim. "Uma vez." *Revista Zum* 4 (2013).

49 Rozestraten, Artur Simões. *Representações: imaginário e tecnologia* / Artur Simões Rozestraten. - São Paulo, 2017.

Agradecimentos

Não sei dizer a vocês quem me influenciou porque são muitos os nomes, e eu poderia deixar alguém de fora. Alguns são fáceis de lembrar, mas o que dizer dos rostos que você não consegue recordar, o que dizer das curvas, dos ângulos, dos atalhos que desaparecem de sua vista e ficam para trás, o que dizer dos discos ouvidos apenas uma vez? Você abre os olhos e os ouvidos e é influenciado, e não pode fazer absolutamente nada a respeito.

Queria eu ter escrito essas palavras. Mas foi Bob Dylan.

Algumas coisas me vêm à cabeça muito rapidamente, como por exemplo meu professor de literatura do cursinho, o Maurício, na minha primeira aula após ter desistido, a tempo, de prestar medicina. Não deu nem bom dia e assim que entrou na sala recitou Camões:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança:
Todo o mundo é composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
Diferentes em tudo da esperança:
Do mal ficam as mágoas na lembrança,
E do bem (se algum houve) as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,

E em mim converte em choro o doce canto.

E afora este mudar-se cada dia,
Outra mudança faz de mor espanto,
Que não se muda já como soía.

Obrigada! Fez toda a diferença!

Obrigada mãe e pai por terem se preocupado muito, mas, mesmo assim, terem conseguido esperar eu entender, sozinha, que a medicina, definitivamente, não era para mim. O caminho que tenho seguido faz muito mais sentido e me deixa muito mais feliz, também porque tenho vocês sempre ao meu lado.

Obrigada Cocs, por ser muito diferente de mim e, no entanto, tão parecido.

Obrigada às minhas avós e aos meus avôs, cujas trajetórias nunca deixaram de me inspirar.

Obrigada Juba, Pz e Jn, por estarem sempre por perto.

Obrigada Tia Beta, Tio Tui, Tio Ciso e Tia Cris.

Obrigada Ka por ser, praticamente, eu mesma fora de mim. Obrigada Freds por não concordar comigo e não querer me agradar quando sua vontade era não concordar comigo e não querer me agradar. Obrigada Thali por sempre aceitar o meu abraço. Obrigada Caillou por ser sempre sincero e falar o que eu não quero ouvir. Obrigada Ana e Kivo por serem as melhores pessoas juntos e separados.

Obrigada Melzi, Juju, Olé, Paulinho, Michelis, Park, Nati, Bito, Preto, Luiz, Marília, Maricota, Tashinha, Theo, Igor Lelê, John, Felix Felices, Luquinhas, João, Ju von Zuben, Má Mello, Má Sung.

Obrigada ao HF, mas especialmente obrigada Lu Mattar, Paulete, Babiba, Bibibô, Lari, Lili, Aline, Krrô.

Obrigada Ednéia, Fabi e Dê pelo cuidado ímpar

com minha mente e corpo. Sem vocês o caminho não teria sido tão gostoso.

Obrigada Cauê pelas experiências profissionais maravilhosas. Aprendi muito com você.

Muito obrigada Profi! Você foi um orientador incrível, sempre companhia - quando não estava em Portugal - e senhor das referências, todas cirurgicamente precisas e que, por isso, também, sempre me deixaram muito contente pela certeza de que você estava me entendendo. Espero que esse trabalho seja apenas o começo!

Muito obrigada Karina, Artur e Tuca por terem aceitado fazer parte deste momento muito especial. Vocês estão aqui porque sempre foram referência e ponto de partida. Não nos afastemos!

Muito obrigada Luiz por, despretensiosamente, ser responsável pelo protagonismo do MuBE aqui. Muito obrigada Dio e Rose por toda ajuda e por cuidarem tão bem do Foto/VídeoFAU.

Muito obrigada Seu Geraldo e Ed por terem compartilhado tanto comigo. A lembrança do MuBE diz respeito, essencialmente, a vocês!

Muito obrigada aos fotógrafos com os quais eu entrei em contato e que, não só, prontamente me enviaram as imagens presentes neste trabalho, como também se interessaram pela discussão.

Muito obrigada Gê pela doação inquestionável de tempo e afeto e pelo trabalho maravilhoso!

Quero lembrar sempre dos meus bichos que partiram tão de repente. Bubo e Indi, tenho saudades todos os dias!

Bibliografia

Livros / Teses

Antilogias: o fotográfico na Pinacoteca = Antilogies: the Photographic at the Pinacoteca / curadoria Mariano Klatau Filho; curador-adjunto Pedro Nery; textos Mariano Klatau Filho...[et al]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2017.

Arantes, Pedro Fiori. Arquitetura na era digital-financeira: desenho, canteiro e renda da forma. Diss. Universidade de São Paulo, 2012.

Colomina, Beatriz, Adolf Loos, and Le Corbusier. Privacy and publicity: modern architecture as mass media. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

Costa, Eduardo Augusto. "Da fotografia à cultura visual: Arquivo Fotográfico e práticas de preservação do Iphan." *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* 24.3 (2016): 19-43.

Costa, Lucio, 1902 - 1998. Registro de uma vivência / Lucio Costa; apresentação de Maria Elisa Costa; posfácio de Sophia da Silva Telles. - São Paulo: Editora 34/Edições Sesc São Paulo, 2018.

Eco, Umberto, 1932 - Diário mínimo / Umberto Eco; tradução de Joana Angélica D'Ávila e Sergio Flaksman. - Rio de Janeiro: Record, 2012.

Gandolfi, Emiliano (ed). *Spectacular City - Photographing the Future*. Roterdã: NAI Publishers, 2006.

Gautherot, Marcel, 1910-1996. *Marcel Gautherot: fotografias/ Marcel Gautherot* - São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2016.

Lira, José. *O visível e o invisível na arquitetura brasileira*. Texto: José Lira; Fotos: Leonardo Finotti; Organização: Reinaldo Botelho - São Paulo: DBA, 2017.

Moure, Gloria, ed. *Architecture without shadow*. Polígrafa Ediciones Sa, 2000.

Museu de Arte Moderna: arquitetura e construção / organização Frederico Coelho. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

Pallasmaa, Juhani. *Essências* / Juhani Pallasmaa; tradução de Alexandre Salvaterra. - São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

Restiffe, Mauro | Mauro Restiffe. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2016.

Rozestraten, Artur Simões. *Representações: imaginário e tecnologia* / Artur Simões Rozestraten. - São Paulo, 2017.

Shore, Stephen (1947-). *A natureza das fotografias: Uma introdução*: Stephen Shore. Tradução: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Vieira, Luiz Arthur Leitão. *Salto no escuro: práticas artísticas de mapeamento cognitivo* / Luiz Arthur Leitão Vieira; orientador Guilherme Teixeira Wisnik. - São Paulo, 2018. 221.

Wisnik, Guilherme. Dentro do nevoeiro. Arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Ubu, 2018.

Periódicos

Brunett, Craig. "A presença do invisível na obra de Jeff Wall." Revista Zum 01 (2011).

Galassi, Peter. "Isto não é o que parece. O universo atraente das maquetes de papel de Thomas Demand." Revista Zum 02 (2012).

Garcez, Raul; Risério, Antonio. "Em casa." Revista Zum 06 (2014).

Koolhaas, Rem. Domus d'autore, Post-Occupancy, Editoriale Domus, Milano 2006.

Mano, Rubens e Martins, Sérgio Bruno. "Futuro do pretérito [composto]." Revista Zum 06 (2014).

Revista Zum 01 (2011).

Wenders, Wim. "Uma vez." Revista Zum 4 (2013).

Ziegler, Ulf Erdmann. "O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher." Revista Zum 01 (2011).

Filmes / Vídeos

Blow-Up - Depois Daquele Beijo. Diretor: Michelangelo Antonioni. Inglaterra/Itália, 1966.

Gehry's Vertigo: a film by Ila Bêka & Louise Lemoine. BêkaPartners, 2013.

Interview with Ila Bêka and Louise Lemoine. 25 Maio 2011. Texas A&M College of Architecture. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Kr2TDNEAXkE>>

Koolhaas houselife : a film by Ila Bêka & Louise Lemoine. BêkaPartners, 2008.

Psicose. Diretor: Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1960.

Ratatouille. Direção: Brad Bird. Estados Unidos, 2007.

Tempo de diversão. Direção: Jacques Tati. França, 1967.

Portfólios

Baan, Iwan. Photography. Disponível em <<https://iwan.com/portfolio/>>

Binet, Hélène. Photography. Disponível em <<http://helenebinet.com/photography.html>>

Costi, Rochelle. Casa cega. Disponível em <<https://rochellecosti.com>>

Couturier, Stéphane. Photos. Disponível em <<http://www.stephanecouturier.fr>>

Demand, Thomas. Images. Disponível em <<http://www.thomasdemand.info>>

Finotti, Leonardo. Photographs. Disponível em <<http://www.leonardofinotti.com/>>

Gefeller, Andreas. Supervisions. Disponível em <<http://www.andreasgefeller.com/>>

Guerra, Fernando. Reportagens. Disponível em <<http://ultimasreportagens.com/ultimas.php>>

Gursky, Andreas. Works. Disponível em <<http://www.andreasgursky.com>>

Jodice, Francesco. What we want. Disponível em <<http://www.francescojodice.com>>

Kon, Nelson. Arquitetura. Disponível em <<http://www.nelsonkon.com.br>>

Leong, Sze Tsung. Works. Disponível em <<http://www.szetsungleong.com/>>

Malagamba, Duccio. Architect. Disponível em <<http://www.ducciomalagamba.com>>

Morell, Abelardo. Camera Obscura. Disponível em <<http://www.abelardomorell.net>>

Nio, Tatewaki. Escultura do Inconsciente. Disponível em <<https://cargocollective.com/tatewakinio/>>

Paranaguá, Kitty. Disponível em <<http://www.janainatorres.com.br/artistas/kitty-paranagua/>>

Russo, Felipe. Work. Disponível em <<http://www.feliperusso.com/>>

Salm, Frank van der. Works. Disponível em <<http://www.frankvandersalm.com>>

Vannucchi, Pedro. Arquitetura. Disponível em <<http://www.pedrovannucchi.com>>

Vieira, Tuca. Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores. Disponível em <<http://www.tucavieira.com.br>>

Wen, Leonardo. Fotolivros. Disponível em <<http://www.leonardowen.com/>>

Wesely, Michael. 1997. Disponível em <<https://wesely.org/>>

Wolf, Michael. Life in cities. Disponível em <<http://photomichaelwolf.com>>

Foi produzido, também como produto deste trabalho, o curta-metragem intitulado "Pedra molhada no céu", disponível no YouTube por meio do código QR abaixo ou pelo link <https://youtu.be/mDPoga7G9oo>.



PROJETO GRÁFICO **GNN / Gabriela Gennari**
IMPRESSÃO **Ipsis Gráfica**
ACABAMENTO **Rosana Chat**
PAPÉIS **Munken e Eurobulk**
FONTES **Circular Std e Mirador**

Uma arquitetura de imagens ausentes

tempo,
corpo
e
experiência

Luisa
Carvalho
Zucchi

ORIENT.
Prof. Dr.
Guilherme
Teixeira
Wisnik

FAUUSP
2019

Luisa
Carvalho
Zucchi

ORIENT.
Prof. Dr.
Guilherme
Teixeira
Wisnik

Uma arquitetura de imagens ausentes

tempo,
corpo
e
experiência

5

**Peraí,
Repara**

33

**Como seu cabelo
cresce agora
Sem que você
possa perceber**

69

**Existe
alguém
aqui**

Peraí, Repara

9

Luisa Carvalho Zucchi

(São Paulo, Brasil, 1990)

Brasília, 2017

10

Mauro Restiffe

(São José do Rio Pardo, Brasil, 1970)

Brasília, 2017

Vertigem #2

11

Michael Wolf

(Munique, Alemanha, 1954 — Cheung
Chau, Hong Kong, 2019)

12

Da série Transparent City

13

Thomas Ruff

(Zell am Harmersbach, Alemanha, 1958)

Suva Basel, Herzog & de Meuron, 1993

14

Thomas Demand

(Munique, Alemanha, 1964)

Parking garage, 1996

15

Tuca Vieira

(São Paulo, Brasil, 1974)

103 Ibirapuera, São Paulo

Da série Atlas fotográfico da cidade de

São Paulo e seus arredores

5

16

Tuca Vieira

011 Cumbica, Guarulhos

Da série Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores

17

Tatewaki Nio

(Kobe, Japão, 1971)

Sem título

Da série Escultura do Inconsciente

19

Luigi Ghirri

(Fellegara, Itália, 1943 — Roncocesi, Itália, 1992)

Rimini, 1977

Da série Em escala (1977-1978)

21

Andreas Gursky

(Leipzig, Alemanha, 1955)

Copan, 2002

23

Mauro Restiffe

São Paulo - Templo de Salomão #1, 2014

24

Rachel Whiteread

(Ilford, Inglaterra, 1963)

House, at 193 Grove Road, London E3, 1993

Fotografia de Sue Omerod (não foram encontradas informações sobre local e data de nascimento)

25

Luigi Ghirri

Módena, 1978

Da série A terra dos brinquedos (1972-1979)

27

Felipe Russo

(São Paulo, Brasil, 1979)

Empena, 2013

Da série Centro

29

Francesco Jodice

(Nápoles, Itália, 1967)

Bangkok - T24, 2003

Da série What We Want

31

Francesco Jodice

(Nápoles, Itália, 1967)

São Paulo - T39, 2006

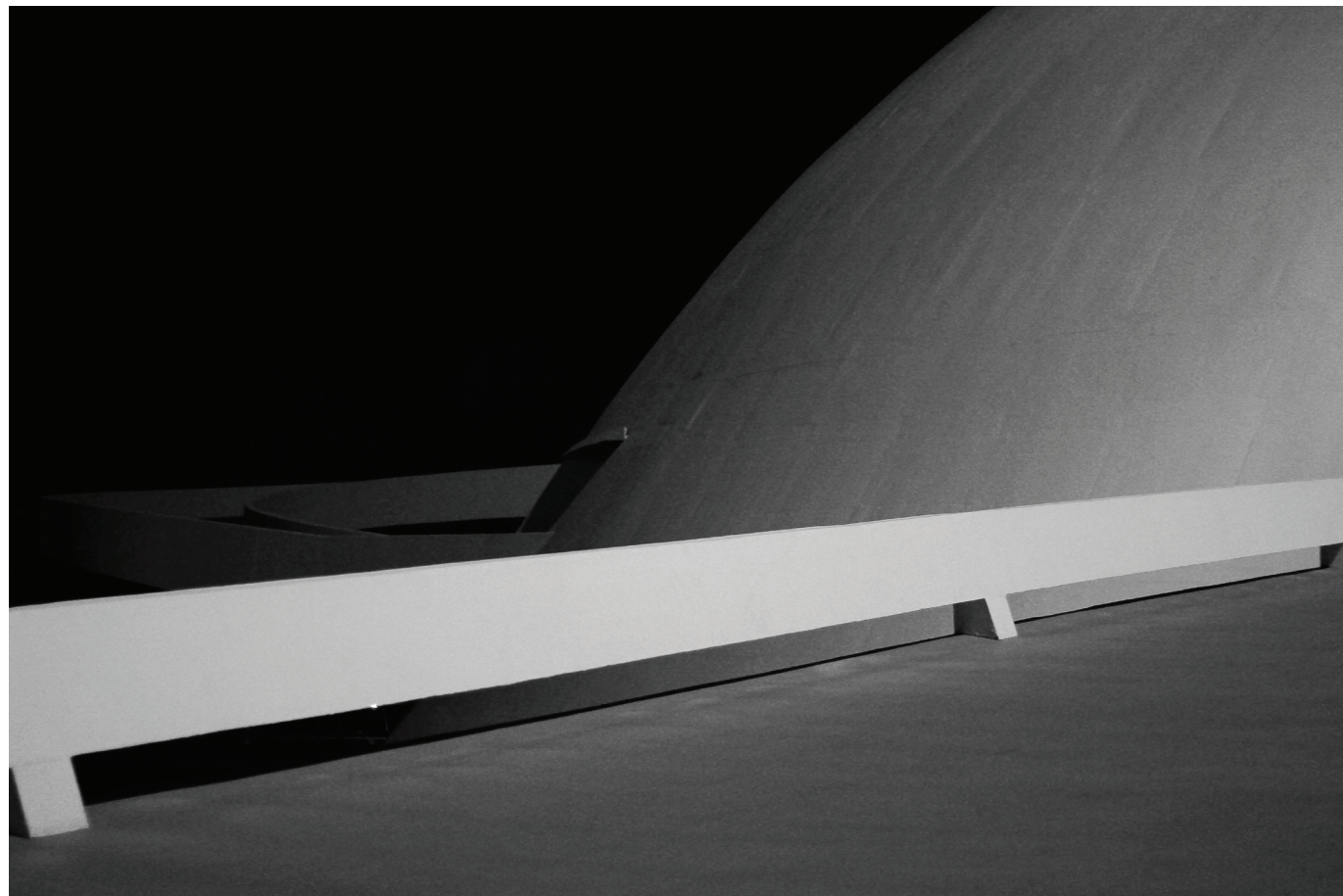
Da série What We Want

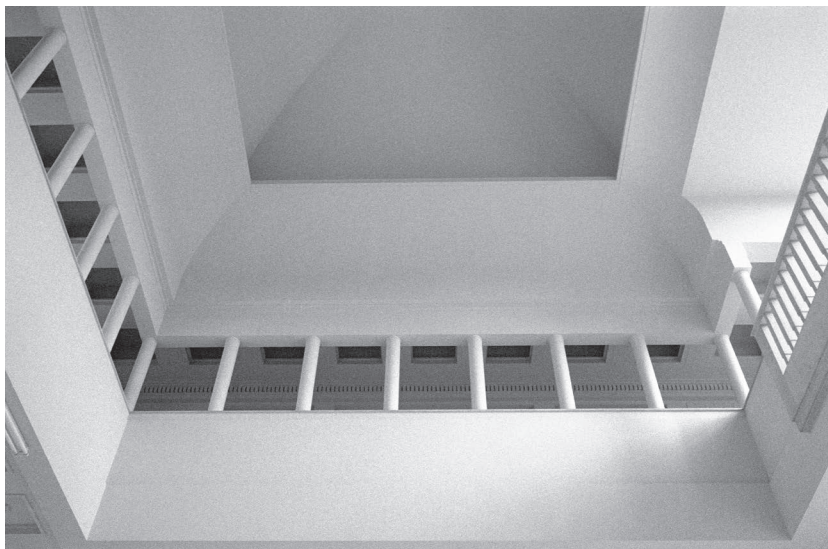
32

Abelardo Morell

(Havana, Cuba, 1948)

Camera Obscura: Afternoon light on the Pacific Ocean, Brookings, Oregon, 13 de Julho de 2019

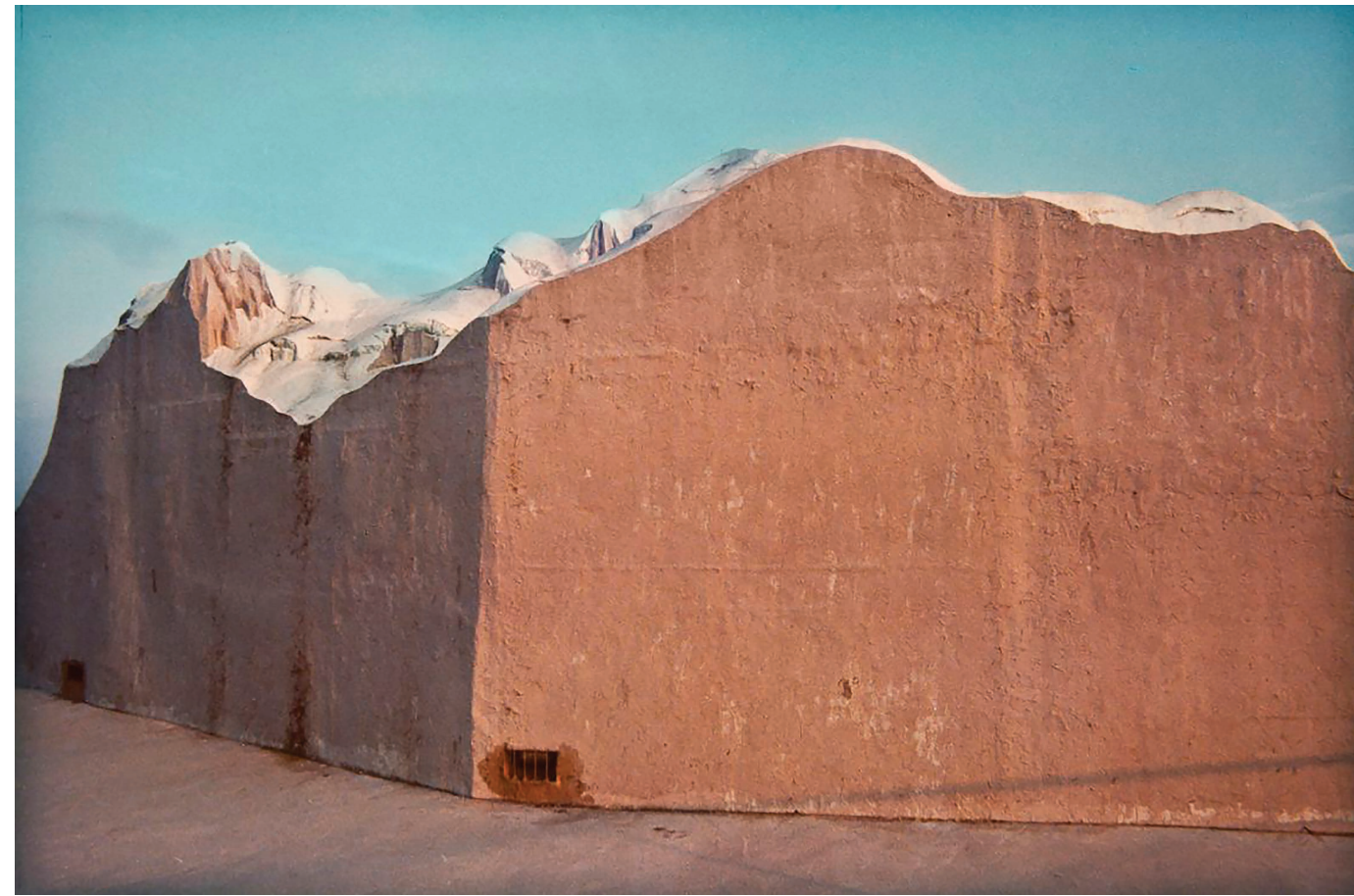




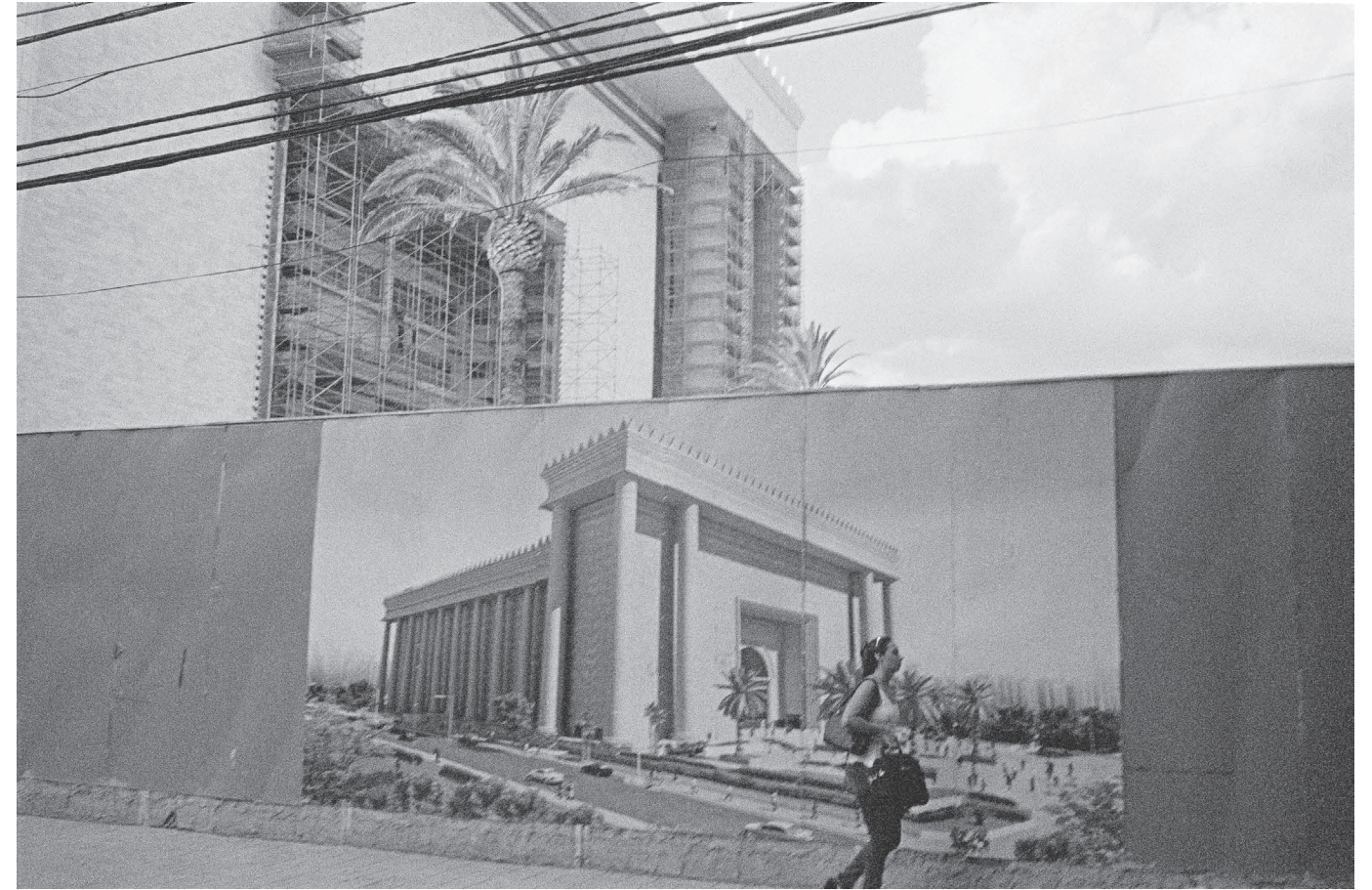






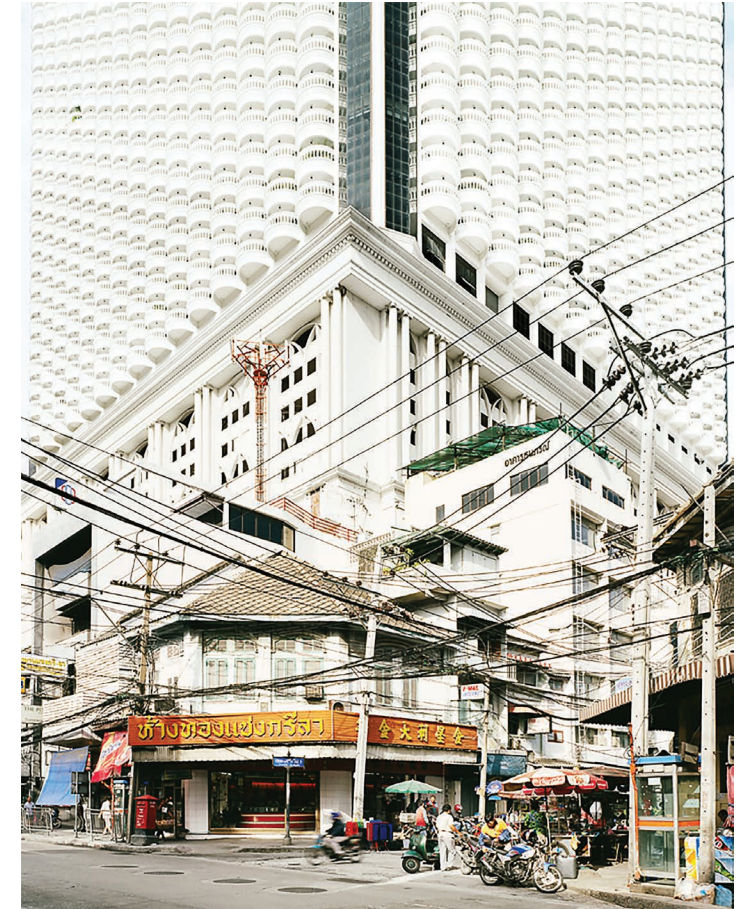




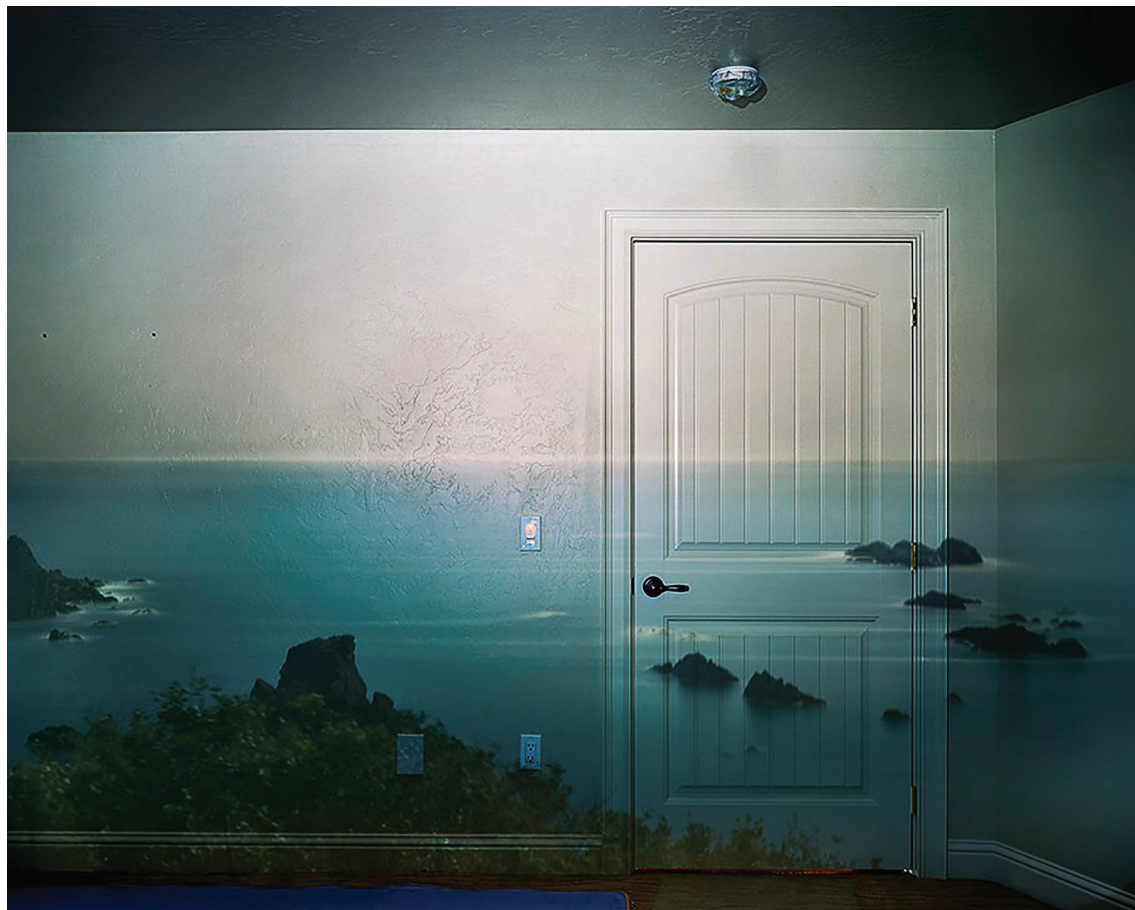












Como seu cabelo cresce agora Sem que você possa perceber

37

Lina Kim

(São Paulo, Brasil, 1965)

Sem título

Da série Rooms

38

Andreas Gefeller

(Düsseldorf, Alemanha, 1970)

Sem título (Teto 1, Nova Iorque), Nova Iorque, 2007

Da série Supervisions

41

Marcel Gautherot

(Paris, França, 1910 — Rio de Janeiro, Brasil, 1996)

Moradias na Sacolândia, arredores de Brasília, 1958

43

Tatewaki Nio

(Kobe, Japão, 1971)

Sem título

Da série Escultura do Inconsciente

45
Tatewaki Nio
Sem título
Da série Escultura do Inconsciente

46
Felipe Russo
(São Paulo, Brasil, 1979)
Guarutas # 2, 2010
Da série Guaritas

47
Tuca Vieira
(São Paulo, Brasil, 1974)
081 Parque Jandaia, Carapicuíba
Da série Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores

48
Felipe Russo
Sem título, 2015
Da série Garagem Automática

49
Tatewaki Nio
Sem título
Da série Escultura do Inconsciente

51
Stéphane Couturier
(Neuilly-sur-Seine, França, 1957)
Rue Auber, Paris 9, 1996
Da série Urban Archeology

53
Kitty Paranaguá
(Rio de Janeiro, Brasil, 1955)
Sem título, 2014
Da série Pele da cidade

54
Luisa Carvalho Zucchi
(São Paulo, Brasil, 1990)
MuBE, São Paulo, 2017

55
Mauro Restiffe
(São José do Rio Pardo, Brasil, 1970)
São Paulo - Vila Congonhas, 2014

57
Sze Tsung Leong
(Cidade do México, México, 1970)
Zhongyuan Liangwan Cheng II, Distrito de Putuo, Xangai, 2005
Da série History Images

58
Rochelle Costi
(Caxias do Sul, Brasil, 1961)
Casa cega sem número, 2002
Da série Casa cega (2002 - 2003)

59
Frank van der Salm
(Delft, Holanda, 1964)
Flatland, 2012

60
Andreas Gefeller
Sem título (Teto 3, Düsseldorf), Düsseldorf, 2007
Da série Supervisions

63
Felipe Russo
Sem título, 2016
Da série Garagem Automática

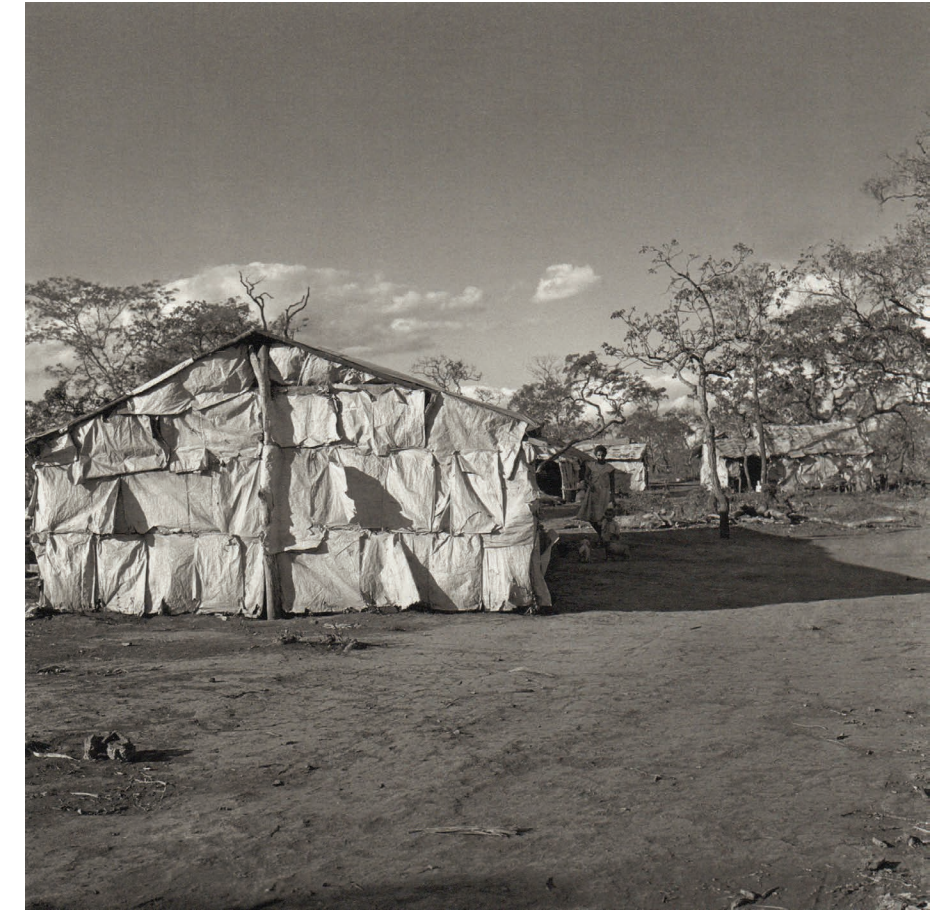
65
Luisa Carvalho Zucchi
Curitiba, 2018

67
Tuca Vieira
018 Brasilândia, São Paulo
Da série Atlas fotográfico da cidade de São Paulo e seus arredores

68
Felipe Russo
Sem título, 2016
Da série Garagem Automática













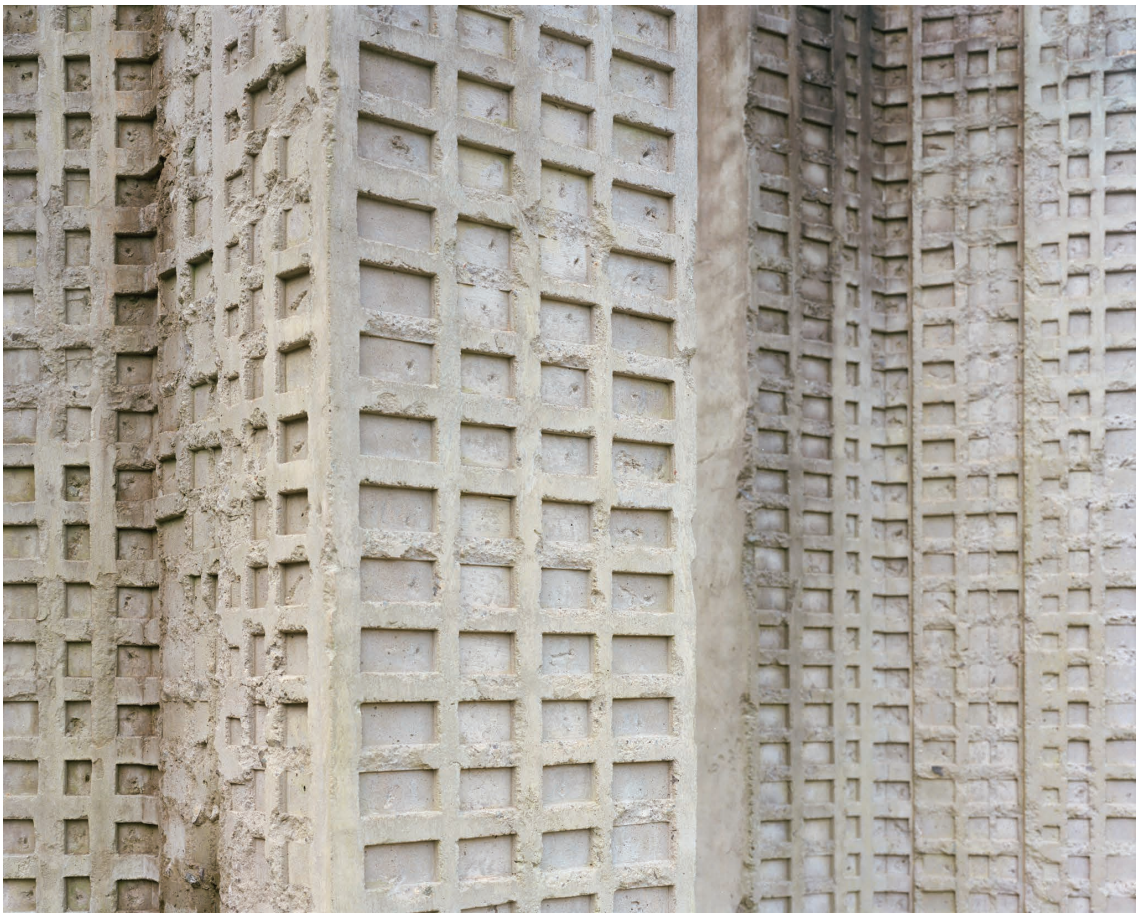


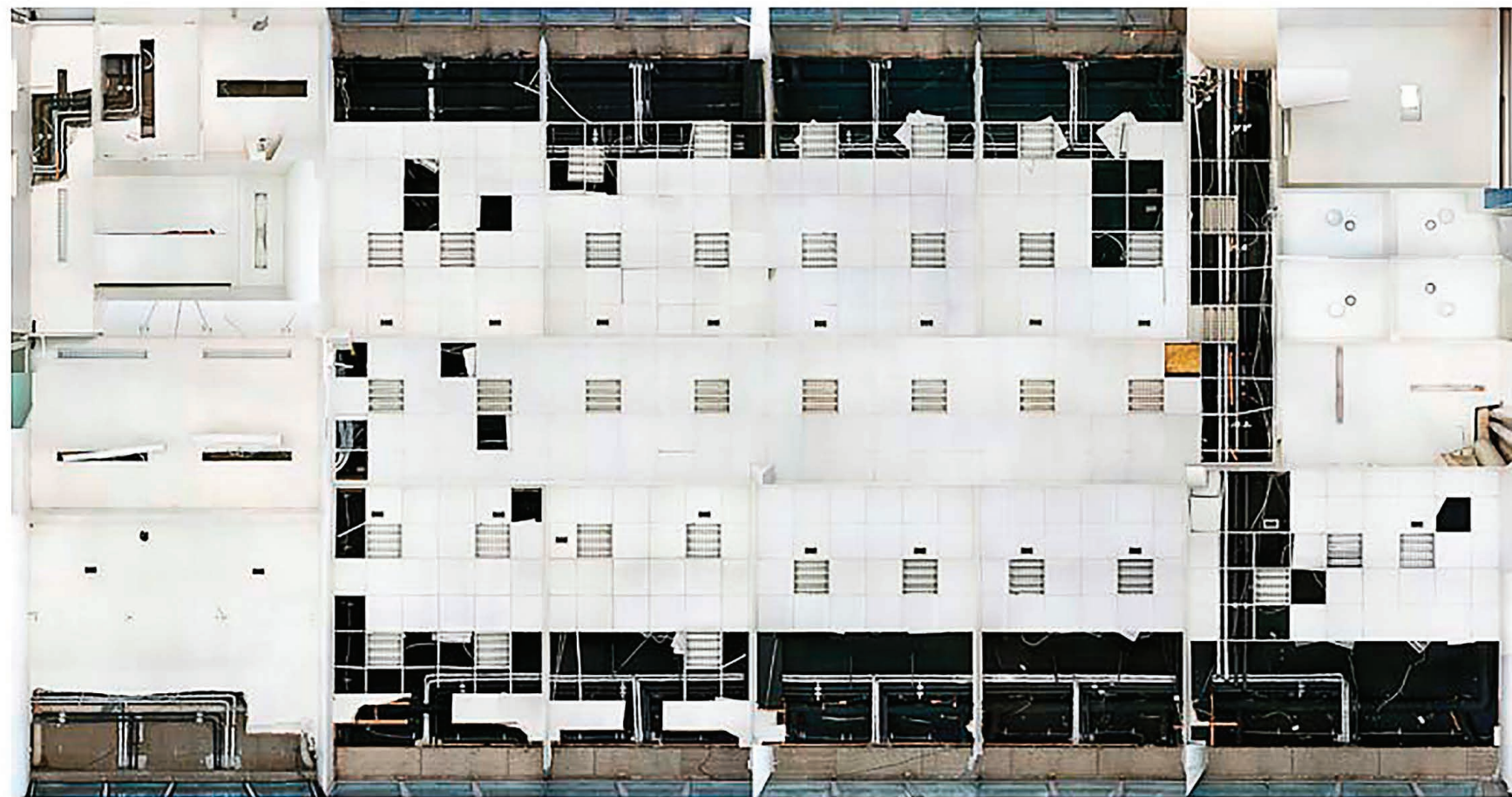




















Existe alguém aqui

73

Stéphane Couturier

(Neuilly-sur-Seine, França, 1957)

Alger - Cité - Façade #1 (2011-2013)

Da série Alger

75

Mauro Restiffe

(São José do Rio Pardo, Brasil, 1970)

Empossamento #7, 2003

76

Marcel Gautherot

(Paris, França, 1910 — Rio de Janeiro, Brasil, 1996)

Sem título, Supremo Tribunal Federal, Brasília, DF, 1960

69

77

Autoria desconhecida

79

Caio Carvalho Avino

(São Paulo, Brasil, 1994)

Sem título, 2016

81

Luisa Carvalho Zucchi

(São Paulo, Brasil, 1990)

Louveira, São Paulo, 2016

83

Michael Wolf

(Munique, Alemanha, 1954 — Cheung Chau, Hong Kong, 2019)

Sem título

Da série 100 X 100

84

Jeff Wall

(Vancouver, Canada, 1946)

Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999

85

Leonardo Wen

(Brasília, Brasil, 1981)

Sem título

Da série APTO

86

Thalissa Bechelli Burgi

(Piracicaba, Brasil, 1993)

Sem título, 2019

87

Kitty Paranaguá

(Rio de Janeiro, Brasil, 1955)

Tomás, Morro da Babilônia, 2016

Da série Campos de Altitude

89

Michael Wesely

(Munique, Alemanha, 1963)

Escritório de Helmut Friedel (29.7.1996 — 29.7.1997)

90

Luisa Carvalho Zucchi

Mube, frame de vídeo, São Paulo, 2018

91

Charlie Koolhaas

(Holanda)

Sem título

93

Iwan Baan

(Alkmaar, Holanda, 1975)

Torre David/Gran Horizonte

95

Rochelle Costi

(Caxias do Sul, Brasil, 1961)

Casa cega 150, 2002

Da série Casa cega (2002 - 2003)

























PROJETO GRÁFICO **GNN / Gabriela Gennari**

IMPRESSÃO **Ipsis Gráfica**

ACABAMENTO **Rosana Chat**

PAPÉIS **Munken e Eurobulk**

FONTES **Circular Std e Mirador**