

LER IMAGENS, VER A CIDADE: A FOTOGRAFIA E A QUESTÃO DA NARRATIVIDADE URBANA

Reading images, seeing the city: photography and the urban narrativity issue

Leer imágenes, ver la ciudad: la fotografía y la cuestión de la narratividad urbana

Elane Abreu de Oliveira

Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Professora do curso de Comunicação Social da Faculdade Cearense (FaC).

E-mail: elaneabreu@gmail.com

Resumo

A fotografia, ao criar visões para as cidades, problematiza a sua narratividade e a dos espaços urbanos. Este texto tem o objetivo de compreender como alguns trabalhos fotográficos narram ou fraturam a narrativa urbana em distintas proposições estéticas, destacando como exemplos os fotolivros de Brassai, Weegee, Daido Moriyama e Miguel Rio Branco. A hipótese é de que os fotógrafos contemporâneos assumem uma postura visual fraturada ante os mundos urbanos, desvinculando-se da leitura de uma cidade cênica e icônica.

Palavras-chave: Fotografia. Cidade. Narrativa. Arte. Fotolivre.

Abstract

While photography creates visions for cities, it discusses urban spaces' narrativity and its own as well. This paper aims to understand how some photographic works narrate or break the urban narrative in distinct aesthetic propositions, featuring as examples the photobooks of Brassai, Weegee, Daido Moriyama and Miguel Rio Branco. The hypothesis is that contemporary photographers declare a visual broken attitude in the face of urban worlds, detaching themselves from a scenic and iconic city reading.

Keywords: Photography. City. Narrative. Art. Photobook.

Resumen

La fotografía, mientras crea visiones para las ciudades, discute su narrativa y de los espacios urbanos. Este texto tiene el objetivo de entender como algunas obras fotográficas narran o fracturan la narrativa urbana en proposiciones estéticas distintas, destacando como ejemplos los fotolibros de Brassai, Weegee, Daido Moriyama y Miguel Rio Branco. La hipótesis es que los fotógrafos contemporáneos adoptan una postura visual fraturada delante de los mundos urbanos, apartándose de la lectura de una ciudad escénica y icónica.

Palabras clave: Fotografía. Ciudad. Narrativa. Arte. Fotolibro.

Introdução

A visibilidade das cidades, hoje tão à mão por recursos tecnológicos tais como a base de dados Google¹, abrange o mundo visto de cima, por seus mapas e imagens de satélite. Inclui-se nesse grande banco de dados imagético a própria visão da rua sob o que se chama de *street view* (visão da rua). Há, além disso, trabalhos artísticos² sendo feitos a partir da captura de imagens das ruas disponibilizadas pelo Google, como se, como um novo espaço público, a rua digitalizada desse a possibilidade de se fazer “fotografias de fotografias”. A cada tecnologia, a ideia de uma narrativa urbana é problematizada e as distintas proposições artísticas fotográficas ora organizam ora fragmentam os espaços urbanos. Ao longo deste texto, não adentramos as especificidades tecnológicas que hoje a fotografia atravessa, contudo, é um dos objetivos pensar de que maneira os olhares fotográficos operam a ideia de narrar a cidade. Por meio de fotolivros, interessa-nos observar como as imagens podem narrar ou fraturar uma leitura ao abordar a vida urbana, e discutir também a noção de “narrativa” tomando por base teóricos dos campos da Imagem, Estética e Sociologia (Benjamin, 1994; Scott, 1999; Barreira, 2012). Elegemos os trabalhos de quatro fotógrafos – dois modernos, Brassai e Weegee, e dois contemporâneos, Daido Moriyama e Miguel Rio Branco – para problematizar este tema, como também para contrastar diferentes posturas narrativas. A hipótese central é de que as cidades dos fotógrafos contemporâneos se apresentam fragmentadas ao passo que não estabelecem um vínculo explícito com um lugar único, nem recorrem a personagens narrativos. A vida na rua, nesse sentido, pluraliza-se em distintas abordagens, não sendo restrita a um sentido único, próprio a uma narrativa urbana.

1 Além de seu serviço online de pesquisa, o Google Maps dispõe de imagens de satélite para visualização das localidades mundiais e o Google *Street View* dispõe de imagens panorâmicas das principais cidades do mundo, em 360 graus, captadas com um veículo no nível da rua. Informações disponíveis em: <http://www.google.com/intl/pt-BR/maps/about/> Acesso em: 25 fev. 2014.

2 Sobre a apropriação de imagens em obras deste tipo, ver a dissertação de mestrado de Lia Carreira, *A apropriação como gesto na fotografia de Michael Wolf e Jon Rafman* (2013).

I. A narratividade na fotografia

Sob determinadas eleições de enquadramento, ângulos, cores, elementos visíveis ou ilegíveis, cidades podem ser sugeridas em visões imagéticas mais uniformes ou mais dispersas. Diante disso, uma dimensão importante na elaboração conceitual das cidades fotográficas é quanto à narratividade. Por que afirmamos isso? Porque percebemos diferenças entre idades narradas e outras fraturadas conforme as proposições fotográficas. A característica narrativa, nesse entendimento, estaria ligada a um sentido trazido à tona pelas imagens, a uma possibilidade narrativa da cena, seja em relação à presença de personagens e situações legíveis em imagens individuais ou à união destas a um conjunto imagético urbano proposto pelo fotógrafo. É preciso esclarecer, portanto, como essa dimensão narrativa se faz ou não presente nas fotografias e de que forma ela ecoa nos trabalhos fotográficos presentes neste texto.

Sobre narrativa e sua importância para o ato de transmitir “uma história”, Walter Benjamin (1994) ressaltara, no seu clássico ensaio *O narrador*, a necessidade de possuir experiências transmissíveis. Remetendo-se ao atrofiamiento da capacidade de narrar no mundo moderno capitalista, num período subsequente à guerra e também coincidente à prática da leitura do romance, certa dimensão coletiva da narrativa se viu aniquilada, segundo o autor. Narrar, nesse sentido, implicava num ato coletivo entre o narrador e seus ouvintes e, não, individual. Os indivíduos isolados, identificados com os leitores de romance, não eram movidos pelo interesse de tornar comunicáveis suas experiências e, consequentemente, a prática aberta à sabedoria proveniente da narrativa perdeu sua força. Esse conhecido pensamento benjaminiano, apesar de já bastante citado, ressalta um traço importante para a diferença que logo explicitaremos acerca das cidades narradas e fraturadas na fotografia: a experiência legível/comunicável e não legível que também adentra os trabalhos fotográficos.

O momento histórico de Benjamin, início do século XX, e seu pensamento sobre a narrativa acenaram para a importância da tradição oral, da comunicabilidade, da sabedoria, da troca com o ouvinte, vinculadas à arte de narrar. O sentido de narratividade que identificamos nas fotografias não

se dirige a essa dimensão ligada à tradição do contar, embora não deixe de tocar na questão da experiência, principalmente a urbana. A narratividade fotográfica que destacamos está vinculada, mais especificamente, à própria construção de sentido legível nas imagens, assim como o encadeamento destas sob dado olhar de uma cidade. Não eliminamos, com isso, a imersão do fotógrafo na experiência coletiva cidadina, podendo ele trazer para suas imagens repertórios visuais reconhecidamente urbanos e públicos. Os recursos narrativos que sublinhamos, a priori, podem não coincidir com a dimensão recortada e individual que toda imagem fotográfica nutre. Eles advêm de uma leitura ligada ao que observamos nas imagens, a nossos repertórios mentais, mas que se dá por recortes temáticos dedicados a personagens e ambientes reconhecíveis, estabelecendo um vínculo monográfico com o olhar urbano do fotógrafo. A narrativa fotográfica pode dar forma a um conjunto, a uma série ou a um ensaio, mas pode não ser caracterizada por uma sequência propriamente dita, cronológica - tal como se encontra em fotosequências e fotonovelas. Temos a possibilidade de narrar pela visibilidade de cenas construídas, personagens e ambientes. Em outras palavras, é um sentido ou uma ideia legível que entra em jogo no que chamamos de narratividade e, certamente, as opções estéticas do fotógrafo influenciam no acesso a esse sentido.

Clive Scott (1999) se dedica a apontar os recursos narrativos de uma imagem isolada, por exemplo, quando trata das fotomontagens. Para ele, a fotomontagem seria a maneira de trabalhar a narrativa de uma única fotografia, sendo esta a junção de vários recortes igualmente fotográficos. Ao citar algumas fotomontagens do inglês David Hockney, ele destaca, dentre outros aspectos, a capacidade que temos para adentrar a experiência temporal do objeto segmentado em vários pedaços e, consequentemente, ficcionalizá-lo e narrá-lo. Por trabalhar principalmente com o formato de *polaroids* (no caso, Hockney), a união de várias fotografias numa fotomontagem engajaria o olho do observador nos intervalos espaciais entre as imagens, suscitando a narrativa. Esse raciocínio, no entanto, não parece ecoar no que consideramos acerca dos fotógrafos que aqui destacamos, uma vez que não há fotomontagem nem mesmo uma narrativa propriamente sequencial. O que há são imagens que suscitam a narrativa por sua amplitude visual e legível, em enquadramentos de cenas e personagens identificáveis com o contexto urbano

elaborado pelo fotógrafo. Daí não concordarmos completamente com a proposição de Scott ao destacar os recursos narrativos da fotografia em relação às fotomontagens e fotocollagens. Concordamos, por outro lado, com o caráter de “refúgio” que a narrativa pode oferecer à nossa leitura fotográfica, uma vez que a imagem, por si só, seria incapaz de narrar.

A fotografia provou ser um meio frutífero de inquérito sobre a narrativa, variavelmente por (a) ser ela mesma ilusionista, talvez seja o melhor instrumento para desconstruir o ilusionismo; (b) ser incapaz de narrar, ela muda a atenção da narrativa para o narratológico; (c) a dificuldade de ‘entrar’ em fotografias dramatiza a nossa necessidade de usar narrativas como refúgios, como formas de ler/justificar nossas vidas; a fotografia nos exclui, tanto como espectador quanto narrador da narrativa que estamos constantemente tentando habitar; (d) dada a sua disponibilidade visual e seu foco ‘em todas as direções’, e dado (c), a fotografia muitas vezes nos leva em viagens que não esperávamos embarcar³ (Scott, 1999, p. 317).

A possível ancoragem de sentido que se busca na narrativa entra, inevitavelmente, em conflito com o recorte visual que a fotografia sugere. Esse mesmo recorte é o que pode proporcionar uma conexão com o mundo fora dela, seja por traços culturais ou estéticos. Scott também chama atenção para o fato de a fotografia nos excluir enquanto “narradores”, o que nos faz pensar num certo imperativo de leitura que ela promove e que tentamos desafiar. Interessa-nos, mais especificamente, não assumir o papel de um narrador, mas, por outro lado, entender como o fotográfico se utiliza da narratividade ou não ao se dirigir ao urbano. Para isso é preciso destacar, primeiramente, o suporte, ou melhor, o meio em que os olhares fotográficos que selecionamos nos são apresentados: os fotolivros.

3 Tradução de: Photography has proved to be a fruitful means of enquiry into narrative, variously because (a) being itself illusionistic, it is perhaps the best instrument for deconstructing illusionism; (b) unable itself to narrate, it shifts attention from the narrative to the narratological; (c) the difficulty of ‘entering’ photographs dramatizes our need to use narratives as refuges, as ways of reading/justifying our lives; the photography excludes us, both as spectator and narrator from the narrative we are constantly trying to inhabit; (d) given its visual availability and its ‘all-over’ focus, and given (c), the photograph often takes us on journeys we did not expect to go on.

2. Livros de imagens: quando a narrativa urbana se pulveriza

O fotolivro, como o nome indica, é um livro de fotografias. Nele é proposta uma sequência de imagens, trabalhada segundo uma edição específica, que busca envolver-nos numa lógica similar à do cinema ou da fotonovela – formatos sequenciais. A página, equivalente à unidade de um livro escrito, é pensada como uma parte, um instantâneo de uma composição maior, ou seja, pressupõe um encadeamento de sentido. O livro de Brassai que selecionamos, por seu título “A Paris secreta dos anos 30” (do inglês *The Secret Paris of 30's*), dá indicação temática e temporal do que encontramos em seu conteúdo e, claramente, faz referência à cidade que ali é abordada. Além de imagens de Paris, o livro é composto de textos escritos pelo próprio fotógrafo (acrescentados à edição tempos depois da feitura das fotografias), sendo também divididos em seções conforme personagens/lugares fotografados. A narrativa, assim, impõe-se no formato sequencial sugerido pelo passar das páginas, apesar de termos “abertura” nessa leitura e até mesmo podermos saltar páginas/imagens quando desejarmos. Desde o princípio do século XX, a apresentação de fotografias em conjunto, no formato de livro, tem sido um importante meio de observá-las.

Os fotolivros são desde muito tempo (pelo menos desde os anos vinte, ainda que sua história comece antes) um eficaz meio de representação, comunicação e leitura de conjuntos fotográficos. [...] é imprescindível que sejam livros em que o autor tenha ordenado um conjunto de fotografias como uma continuidade de imagens, com o objetivo de produzir um trabalho visual legível. Devem ser textos em imagens capazes de conter leituras abertas que caracterizam os livros em palavras⁴ (Fernández, 2011, p. 22).

4 Tradução de: Los fotolibros son desde hace mucho tiempo (por lo menos desde los años veinte, aunque su historia comience antes) un eficaz medio de presentación, comunicación y lectura de conjuntos fotográficos. [...] es imprescindible que sean libros en los que un autor haya ordenado un conjunto de fotografías como una continuidad de imágenes, con el objetivo de producir un trabajo visual legible. Deben ser textos en imágenes capaces de contener las lecturas abiertas que caracterizan a los textos en palabras.

Priorizando a continuidade de um conjunto imagético, ainda é dado ao leitor, num livro de fotografias, a liberdade de traçar também uma leitura não-sequencial. A seleção do artista e do editor não exclui o diálogo com o espectador/leitor envolvido na trama das imagens. A sequência dos livros juntamente com o acesso às imagens na internet interroga-nos, entretanto, sobre como a narratividade pode apresentar-se na fotografia individual, independentemente de sua continuidade sugerida em livro ou na fotomontagem, conforme menciona Scott (1999). Foi vendo livros de fotógrafos contemporâneos, tais como Moriyama e Rio Branco, que percebemos que a compilação de imagens não implica propriamente numa narrativa linear e legível por completo. Neles não são priorizadas imagens em série ou divididas por temáticas, ambientes e personagens. Não há uma legibilidade unificada ou a contação de uma história, como vem a ser a “Paris secreta” de Brassai ou “Cidade Nua” de Weegee (*Naked City*). Fratura-se, no caso dos contemporâneos, a construção legível, cênica e narrativa que encontramos nestes últimos, estando suas imagens em livros ou não.

A importância da cenografia nas imagens de Brassai, nos anos 1930, e de Weegee, nos anos 40, foi decisiva na identificação da narratividade fotográfica em suas proposições sobre a cidade. Para além do fato da edição de suas imagens em fotolivros, sob títulos claramente alusivos às cidades, interessa-nos destacar a visibilidade cênica de suas imagens. Brassai, fotógrafo de rua e precursor da fotografia noturna, põe em exercício o olhar romântico-moderno e seletivo ao compor suas imagens. Tipos humanos e detalhados ambientes foram marcas de sua postura de realismo frente à cidade. É notável, diante de uma fotografia humana sua, a riqueza de detalhes que adornam o fotografado – desde a pose, o semblante, o vestuário, até a forma corporal. Mendigos e mulheres nos cabarés são alguns exemplos desse trabalho cênico apurado, contribuindo para a narratividade do quadro fotográfico. A rua, inclusive, também é palco desse cuidado cênico ao surgir em ambientações de luz, enquadramento e perspectiva esmeradas. E justamente por nos dar elementos, seja quanto aos tipos humanos eleitos, suas características intrínsecas, ou quanto ao cuidado aos detalhes dos recantos fotografados, observamos um investimento em recortes singulares e narrativos em relação aos indícios que a imagem traz. Brassai dá narratividade ao que põe em frente à câmera

pois é uma cena fotográfica - com ator e cenário - que ele dá a ver.

Em *Naked City* (“Cidade Nua”), livro cujas imagens são de Nova York nos anos 1940, a perspectiva da rua também carrega alguns traços de narratividade. Weegee, fotojornalista, de olho atento aos fatos noticiosos que se dão na rua e aos seus eventos cotidianos, busca captar e flagrar cenas humanas cômicas a dramáticas. Com pequenas inserções textuais, seu livro também nos oferece um pouco desta captura cênica e ao mesmo tempo testemunhal que o fotógrafo tanto perseguiu e endossou em declarações como: “Para as fotografias deste livro, eu estava na cena” (Weegee, 1945, p. 11)⁵. Do riso, passando pelo sono, pelo choro, pelo choque, suas imagens são *flashes* no percurso dessa exploração vigilante e implacável dos habitantes de Nova York. Suas cenas de crime, cânones de seu trabalho fotográfico, podem não se caracterizar por uma cenografia voluntariamente construída, mas trazem à tona a seleção factual de um drama urbano sob o olhar do choque. Conseguimos ler estas fotografias pela carga de real que trazem, como também pelo empacotamento deste mesmo real sob os códigos dos tablóides. Contudo, Weegee amontoa anônimos em suas fotografias, como se desmentisse esse *pathos* sensacionalista. Ao lado de suas cenas violentas, a vida humana comum persistiu como nítido interesse em seu trabalho - passantes, curiosos, bêbados, presos, boêmios, dentre outros personagens cotidianos, marcam a narratividade de sua cidade nua. Neste frenético olhar moderno, é interessante observar a presença dos traços de verossimilhança como composição de uma legibilidade da cidade. Há uma inclinação narrativa nessa preferência.

Um outro entendimento acerca de “cenas urbanas” tem ligação com as cidades de Brassai e Weegee. Cenas, quando entendidas como redutos celebratórios de experiências coletivas e compartilhadas na cidade por seus atores, operam também com a noção de exibição, de atração de olhares, do ver e ser visto. Isto vem a caracterizar locais de consumo musical, espaços de entretenimento, da boemia, por exemplo, como cenas. “Através de suas cenas a cidade representa o seu desejo de habitação que é tanto comunal quanto pluralista de um lado e, por outro, exclusivo, especial e íntimo”⁶ (Blum,

2003, p. 183). Para Alan Blum, cenas se expressam sob esse desejo coletivo de compartilhamento de intimidade, e podem ser tão vulneráveis quanto a heterogeneidade inerente à cidade. O autor destaca uma composição mesclada de “comércio” e “criatividade” na cena, uma vez que seu valor coletivo é também explorado pelo mercado. Por esta perspectiva, as cenas de Weegee e Brassai, dirigidas também a redutos celebratórios como bares, bordéis e casas de espetáculo, lançam-se aos estímulos fotográficos desses redutos, ora sob um olhar mais *voyeurístico*, ora sob uma proximidade mais intimista. As fotografias resguardam o contato com a dimensão cenográfica e narrativa das cenas/redutos urbanos, ao passo que buscam também recriá-las visualmente para apreciação do observador.

Ambos os fotolivros, de Brassai e Weegee, e os vocabulários das fotografias que deles apreendemos favorecem a comunicabilidade de um sentido - principalmente associada a uma característica cênica, construída ou flagrada na cidade. A importância da cena enquanto narratividade já declina nas fotografias contemporâneas de Rio Branco e Moriyama. Não vemos os mesmos indícios narrativos ou a mesma postura ante personagens urbanos. Os recortes desses fotógrafos não investem na legibilidade convencional de recantos ou personagens, nem têm o apuro de flagras cênicos instantâneos. Há menos densidade simbólica (e também histórica) em suas imagens. É para a fratura da narrativa urbana que as imagens apontam, seja no sentido da legibilidade temática ou da estética fotográfica. As imagens também surgem em fotolivros, mas estes não levam a assinatura de uma cidade, e, sim, de um olhar particular, próprio do fotógrafo. Daí dizer que o foco não são cidades narradas, mas fragmentos dispersos e, muitas vezes irreconhecíveis, captados por um olhar individual.

As imagens do japonês Daido Moriyama, publicadas no livro *The World Through My Eyes* (2010), fonte aqui escolhida como exemplo, não são apresentadas em séries ou capítulos temáticos. São reunidas sem um foco claro na cidade ou numa temática urbana unificada. O que se vê é um conjunto de imagens desconectadas umas das outras quanto ao objeto, ao lugar, à visibilidade de personagens, sendo cada página

⁵ Tradução de: “For the pictures in this book I was on the scene”.

⁶ Tradução de: “Through its scenes the city represents its desire for inhabitation

that is both communal and pluralistic on the one hand and, on the other, exclusive, special, and intimate”.

um fragmento único, sem uma visível ligação com a página seguinte. À exceção de uma pequena entrevista, um breve texto introdutório do editor e, ao final no livro, uma curta biografia, o peso do livro é claramente imagético (cada página é uma fotografia ou duas páginas dividem uma mesma imagem horizontal), ficando o leitor encarregado de tecer ligações visuais e semânticas próprias. “O mundo por meus olhos”, na tradução do título para o português, admite a postura seletiva do olho fotográfico, particular e subjetivo, ante a plural abrangência mundana. O compromisso de Daido, nesse sentido, não é o de narrar as cidades, mas apresentá-las, sobretudo, como constituintes do seu mundo fotográfico - crespo, preto e branco, de fortes contrastes de luz e enquadramentos oblíquos. A rua, palco de suas andanças, está ali retratada sob o olhar múltiplo e fraturado, sem uma hierarquia visível entre pessoas, lugares e materiais. É uma atmosfera densa de fragmentos que conseguimos observar em suas imagens.

Poderíamos também indagar se, sendo japonês, Daido não estaria ligado necessariamente à “fotografia japonesa”, à sua nacionalidade, e, conseqüentemente, a uma leitura contextual só possível de ser realizada por vínculos com sua terra de origem. Essa problemática, inclusive, foi pensada por Karen Fraser (2011) em seu estudo sobre a fotografia no Japão. Para ela, seria impossível definir o vasto mundo da “fotografia japonesa” num limitado conjunto de características visuais ou nacionalistas, pois a variação e o ecletismo dos fotógrafos não se resumiria num “estilo japonês típico”. Cada um liga-se intimamente a uma dinâmica histórico-cultural do Japão, sendo a energia dos livros fotográficos de Daido relacionada com as transformações culturais de meados da década 60 e 70. O “mundo” do fotógrafo, de forma peculiar, leva-nos à urbanidade de um olhar que desafia os limites de um contexto local, estando o Japão impregnado de uma forte modernização urbana americanizada. Ainda que as imagens, por vezes, venham a trazer resquícios visíveis de uma identidade nipônica - semblantes característicos, inscri-

ções na língua local, vestimentas peculiares etc., surge do seu mundo uma cidade cujas fronteiras geográficas se espargem e onde informações locais perdem lugar para traços estéticos e afetos urbanos não-narrativos. Há mais investimento no recorte, na seleção da materialidade, na edição da imagem, do que no momento cênico captado. Por isso dizermos que a narratividade, em seu olhar fotográfico contemporâneo, não tem relevo quanto à legibilidade de uma história e, sobretudo, cede lugar para um mundo visualmente fragmentário, desconexo. O “eu fotógrafo” junto ao “mundo”, tão evidente no título do seu livro, resulta num conjunto de imagens esparsas, tal como cacos urbanos existencialmente órfãos. São imagens fraturadas cuja cena moderna se esgarça, transforma-se em vestígios soltos e sem possibilidade de narrar. Apesar disso, numa inclinação estética menos convencional, propositalmente menos legível, documental, tipificante ou verossímil, elas falam sobre a urbanidade.



Figura 1: *The World through My Eyes*, Daido Moriyama - livro aberto, 2010

Temos nas imagens de Daido um repertório estético para falar das cidades e códigos culturais fraturados, ora relacionado a uma sensação de vazio existencial urbano, ora a uma visibilidade fotográfica que encontra na materialidade uma forte expressão. Pessoas, animais, mercadorias, objetos, rompem com uma sequência narrativa coesa e com a legibilidade temática e cênica mais esmerada. Vale lembrar que há livros do fotógrafo publicados por interesses específicos em lugares, como o distrito de Shinjuku, em Tóquio, e até cidades latinoamericanas, como *Buenos Aires* (2009a) e *São Paulo* (2009b). O olhar que Daido lança para essas cidades persiste marcado por composições assistemáticas, despreocupadas com regras convencionais, sob ângulos muito próximos - na maioria em *close* - do que vê na rua. Seu modo de expressão particular - borrado, rugoso, contrastado - busca sugerir um olho sujo, mundano, fraturado, seja para qual for a cidade. É nessa perspectiva que compreendemos suas fotografias alheias a um sentido narrativo, pois é justamente a narrativa, legível e cênica, o que ele busca subverter. As distintas cidades não surgem nas imagens por seus necessários traços identitários locais, humanos ou paisagísticos, mas se apresentam na dispersão de recortes não-serializados e mundanos, sob o filtro instável e sujo do olhar de Daido.

Outra expressão urbana fraturada, também contemporânea, vem do mundo do artista brasileiro Miguel Rio Branco. Seu trabalho nos propõe uma entrada no terreno das cidades por meio de um olhar em fragmentos, despreocupado com uma legibilidade lógica narrativa. Para observar com mais afinco a proposição estética do artista, além das imagens publicadas em seu site e em livros de exposições e entrevistas, adentramos o universo do *Silent book* (1997), fotolivro que reúne imagens centradas em vestígios do mundo, trazendo-nos uma forte sensação de melancolia incrustada em materiais díspares: vestimentas rasgadas, camisinha ao chão, peles animais, cascas vegetais, dentre outros. O tom terroso, vermelho escuro, alaranjado, que acompanha grande parte das fotografias, conduz a apreensão estética desses vestígios, que nos indagam e perseguem quanto ao silêncio ali existente. A edição de Rio Branco não é proposta por uma temática ligada às cidades, mas nela encontramos recortes que fazem eco à compreensão fraturada da cena urbana. Matérias e corpos ali dispersos, afastando-se de enquadramentos convencionais e sequên-

cias previsíveis, incorporam a quebra de sentido tanto na maneira como são visualmente apresentados - vestígios, resíduos, fragmentos encontrados e postos em *close* numa fotografia em tons escuros - quanto nos próprios referentes fotográficos eleitos, ou seja, frangalhos mundanos para os quais nos propõe olhar mais demoradamente, muitos deles resquícios da ação humana e do tempo incrustado nos objetos. Vemos nessa postura de Miguel um olhar fraturado para a urbanidade.

⁷No livro, apesar da distinção visível entre os pedaços imagéticos de cada página, a combinação se dá por um ritmo de cores, texturas e sensações de esvaziamento - ora uma parede carcomida numa escura iluminação, ora sacos de boxe suspensos numa sala de paredes rugosas, ora um pedaço do corpo humano sem aparição do rosto. A ligação entre as imagens se dá por aspectos sensoriais, mas não compõem uma lógica linear. À exceção de imagens da série *Santa Rosa*, em que temos o local da luta de boxe como reconhecível em mais de uma imagem, todas as outras são fragmentos soltos que vêm a se unir pela textura, cor, forma ou certa sensação melancólica. Não por acaso, as imagens nos trabalhos de Miguel podem migrar para diferentes obras ou formatos - séries, dípticos, trípticos, polípticos, pinturas, instalações, vídeos - pelos quais a unidade imagética é constantemente repensada. Essa capacidade de extrair a fotografia de um dado formato para levar a outro é um aspecto importante da elasticidade semântica do meio, sendo praticado pela quebra e pela montagem em situações não previstas. Numa declaração, o artista afirma seu interesse na "construção poética com imagens, sejam projetadas ou impressas" ⁸ (Rio Branco, 2010, p. 22). A dinâmica dos fragmentos de Rio Branco, em outras palavras, levam à cabo a fratura da narrativa fotográfica, permitindo ao fragmento operar visualmente em distintos contextos. Nessa compreensão, a imagem, o recorte do mundo, traz um auto-questionamento quanto à sua completude de sentido.

⁷ Na compreensão de Livia Aquino (2005, p.70), "a temática de Miguel Rio Branco não aparece literalmente descrita na apresentação de sua obra, surge como um emaranhado que evoca um sentido a cada nó que se desfaz". Para saber mais sobre a poética do trabalho do artista, ver a dissertação de mestrado da autora, *Imagem-poema: a poética de Miguel Rio Branco* (2005).

⁸ Miguel também ressalta a importância não apenas do livro impresso para apresentar o seu trabalho, afirmando que "até hoje meus livros, por exemplo, são de difusão bastante limitada, mas na época da Internet eles começam a alcançar lugares aonde nunca pensei chegar" (Rio Branco, 2010, p. 22).



Figura 2: Silent book, Miguel Rio Branco – livro aberto, 1997

Recorremos às imagens de Miguel por essa sensibilidade sempre fraturada e incompleta na apresentação do mundo. As fotografias não são pautadas por sua identificação e elo obrigatório a um só contexto urbano específico. Elas assumem uma postura alusiva à prática fragmentária de quem anda pela rua, entrando e saindo de ângulos nunca totalizantes. Não são rostos visíveis, nítidos, ou ambientes amplos, panorâmicos ou cenográficos, o que entra em jogo na sua atuação fotográfica. Trata-se muito mais de uma expansão do olhar dedicada ao detalhe, ao vestígio, ao retalho muitas vezes banal do mundo. A cidade que extraímos de suas fotografias – não apenas as contidas no *Silent book* – acolhe as marcas do tempo impregnadas nas coisas, nos resquícios, na exterioridade mundana. Esta exterioridade, cotidianamente silente, ganha voz nas imagens. Destacamos sua incursão em mundos urbanos não necessariamente localizáveis, mas

apreendidos na sua alusão material. Rio Branco não nos situa num local definido, mas fala de um pertencimento urbano aliado ao ruinoso, às fraturas do cartão-postal.

As narrativas de cidade encontrariam nos mundos urbanos fotográficos e fraturados um risco discursivo dispersivo, uma vez que aquelas têm intenção de sintetizar e estes últimos, de multiplicar. A pesquisadora Irllys Barreira (2012, p. 29) pensa as “narrativas da cidade” como “síntese discursiva de múltiplas articulações entre passado e presente capaz de gerar princípios de identificação e sentidos de pertencimento”. Não se excluem das narrativas urbanas, segundo a autora, as dimensões mitológicas ou ideológicas na proeminência de fatos e monumentos estereotipados e exclusivos. Nesse entendimento, sob a ótica barthesiana, “narrativas da cidade não se separam de imagens estereotipadas que muitas vezes constituem referências a partir das quais várias representa-

ções emergem” (Barreira, 2012: 29). Daí, talvez, não encontrarmos uma Tóquio legível e identificável nas imagens de Daido, já que muito dos estereótipos não são relevantes em suas imagens. De forma análoga, ícones urbanos locais ou monumentais de uma cidade como Salvador não são o traço unificador das imagens de Rio Branco. Estes olhares atritam com esta lógica da narrativa como “um conjunto de informações, descrições de monumentos e evocações a acontecimentos que caracterizam uma determinada localidade dando o sentido de uma ‘história’” (Barreira, 2012: 31).

Considerações finais

A cidade que depreendemos dos olhares contemporâneos de Miguel e Daido, por visões menos serializadas e menos guiadas por uma narrativa única, redimensionam a construção fotográfica de Weegee e Brassai. Além de uma despreocupação com detalhes de composição próprios às cenas, é possível observar diferenças quanto à apropriação dos personagens e lugares urbanos. Nos olhares contemporâneos, a postura frente ao mundo fecha o quadro em detalhes precisos, porém com uma conexão frouxa com o entorno, sendo possível abdicar de uma leitura espaço-temporal restrita a um lugar ou cidade. Essa expansão ou maleabilidade da fotografia em relação à pluralidade de leituras demonstra resistência em estabelecer um único sentido, uma única narrativa para as cidades. Estariam, nos gestos de Daido e Miguel, fraturas de cidade, avessas à predominância de um sentido único ou um discurso que as sustentem sob uma imagem urbana domesticada. Suas cidades, que aqui nomeamos de fraturadas, problematizam a ideia de narratividade ao serem anárquicas em suas formas de apresentação dos mundos urbanos. Não há uma classificação temática óbvia no que observamos de Rio Branco e Moriyama, levando-nos a perceber seus recortes como multiplicadores de importâncias urbanas não-catalogadas.

As visões mais monumentais ou factuais ligadas a Weegee e Brassai, respectivamente em Nova York e Paris, levam-nos a aproximá-las também das narrativas urbanas como sínteses. De alguma maneira, suas fotografias participam de um imaginário cultural e histórico das referidas cidades moder-

nas, por mais que elas nos tragam visões cotidianas diversas da vida de rua de um tempo passado. As fotografias, inclusive, podem ser, elas próprias, vistas como monumentos das cidades de outrora – algumas de Brassai, sobretudo, podem ser vistas como cartões-postais de Paris, principalmente as que carregam ícones. Não fossem as cidades narradas, aliás, seria impraticável nossa compreensão fraturada dos olhares urbanos. Aquela experiência comunicável, que nos apontou Benjamin, deixa suas reminiscências nestes fotógrafos, que encontraram na construção imagética um caminho para a expressão de seu tempo. E ainda nos é contemporâneo o risco que assume a fotografia ao narrar ou fraturar, interferindo na forma como percebemos e acolhemos os discursos sobre as cidades.

Lado a lado às fotografias, estão mapas, guias turísticos, publicidades de governo, relatos de viajantes, depoimentos de moradores, dentre outros exemplos de construções discursivas e estéticas para as cidades. Nosso enfoque na fotografia não deixa de levar em consideração a existência dessa variedade de apropriações na disputa simbólica e constitutiva do espaço urbano. A busca por ver e entender a cidade sob o olho fotográfico põe em jogo imagens urbanas que passam ao largo, certamente, dos discursos hegemônicos do turismo ou da publicidade. O que vêm à tona nas cidades fraturadas não está, muitas vezes, em consonância com a imagem segura e politicamente correta que interessa a esses discursos. São as rachaduras, as imperfeições, as amassaduras dos cartões-postais e dos significados icônicos estereotipados que se expressam nas imagens sob os olhares contemporâneos de Daido e Miguel.

Referências

Aquino, L. A. (2005) Imagem-poema: a poética de Miguel Rio Branco. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Mestrado em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. Campinas.

Barreira, I. (2012) Cidades narradas: memórias, representações e práticas de turismo. Campinas, SP: Pontes Editores.

Benjamin, W. (1994) *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense.

Blum, A. (2003) *Imaginative structure of the city*. Montreal: McGill-Queen's University Press.

Brassaï. (1976) *Brassaï: the secret Paris of the 30's*. Nova York: Pantheon Books.

Carreira, L. (2013) *A apropriação como gesto na fotografia de Michael Wolf e Jon Rafman*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

Fernández, H. (2011) *El fotolibro latinoamericano*. México D.F.: Fundación Televisa.

Fraser, K. (2011) *Photography and Japan*. London: Reaktion Books.

Moriyama, D. (2009a) *Buenos Aires*. Tokyo: Kodansha.

Moriyama, D. (2009b) *São Paulo*. Tokyo: Kodansha.

Moriyama, D. (2010) *Daido Moriyama: The world through my eyes*. Skira: Milão.

Rio Branco, M. (1997) *Silent book*. São Paulo: Cosac & Naify.

Rio Branco, M. (2010) In: Rio Branco, M., Bousso, D. e Santos, A. (orgs.). *Maldicidade: marco zero*. São Paulo: Imprensa Oficial e Museu da Imagem e do Som.

Scott, C. (1999) *The spoken image: photography and language*. London: Reaktion Books.

Weegee. (1945) *Naked city*. Nova York: Da Capo Press.

Outras publicações da autora

Abreu, E. (2013) "Imagens banais e revelatórias: dilemas e desejos das fotografias como resto". *Comunicação & Sociedade* (Universidade Metodista de São Paulo), v. 35, p. 251-275,

Abreu, E. (2013) "Bichos de rua, fotografia e vida urbana: três sobrevivências em três imagens de morte". *Visualidades* (FAV - UFG), v. 11, p. 175-189.

Abreu, E. (2012) "Sobre o contemporâneo e as imagens fotográficas". *Ícone* (UFPE), Recife, v. 14.

Abreu, E., Carvalho, M. (2012) "O último Glauber: notas sobre viagem, fotografia e memória no filme *Diário de Sintra*". *InTexto* (UFRGS), v. 27, p. 236-248.

Abreu, E. (2012) "A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin". *Cadernos Walter Benjamin* (UECE), v. 9.