

TÍTULO:

Fotografia artística na cidade: o vai-e-vem de olhares na Estação Sumaré

AUTORIA:

ANA RITA VIDICA FERNANDES\*

*No metrô não estamos nunca sós,  
e embora sozinhos, somos tantos e  
vamos muitas vezes apertados,  
os corpos colados, espremidos  
no vagão, desconhecidos, anônimos.  
Fábio Magalhães<sup>1</sup>*

“Você viu as imagens que estão nos vidros da estação do metrô? *Superficialmente.*”<sup>2</sup>

Esta foi a opinião expressa por um dos usuários do metrô Sumaré, a partir do projeto de intervenção de Alex Flemming, realizado em 1998, em que retratos anônimos de tipos raciais diferentes, brancos, pretos e asiáticos, fotografados frontalmente, como nos passaportes, nas carteiras de identidade, ampliados em alto contraste<sup>3</sup> e mescladas com poemas e gravados, cada um, em painéis de vidro de 1,75 m x 1,25 m do metrô de São Paulo na Estação Sumaré, como exposto na imagem 1.

---

\* Instituição de Origem: Universidade Federal de Goiás. Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG) e Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais-UFG.

<sup>1</sup> Trecho do texto de abertura do Catálogo da Obra “Sumaré”, de autoria de Fábio Magalhães.

<sup>2</sup> Diálogo extraído do texto “A instalação do Metrô Sumaré: a opinião dos usuários” do livro “Alex Flemming” de Anna Mae Barbosa, de 2002. Todas as falas de usuários foram extraídas deste texto.

<sup>3</sup> Alex Flemming explica, em entrevista publicada no livro “Alex Flemming” de Angélica de Moares que a técnica da fotografia em alto contraste delimita “áreas de corte e recorte da imagem, transformada então em máscara (estêncil) e funcionando como matriz da imagem a ser preenchida com tinta spray no momento da ação de grafitar.”

2



Imagem 1 - Obra de Alex Flemming (1998) – Intervenção Metrô Sumaré em São Paulo-SP

Os poemas, de autoria de importantes poetas brasileiros, de José de Anchieta e Gregório de Matos até Torquato Neto e Haroldo de Campos, foram gravados em letras coloridas pintadas, meio desordenadas e um tanto borradas, dificultando a leitura. E, ao mesmo tempo possibilitando diálogos entre as pessoas que passavam pelo local. Os quarenta e quatro retratos colocadas enfileiradas nas plataformas e ordenadas, uma no sentido inverso da outra recitavam estes poemas? Que tipo de olhar causava nas pessoas que passavam ali?

Assim, parte-se do princípio que as fotografias desta intervenção urbana não são meros signos, elas executam o papel de atores sociais, produzindo efeitos, possibilitando a criação de trajetórias, de fabulações. Elas existem para agir além de comunicar sentidos. Logo, o agir, o percorrer e o fabular, proposto pelas pessoas que passaram pela Estação Sumaré, registrados nos livros, de Anna Mae Barbosa e Angélica de Moraes e no catálogo da obra de Alex Flemming, são os fios condutores deste texto para se pensar a cidade a partir desta obra fotográfica de intervenção urbana.

Dessa maneira, o lugar do outro é duplamente “fábula” (DDI-HUBERMAN, 1998) tanto do ponto de vista de quem vê quanto de quem fala, possibilitando a criação de uma “poética que faz aflorar em nós a inquietação do outro e descobrir o calor humano da pessoa estranha, do desconhecido que está ao nosso lado.”<sup>4</sup> Assim, os usuários anônimos do metrô fabulavam a partir daqueles rostos anônimos, assim como o artista também fabula ao criar a

<sup>4</sup> Trecho do texto de Fábio Magalhães (1998), presente no catálogo da obra.

3

obra. De acordo com as falas dos usuários, os retratados poderiam ter sido pessoas refugiadas, amigos do artista, pessoas feias e comuns, drogados, pessoas de diferentes raças, asiáticas, brancos e negros, procurados pela polícia, diversos povos e culturas, estudantes de arte, trabalhadores, atores de televisão, pessoas que já morreram, pessoas semelhantes ao padrão, ao Marcelinho Carioca e a amigos dos usuários do metrô.

Com isso, se opera um processo de invenção da própria obra, a partir dos retratos, que se convertem nas mais variadas pessoas e nos poemas que se deslocam de suas autorias, poetas brasileiros, e de suas temporalidades, do século 16 à contemporaneidade. Dessa forma, o passado é visto no presente, os retratados, para uma professora aposentada de Educação artística, de 58 anos, são: “Pessoas normais, comuns. E as letras também, a coisa do significado da linguagem, da comunicação. Às vezes da não comunicação, porque você não consegue ler uma palavra inteira. Então, essa coisa do confuso, do encontro das pessoas” (p. 116, 2002). Fábio Magalhães (1998) concorda que “o texto revela essa vontade de comunicação e, ao mesmo tempo, o esforço a dificuldade para superar o isolamento, a incomunicabilidade”, uma vez que “a palavra humaniza, dá sentido e identidade às pessoas.”

A partir destas falas percebe-se que a obra de Flemming pode ser pensada pelo método da montagem, proposto por Benjamin, que é fundado na “memória em movimento”, nas diversas formas de se pensar os tempos, que se tornam heterogêneos e fluidos, que poderão ser percebidas por esta e por outras falas. Estas se misturarão propiciando a emergência de reminiscências, daquilo que está escondido. Assim, conforme Benjamin (2009, p. 503):

“A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Aprender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário. Resíduos da história.”

Se processam, então, apropriações dos tempos históricos, conforme Ricouer (1997) a partir da maneira que as pessoas se relacionam com os retratos e as palavras desta obra de intervenção urbana, que parte de um ir e vir, de andanças, de memórias e de misturas entre o refletir e o experienciar a cidade.

4

Esse experimentar passa também pela experiência de Flemming que se apropria de um espaço da cidade de São Paulo com fotografias do gênero de documento, relacionando-se ao seu passado, que sendo filho de um piloto de avião e de uma aeromoça, o artista viajou muito e teve vários passaportes ao longo da vida. Assim, o passado, as memórias dos seus próprios retratos de passaporte, sendo um deles utilizado na obra, tomam forma no conjunto de retratos instalados na Estação Sumaré, olhados no “agora” por outros olhos. O artista afirma que

“...quis refletir um pouco sobre a verdade dos olhares nos documentos, sobre a população anônima que transita conosco sentada encostada no banco ao lado e que, na maioria arrasadora das vezes, não chegamos a perceber o manancial de poesia que se esconde atrás de um muro de paletós embrutecidos ou de vestidos plissados como armaduras.”

Além dessas reminiscências pessoais, outras obras de Flemming ecoam, no que tange o corpo como tema e a fotografia como suporte. Em 1997, realizou a série “Body Builders”, no qual fez ampliações fotográficas de corpos “construídos” em academias com mapas de regiões do mundo em conflito (Índia, Paquistão, Turquia, Croácia, Israel, Geórgia, Chiapas, Sarajevo, Somália) com a conjunção de textos bíblicos, literários e da imprensa atual, que tratam de guerras e perseguições.

O corpo sem rosto, dá lugar ao rosto anônimo, mas frontal, como nas fotos 3x4 usadas em carteiras de identidade, que ao invés de datação ou nomeação do seu portador, trazem inscrições de poemas, criando uma transgressão da ordem, um jogo entre subjetividade e objetividade, também recorrentes em suas obras. Com isso, um cruzamento constante entre passado e presente, memória individual e coletiva, como propõe Ricouer, permeia a obra.

Este entrecruzamento de temporalidades tem um ponto de partida no “acontecimento”, na acepção exposta por Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2007, p. 70-71), como “uma prática que se altera, que sai da rotina, que se diferencia da ordem, que emerge, irrompe diferencialmente num horizonte de continuidade e repetição.”

5

E, assim, possibilitando, a quem passou pelos lugares, reações de improviso como se fossem personagens do conto “Pirlimpsiquice” de João Guimarães Rosa (1988, p. 45)<sup>5</sup>:

“Começávamos, todos, de uma vez, a representar a nossa inventada estória. (...). A coisa que aconteceu no meio da hora. Foi no ímpeto da glória – foi – sem combinação. (...) A princípio, um disparate – as desatinadas pataratas, nem que jogo de adivinhas. (...) Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito – tudo tão bem – sem sair do tom. Sei, de, mais tarde, me dizerem: que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais.”

Imagino que tenham surgido outras histórias. Histórias inventadas. Histórias encenadas. Histórias de uma outra cidade. Histórias de uma outra rua. Histórias de uma outra fotografia. Histórias de um outro. Histórias de percursos outros.

E como disse Gamboa<sup>6</sup> ao narrador do conto de Guimarães Rosa, ao fim da apresentação da peça teatral: “Quem disse que minha história não era de verdade?” E, Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2007, p.93) afirma “(...) as histórias mais verdadeiras são as que parecem inventadas, e por isso a história é invenção de versões plausíveis de nossa trajetória no tempo, para delas nos afastar, difererir-nos.”

E as invenções de cidade, propiciadas por esta obra são os rastros para historicizar sobre a relação entre fotografia artística e cidade, a partir dos materiais deixados no passado, a fim de perceber possibilidades outras de leitura e apropriação da cidade.

Os primeiros registros fotográficos surgem das ruas. A rua, a cidade, suas construções (in)acabadas, as pessoas que por ela passam cotidianamente, oferecem elementos às produções fotográficas, a fim “de evidenciar as estruturas com objetividade” (LIMA;CARVALHO, 1997, p. 99).

---

<sup>5</sup> O conto, escrito em primeira pessoa, é a lembrança de um menino, que estudara em um internato para meninos, no interior de Minas Gerais, sobre a encenação de um peça de teatro, feita a partir da improvisação de uma história inventada.

<sup>6</sup> Gamboa é o personagem criador da história inventada, que acabou sendo encenada pelos colegas do internato que participaram da peça teatral.

6

Assim, a fotografia de cidade é o objeto privilegiado desde sua invenção<sup>7</sup>, cujo registro fidedigno gera a nomenclatura “espelho do real”, dada por Phillippe Dubois (1993, p.26), devido à semelhança existente entre a foto e o seu referente, considerada icônica<sup>8</sup> por essência. André Rouillé considera esta “primeira forma de registro fotográfico” como “fotografia-documento”, que seriam as fotografias feitas pelos fotógrafos, cujos valores estão baseados na “estantaneidade, a objetividade e a racionalidade” (ROUILLÉ, 1998, p. 303) com a tarefa histórica de fotografar o mundo.

Já no século XX, a partir de discussões sobre a possibilidade artística da fotografia<sup>9</sup> e a sua afirmação definitiva nos anos 70 e 80, Rouillé vê a perspectiva da “Fotografia-expressão”, que seria a “fotografia dos fotógrafos-artistas”, cuja busca está no domínio autônomo da fotografia, a legitimação através de um gesto particular e contrário à ideia de reprodutibilidade com um elogio e estímulo à criação pelo olhar pessoal e a intervenção no fazer, se libertando da mimese, experimentando o seu caráter indiciário e também a desconstrução do real. Desta forma “(...) a fotografia artística busca uma estética no sentido contrário da ética documentária” (*Ibidem*, p. 307).

A ruptura com a tradição documentária e também com a arte dos fotógrafos se dá ao que Rouillé denomina de “Fotografia-matéria” ou “fotografia dos artistas”, cuja produção não está mais no domínio técnico, mas na sua apropriação conceitual e, por isso na sua dimensão simbólica, conforme expõe Arlindo Machado<sup>10</sup>, percebidas nas experimentações da arte contemporânea. Assim, a “fotografia-matéria é o espaço onde são inventadas novas soluções, atitudes inéditas, formas extraordinárias que abrem tanto à arte quanto à fotografia um campo de possíveis” (Rouillé, 1998, p. 308).

Dentro desta invenção de novas soluções nesta linha de “fotografia-matéria” é que a cidade deixa de ser objeto de documentação ou experimentação e passa a ser sujeito de ações inscritas em seu próprio corpo com as intervenções urbanas, especificamente esta obra do

<sup>7</sup> A invenção da fotografia é atribuída, oficialmente a Louis-Jacques-Mandè Daguerre, datada de 19 de agosto de 1839, a partir de um discurso proferido pelo físico François Arago (BENJAMIN, 1994, p. 93).

<sup>8</sup> Esta classificação é feita a partir da tríade peirceana (ícone, índice e símbolo).

<sup>9</sup> Discussões iniciadas no século XIX, com o movimento pictorialista (1890-1914).

<sup>10</sup> Contido no texto “A fotografia como expressão do conceito”, publicado na Revista Studium n. 2.

<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>.

7

Metrô Sumaré, e conseqüentes transformações de suas paisagens, pela inserção de imagens fotográficas, na cidade, de caráter artístico, cujo olhar não termina com o olhar do artista, mas continua com o olhar de quem habita as ruas. A cidade deixa, então, de ser um mero enunciado na fotografia e passa a ser o enunciador de novas formas de olhar, andar e se relacionar, propiciando misturas entre os corpos do transeunte, da cidade e da fotografia.

E essa experiência do olhar “jamais será uma experiência de totalidade e que só se fará através de perdas e pequenas mortes” (CAMPOS, ano, p. 159), como observa um dos usuários do metrô (BARBOSA, 2002, p. 116):

“Mesmo as pessoas que tomam o trem, sei lá quantas observam, param para olhar, que estão na estação, uma coisa que elas usam, elas estão dentro, e às vezes estão tão ocupadas com as coisas exteriores, com os problemas, com a vida, com a sobrevivência e tudo o mais, e não param pra olhar, mas...muita gente percebe, viu?”

Essa fala chama atenção para a multiplicidade do olhar que faz relações com o estado de espírito de quem olha, ao ambiente que lhe cerca, aos odores, sons presentes e o olhar dos retratados nas fotografias. E os olhos dos retratados, como se vê na imagem 2, também devolvem o olhar. Compartilhando as palavras de Didi-Huberman (1998), “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. Com isso, quem passou pelo Metrô Sumaré também foi olhado.



Imagem 2 – Retratos da série “Sumaré”, 1998

8

Nesse sentido, Merleau-Ponty (1991) expõe que o olhar estabelece uma relação de inversão dos papéis, entre ver e ser visto, que seria uma espécie de intercâmbio de pólos entre aquele que vê e o visível. Com isso, a estrutura do olhar se assemelha a estrutura de “dedo de luva”, podendo ser invertida, sendo, portanto, passível de “ser olhado pelas coisas.”

Dessa forma, as fotografias do Metrô Sumaré propiciaram pensar estas questões sobre o olhar e também uma nova dinamicidade das ruas e da própria fotografia. A inserção desta obra, mesmo que de forma transitória, influenciou no ver, ouvir e sentir as veias pulsantes da cidade e de outros modos de concepção do fazer fotográfico. Assim, fotografia artística e cidade se entrecruzaram nas intervenções urbanas, possibilitando diálogos e reflexões sobre o espaço urbano e o estar de cada um no mundo.

E o descobrir da cidade se entrelaça com o fotográfico que passa a ser, também, um descobrir de si mesmo, na medida em que o andar leva a um outro olhar e o olhar leva a um outro andar, gerando, assim, um indeterminado, “o que escapa e o que não tem medida” (PEIXOTO, 2002, p.12). Desse modo, o andar do pedestre define um “espaço de enunciação” que para Michel de Certeau (1998) é um “lugar praticado” em que se joga com espaços que não se vêem.

Esse andar leva o transeunte a se misturar com as manifestações artísticas e as imagens componentes do ambiente urbano sendo estas, também, participantes que constituem, constroem e transformam as paisagens urbanas, como na obra “Sumaré”. E, conseqüentemente inserem-se no cotidiano da cidade, possibilitando uma nova formação da identidade dos contextos urbanos, do imaginário das pessoas que transitam nos mesmos e a reintrodução dos usos modernos e pós-modernos da história (CANCLINI, 2006).

As fotografias desta obra que intervêm no espaço urbano, de um primeiro ponto de vista, opera na fronteira, entre o transitório e o permanente, entre a imagem fixa e a imagem do movimento da cidade, entre o político e o artístico, entre o objetivo e o subjetivo. Propondo, então, uma superação destas oposições, que seria, primeiramente, uma superação das oposições arte-cidade. Para Pallamin (2000, p.48-49) isto caminha “na compreensão de que a arte é social em primeira instância e sua significação social, é dada pelo trabalho da

9

obra entendido como sua historicidade, sua recepção, seus modos de presença / ausência, visibilidade / invisibilidade em público”.

Esta questão da invisibilidade, apontada pela autora, ganha sentido, no tocante à grande profusão de imagens que permeia a urbe, gerando uma espécie de anestesia visual, como aponta Brissac:

A metrópole é o paradigma da saturação. Contemplá-la leva à cegueira. Um olhar que não pode mais ver, colado contra o muro, deslocando-se pela sua superfície, submerso em seus despojos. Visão sem olhar, tátil, ocupada com os materiais, debatendo-se com o peso e a inércia das coisas. Olhos que não vêem. (2004, p. 175)

Devido a esta possibilidade de apagamento visual, que Canclini (2006, p. 303-304) atribui à diminuição da eficácia da leitura da cidade, em decorrência da hibridação que constitui a trama visual urbana, não há a garantia da existência de um público para a arte colocada na rua. Contudo, a intenção desta obra de intervenção urbana, se propõe a discutir o próprio espaço e a relação que se estabelece com as imagens que compõem o espaço urbano e com as pessoas. Com isso, correr o risco, inclusive, da invisibilidade, uma vez que o não perceptível é também uma resposta à obra, à cidade e uma apreensão sobre o tipo de relação que se estabelece com as duas.

E, esta possibilidade de invisibilidade é perceptível pelos usuários do metrô, como a técnica contábil de 24 anos, que expôs que “às vezes as pessoas nem se dão conta da variedade de cultura (...) às vezes você passa batido, mas de repente você para e começa a pensar...é legal” (2002, p. 122). E, uma estudante de 17 anos completa que cada vez que se passa (no metrô Sumaré) você vê um rosto que ainda não tinha visto (2002, p. 121).

A paisagem urbana é colocada, portanto, em discussão - suas construções, seus fluxos em trânsito permanente e a relação que trava com os indivíduos que por ela passam. Isso ocasiona pensar os lugares escolhidos pelos artistas em questão como “heterotopias” (FOUCAULT, 2006), que são:

“(...) espaços reais – espaços que existem e que são formados na própria fundação da sociedade – que são algo como contra-lugares, espécies de utopias realizadas nas

quais todos os outros lugares reais dessa dada cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos. Este tipo de lugares está fora de todos os lugares, apesar de se poder obviamente apontar a sua posição geográfica na realidade.”

A partir deste conceito, no âmbito geral Foucault denominada por de heterotopologia, que parte de uma contestação do espaço que vivemos, simultaneamente mítico e real, ele percebe princípios que regem estes espaços heterotópicos.

Dentre os cinco princípios propostos pelo autor, destaco três deles que se relacionam com esta obra. As heterotopias: conseguem sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários espaços que por si só seriam incompatíveis; estão associadas a pequenos momentos do tempo (heterocronias), na sua vertente fugaz, transitória, passageira; pressupõem um sistema de abertura e encerramento que as torna tanto herméticas como penetráveis. Dessa forma, a Estação do metrô Sumaré, é um lugar de passagem que leva do trabalho até a casa, um lugar de encontro entre dois amigos e com obra de intervenção, uma galeria.

Este conceito “heterotopias” se encaixa à referida estação de metrô, que é transformada em espaço de exposição, de maneira transitória. Abre-se, então, a possibilidade de intensificar a percepção dos espaços urbanos, trazer à tona significados ocultos ou esquecidos, apontar novas possibilidades e usos, redimensionar sua organização estrutural, sugerir novas e inusitadas configurações.

Logo, esta paisagem urbana é transfigurada com o intuito de gerar uma reflexão sobre a sua própria configuração. Além de criar um diálogo com a população em um espaço aberto, transforma a cidade em uma “galeria aberta”. Assim, a cidade passa a ser um local de exibição, a cidade se torna um grande museu. E a passarela da estação, as entradas do metrô agora convertidos em espaços de exposição, deixam de ser somente espaços de passagem para ser também, espaços de contemplação, promotores de socializações e deflagradores de processos de subjetivação. E o espaço de exposição não é mais o resultado de um processo (BOURRIAUD, 2009, p. 79), mas um local de produção e recepção, sendo que estes dois se entrecruzam e se misturam.

Com isso, há a possibilidade de provocação de reflexões sobre a obra e a cidade que, momentaneamente se tornam uma só. E, isso parte, inicialmente do processo de criação de Fleming na Estação Sumaré, em que se apropria das fotos e da cidade, deixando sua marca

11

autoral, como pegar uma citação e subvertê-la, modificá-la. Para Angélica Moraes (2012, p. 171-172), “parece um gesto próximo da disputa de território dos animais no topo da cadeia alimentar”. E, este “território em disputa” é a própria cidade que, no olhar de alguns, como o analista de sistemas de 47 anos, a obra “tampa o visual da avenida”. Ele acrescenta que:

“...o artista não pode colocar sua arte num lugar que tira o visual de outra beleza. Neste caso, em particular, tirou a beleza. Se ele fizesse sua exposição num ambiente fechado a gente prestaria mais atenção. Mas ele ficou...Parece que dá a impressão que tá atrapalhando. Porque eu quero olhar a avenida.”

Assim, quando existe esta disposição de olhar a obra inscrita no espaço urbano, a arte deixa de ser apenas uma questão da produção do artista para se afirmar como questão do observador. Além disso, constata-se que a recepção de uma obra que se utiliza da fotografia colocada no espaço urbano “é um nó em que se cruzam fatores heterogêneos, que em sua maioria nos escapam” (SCHAEFFER, 1996, p. 95) e, “que incita em quem olha (a obra) o maior investimento possível de ordem poética e de ordem pessoal” (SOULAGES, 2010, p. 201).

Dessa forma, a recepção é múltipla e plural. O observador pode resignificar a obra e até pensá-la não como obra de arte ou mesmo como algo que “atrapalha o visual da avenida”. Logo, a arte urbana interroga “sobre as identidades e não sobre a identidade que se definem e redefinem no ambiente urbano” (PALLAMIN, 2000, p.18). E este ambiente é subtraído a suas conexões comuns, uma vez que, conforme Rancière, passa a ser

habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc (2005, p. 32).

Devido a essa heterogeneidade, a construção das intervenções que usam a fotografia não são finalizadas nas intenções dos artistas, como proponentes das obras ou na fixidez dos objetos fotografados, mas se estendem ao olhar dos outros, que são múltiplos e não direcionados.

Nesse sentido, as obras não se encerram na produção, mas expandidas e problematizadas nos processos de colocação das fotografias no espaço e na recepção do público, que se torna aberta, uma vez que não diz respeito somente ao conteúdo da obra ou das aproximações com os receptores, mas a ambos. Desta maneira, o receptor se torna a figura central da cultura em detrimento do culto ao autor (BOURRIAUD, 2009, p. 99). Isto porque o processo de produção caminha na direção de uma nova “partilha do sensível”<sup>11</sup>, ou seja, a dissolução das fronteiras entre quem faz e quem recebe a obra. Logo, há o estabelecimento de uma nova relação entre o fazer e o ver.

Com isso, as denominações de “Arte Pública” ou “Arte Urbana” que promovem esta nova partilha do sensível, esta dissolução entre fazer e ver, esta relação do estético ao sócio-cultural, se fazem presente, uma vez que a paisagem urbana dialoga com suas propostas de mudança e com o olhar do público, que muitas vezes, fica absorto no cotidiano, impedindo que perceba, inclusive, as suas transformações.

Diante disso, é possível pensar em uma fotografia construída e contaminada<sup>12</sup> pela visualidade já existente no espaço urbano (publicidade, fachadas, letreiros, etc) e também “pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores” e assim, “concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional” (CHIARELLI, 2002, p. 115).

Esta mistura, que se vale de diferentes meios e modalidades artísticas gera, portanto, uma incongruência conceitual, para Mitchell (p. 167, 2009) no que tange à fotografia como uma mídia visual, baseada no fundamento do oculocentrismo. Em contrapartida a esta predominância do visual, Mitchell admite que todas as mídias são mistas. Isto porque as obras de arte ao serem colocadas nas ruas aguçam os sentidos de maneira concomitante ou alternada, possibilitando relações de sinestesia, aninhamento e trançamento.

Dessa maneira, por mais que uma obra tenha uma predominância da visão, a percepção, que se dá também pelos outros sentidos, não é pura em si. Nesta direção, Elisa

---

<sup>11</sup> Termo utilizado por Jacques Rancière (2006).

<sup>12</sup> Termo utilizado por Tadeu Chiarelli no texto “A fotografia contaminada”, presente no livro “Arte internacional brasileira”.

13

Campos (ano, p. 156) coloca que o olhar é antes de tudo uma experiência sinestésica. Assim, o olhar é “(...) antes de uma visão, é uma integração, ao perceber o mundo. Tal integração correspondendo a um ‘ver’ através de olhos, ouvidos e pele.”

Desta forma, a fotografia utilizada nesta obra, está vinculada a outras linguagens, como a poesia, ao cotidiano, às vivências do artista e daquela pessoa que passa pelo local, havendo, com isso, uma mistura entre arte, vida e experiência e “como experiência, a arte é evidentemente uma parte de nossa vida, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade, e não uma simples imitação fictícia dela”(SHUSTERMAN, 1998, p. 45).

E esta experiência, dada nas intervenções urbanas, por uma nova relação com a cidade, se torna também objeto de reflexão e transformação. Assim, esta produção artística de intervenção na Estação Sumaré passa a atuar a partir de um processo de pós-produção, como esclarece Bourriaud (2009), à recorrência a formas já produzidas, a inscrição de obras ou produtos conhecidos em uma rede de signos e significados, o uso de elementos ou espaços cotidianos. O sentido das obras de arte nasce, em consequência, de uma colaboração, de uma negociação entre o artista e as pessoas que vem observá-la.

E esta observação se dá com os olhos, ouvidos, boca, mãos e nariz, ou seja, a mistura de sentidos dá continuidade à obra que se torna uma experiência vivida, um dispositivo formal que gera relações. Logo, o artista, que pode ser também espectador e vice-versa desprograma para reprogramar. A arte passa a ser uma manifestação da interpretação do mundo resultante da colaboração do artista com o observador, sendo, portanto, um produto coletivo. Logo, “os significados da arte urbana tem relação com a apropriação pela coletividade” (PALLAMIN, 2000, p. 19). E, como coloca Benjamin (2007, p. 468):

“As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado que vivencia, experimenta, conhece e inventa tantas coisas entre as fachadas dos prédios quanto os indivíduos no abrigo de suas quatro paredes. Para este coletivo, as brilhantes e esmaltadas tabuletas das firmas comerciais são uma decoração de parede tão boa, senão melhor, quanto um quadro a óleo no salão do burguês, muros com o aviso “Proibido colar cartazes” são uma escrivania; bancas de jornal, suas bibliotecas, caixas de correio, seus bronzes; bancos de jardim, a mobília de seu quarto de dormir; e o terraço do café é a sacada de onde ele observa seu lar.”

A própria fotografia artística nas intervenções urbanas pode ser reinventada pelo coletivo, ao mesmo tempo que reinventa a cidade, uma vez que se converte em um museu a céu aberto, os pedestres em visitantes deste local, originando reações diversas. E a fotografia passa a fazer parte do cotidiano do local, a transitar no metrô junto com as pessoas, como relatou uma professora aposentada de Educação Artística, de 58 anos, “Eu tô aqui tomando o meu café...e esse povo tá todo...É a vida...o fluxo da vida. Essa coisa do trem, mesmo...Vai pra lá, vai pra cá...”.

## BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JR., Durval. *História: a arte de inventar o passado*. São Paulo: EDUSC, 2007.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Alex Flemming*. São Paulo: Edusp, 2002.

BENJAMIM, W. *Passagens*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção - Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fonte, 2009.

CAMPOS, Elisa. *Planos de clivagem*. In: *Concepções Contemporâneas da arte*. Luiz Nazario e Patrícia Franca (org). Belo Horizonte : Editora UFMG, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – artes do fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

CHIARELLI, T. *A fotografia contaminada*. In: *Arte internacional Brasileira*. São Paulo : Lemos Editorial, 2002, p. 115-120.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo : E. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papius, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Outros espaços*. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e Seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2006.

FRANCA, Patrícia. *O lugar da imagem*. In: *Concepções Contemporâneas da arte*. Luiz Nazario e Patrícia Franca (org). Belo Horizonte : Editora UFMG, 2006.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica do consumo: álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954*. Campinas, SP : Mercado de Letras: FAPESP, 1997.

15

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*: suive de notes de travail. Ed. Gallimard : França, 1991.

MITCHELL, W.J.T. *Não existem mídias visuais*. In: Diana Domingues (org.). *Arte, Ciência e Tecnologia – Passado, presente e desafios*. São Paulo: Ed. UNESP/Itaú Cultural, 2009, p. 167-178.

MORAES, Angélica de. Alex Flemming. São Paulo : Cosac&Naify, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP : Ed. Unicamp, 2007.

ROUILLÉ, André. *Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n°27*. Publicação IPHAN, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Muros: não se vê com os olhos*. In: *Paisagens urbanas*. São Paulo : Editora SENAC, 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: Sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas, SP : Papyrus, 1996.

SHUSTERMAN, R. *Arte e teoria entre a experiência e a prática*. In: *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo : Ed. 34, 1998, p. 21-57.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Editora SENAC, São Paulo, 2010.

## CATÁLOGO

Alex Flemming e Fábio Magalhães. *Catálogo Projeto de Arte na Estação Sumaré*. São Paulo, 1998.

## SITE

MACHADO, Arlindo. *A fotografia como expressão do conceito*. Revista Studium n. 2. <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>, acesso em agosto de 2012

# XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH  
BRASIL

16

.