

## O INVISÍVEL NA FOTOGRAFIA DE ARQUITETURA

Giovanna do Val Custodio (IC) e Daniel Corsi da Silva (Orientador)

**Apoio:** PIBIC Mackpesquisa

### RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo a investigação da tradução das atmosferas da arquitetura para a linguagem fotográfica, tomando como base os conceitos de *atmosfera*, providos do arquiteto suíço Peter Zumthor. Para fins de contextualização, foram estudados a história da fotografia e como a sua prática se desenvolveu e se estabeleceu no mundo. A partir desse levantamento, foram, então, discutidos conceitos acerca do tema de percepção visual, levantando assuntos como o visível e o invisível e a utilização de elementos intangíveis para se expressar dentro na fotografia. Empreendemos uma discussão a respeito da fotografia de arquitetura vista de uma maneira “sensível”, procurando entender o ato fotográfico a partir da fenomenologia, sendo de suma importância compreender que o fotógrafo de certa forma influencia na interpretação da obra de arquitetura. A pesquisa se apoia em um levantamento bibliográfico complementado por uma análise da obra de Cristiano Mascaro e Nelson Kon que trouxeram elementos palpáveis para a relação com os conceitos apresentados. Pretende com o trabalho reunir conteúdo e produzir uma leitura investigativa sobre o assunto, para que esta possa ser revisitada por outros, sejam os que estão em busca dessa melhor compreensão ou dos que pretendem conduzir este material a um grau mais profundo.

**Palavras-chave:** Fotografia de Arquitetura. Atmosfera. Invisível.

### ABSTRACT

This research aims to investigate the translation of architectural atmospheres into photographic language, based on the concepts of "atmosphere", provided by the swiss architect Peter Zumthor. For contextualization purposes, photography's history and practice development and establishment were studied. From this study, concepts about visual perception were discussed, raising some points such as the visible, invisible and usage of intangible elements to express themselves in photography. Introducing a discussion about architectural photography in a sensitive view, working to understand the photographic act from phenomenology, being crucial to understand photographer influence in architectural work interpretation. This research relies on a bibliographic review complemented by an analysis of the photos of Cristiano Mascaro and Nelson Kon relating tangible elements to concepts studied. This analyses objective to gather content and produce an investigative reading on the subject, so it can be revisited by others, who are seeking a better understanding or taking it to a deeper degree.

**Keywords:** Architectural Photography. Atmosphere. Invisible.

## 1. INTRODUÇÃO

No momento que a fotografia foi criada ela logo também se voltou para a arquitetura. Uma das primeiras fotos que se tem conhecimento foi feita pelo inventor francês Joseph Nicéphore Niépce em 1827, registrando a vista da janela de seu ateliê onde aparecem alguns edifícios.

Com o avanço da tecnologia no final do século XIX começa-se a produzir ferramentas mais leves e a fotografia ganha caráter portátil, possibilitando os fotógrafos a viajarem pelo mundo fotografando, entre outras coisas, a arquitetura. Com um caráter cada vez menos documental, os fotógrafos começam a tentar capturar um pouco da atmosfera da arquitetura e passam a fotografar as obras sendo vivenciadas pelas pessoas. (KON, 2014)

A cidade sempre foi um dos cenários que mais fascinou e atraiu os fotógrafos. A fotografia transforma a cidade, seleciona, silencia, traduz e fixa alguns dos aspectos que a compõe. O ato de sair andando pela cidade, observar o cotidiano, olhar atentamente a luz e esperar que ela encontre a superfície ideal para trazer um elemento surpresa que diferencie a fotografia faz parte dos ritos de quem consegue capturar o que não existe.

A fotografia pode se posicionar de diversas formas diante da arquitetura: de maneira autônoma – tendo a arte em si mesma, usando a arquitetura apenas como suporte, sendo assim uma expressão criativa, que demonstra sensibilidade no olhar, algo único; de maneira interpretativa – buscando um olhar ativo sobre a arquitetura que está fotografando e tentando extrair pela foto a essência ou características do objeto observado, de modo que o olhar do fotógrafo se torna interpretativo, construindo uma narrativa para mostrar a arquitetura; e sendo técnica – buscando registrar a arquitetura por ela mesma, como uma situação estática, servindo também como suporte a desenhos de arquitetura para a compreensão da sua espacialidade.

Foi adotado como eixo central a postura interpretativa dentro da fotografia de arquitetura, desse modo sendo estudada a fotografia em parte documental e em parte autoral, porém não excluindo a postura técnica. Será investigada a forma como a arquitetura pode ser interpretada, podendo ser inclusive de um modo diferente da intenção do arquiteto.

A pesquisa tem por objetivo a investigação dos processos de tradução da dimensão do real para a linguagem fotográfica. Buscando entender mais profundamente o que há por trás do olhar de quem fotografa – interpretando e registrando as atmosferas da arquitetura – para saber o quanto é realmente capaz de traduzir uma condição tridimensional para outra bidimensional, contribuindo também para ambos os ofícios naquilo que os compete respectivamente. Foi proposto como problema de pesquisa as seguintes questões: como as atmosferas percebidas na arquitetura podem ser transmitidas ou registradas pela fotografia?

E considerando que a fotografia é também uma manifestação nela mesma, qual a influência do fotógrafo na compreensão da arquitetura observada?

O presente trabalho foi estruturado em três grandes temas: fotografia, arquitetura e fotografia de arquitetura. Foi de grande relevância o estudo de alguns aspectos da história da fotografia, buscando a compreensão do desenvolvimento de sua prática e como ela ganhou importância no mundo. Em seguida, o foco foi a arquitetura, dando ênfase em na experiência arquitetônica como um todo e sua representação, para então observar a fotografia de arquitetura com seu espaço compositivo e a captura de atmosferas dentro da imagem.

Para que o objetivo fosse alcançado foram estudados e analisados conceitos acerca do tema de “atmosfera” de Peter Zumthor, “o visível e o invisível” de Merleau-Ponty e a fenomenologia, entre outras bibliografias que foram o cerne para o trabalho. Além da análise e relação da obra de alguns dos nomes mais representativos dentro da fotografia de arquitetura no Brasil – os arquitetos e fotógrafos Nelson Kon e Cristiano Mascaro – com os conceitos apresentados. Mais conhecidos por suas fotos de arquitetura, os paulistanos manifestam uma paixão pela cidade onde vivem e fazem dela campo de atuação.

## **2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO**

### **2.1 A construção de uma prática**

O fotógrafo francês Pierre-Jean Amar, relata em seu livro *História da Fotografia* – publicado pela primeira vez na França, em 1997 – as criações do ser humano para tentar preservar a memória. Amar (2013) faz um resgate do desenvolvimento técnico, estético e cultural da fotografia, que se inicia bem antes da sua invenção, quando Aristóteles, filósofo grego, descreveu de forma simples o que seria posteriormente chamado de câmara escura<sup>1</sup>. No século IV a.C. se desenvolve o primeiro compartimento escuro que se tem conhecimento. Em paralelo a esse desenvolvimento, elaboram-se outras técnicas que possibilitariam a fotossensibilidade necessária para fixação das imagens em papel ou em outros meios. Essas câmaras usavam o princípio da fotografia, porém o ato de registrar a imagem e obter um produto só é realizado com êxito no século XIX. (AMAR, 2013)

A invenção da fotografia e a quem ela condiz é imprecisa. Amar (2013) destaca o pioneirismo dos grandes impulsionadores da fotografia, que foram Niépce, Daguerre, Talbot e Bayard. Os métodos para registrar a imagem eram diferentes. O pesquisador francês

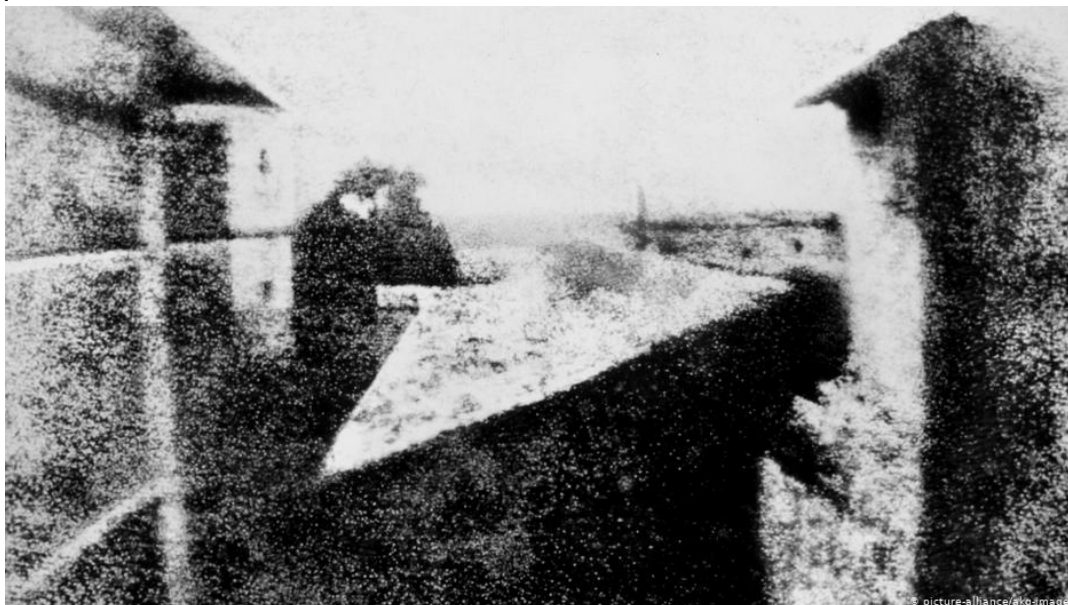
---

<sup>1</sup> Câmara escura é a denominação de um aparelho óptico, que consiste em uma caixa com paredes opacas com um orifício em uma das faces. A luz entra por esse orifício e toca uma superfície fotossensível localizada no lado oposto, onde é produzida uma imagem.

Joseph Nicéphore Niépce obteve, em 1827 – após realizar diversas experiências fotográficas – as primeiras imagens gravadas sobre placas metálicas, utilizando betume sensível à luz.

A primeira fotografia realizada por esse pesquisador é a vista da janela de seu ateliê em Chalon-Sur-Saône que, apesar das imprecisões da imagem, nos mostram os edifícios vizinhos à sua casa e nuances de suas janelas e telhados.

Figura 1. Primeira fotografia registrada por Niépce, em 1827, revela as construções vizinhas a seu ateliê.



Fonte: DW Brasil

Em 1829, Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre se unem e inventam o que seria o primeiro suporte fotográfico ao chegar para o grande público – o daguerreotipo, cujo processo consistia na fixação da imagem sobre um metal de custo reduzido, a partir de um banho de prata que formava uma superfície espelhada e sensibilizada. As imagens não possuíam negativo, eram únicas, fixadas diretamente sobre a placa de metal.

Em paralelo a esse desenvolvimento, o desenhista e tipógrafo franco-brasileiro, Antoine Hercule Romuald Florence, buscava maneiras de fixar a imagem em papel. Segundo o historiador da fotografia Boris Kossov (2006) – cuja pesquisa foi publicada pela primeira vez, em 1980, no livro *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil* – Florence usou a palavra *photographie* em 1834, quatro anos antes do químico inglês John Herschel cunhar o termo *photography*. Florence buscava um método de impressão semelhante às tentativas de Niépce e Daguerre e conseguiu, em 1833, fixar em papel a imagem captada por uma câmara escura, utilizando sais de prata fotossensíveis, como cloreto de prata.

Doze anos depois, William Fox-Talbot, pesquisador inglês, produz uma técnica de negativo sobre papel que se tornava transparente quando molhado e assim possibilitava que as imagens fossem reproduzidas. Mais tarde, as imagens poderiam sofrer ampliações e

modificações na qualidade, se tornando o processo que consolidou o que é o advento técnico da fotografia atualmente. (MASCARO, 1994)

Com a popularização da fotografia e o desenvolvimento dos equipamentos, logo surgiu a invenção da câmera portátil – que, diferentemente dos grandes instrumentos estáticos, com tripés e outros acessórios fundamentais era fácil de transportar e o ato de fotografar foi se tornando cada vez mais acessível, mudando também os objetivos, motivos e conteúdos buscados pelos novos fotógrafos, como explica o arquiteto e fotógrafo brasileiro Cristiano Mascaro (1985, p. 26):

[...] com a possibilidade de se fotografar com um equipamento extremamente leve e discreto, os fotógrafos invadiram as ruas e descobriram a cidade como um cenário extraordinariamente sedutor para seus trabalhos. [...] os ensaios fotográficos se multiplicaram e surgiram as mais diversas abordagens e interpretações da cena urbana, destacando-se os trabalhos de André Kértész, Cartier-Bresson, Brassai, Robert Frank, Bruce Davidson e muitos outros que se revelaram observadores atentos e sensíveis, verdadeiros cronistas da vida urbana [...]

A partir da chegada dos fotógrafos às ruas e a cidade junto a uma câmera portátil o fotojornalismo passa a se instaurar e a fotografia é encarada como registro, como documento. De acordo com Cartier-Bresson (2015, p. 17) “A reportagem é uma operação progressiva da cabeça, do olho e do coração para exprimir um problema, fixar um evento ou impressões”. O fotógrafo e fotojornalista francês ainda coloca que:

A memória é muito importante, memória de cada foto feita ao galope, na mesma velocidade que o evento; é preciso ter certeza, durante o trabalho, de que não se deixou um buraco, que tudo se exprimiu, pois depois será tarde demais, não será possível retomar o acontecimento às avessas. (CARTIER-BRESSON, 2015, p.18)

O pensador e professor francês da Universidade Sorbonne Nouvelle, Philippe Dubois, em seu livro *O ato fotográfico e outros ensaios* – publicado originalmente na França, em 1983 – propõe que a fotografia é diferente de outros sistemas de representação como o desenho ou a pintura, para ele a fotografia é um índice verossímil que se divide em: espelho do real, transformação do real e traço do real. O autor primeiro coloca que a fotografia seria uma documentação fiel da realidade, reforçando o valor que lhe foi dado a princípio: o de documentar fatos históricos e científicos. Em um segundo momento, ele apresenta a fotografia como transformação do real, onde entende que a mesma possuía uma vocação expressiva que, não somente documentava, mas também dependia de elementos intangíveis (mentais, sociais, culturais) presentes em cada fotógrafo. Em seguida, Dubois passa a desconstruir a

narrativa do espelho e passa a construir um discurso sobre a interpretação dentro da fotografia.

A fotografia é um recorte do real, um corte no movimento do tempo, um congelamento de um instante. É também um fragmento – do espaço e do tempo – escolhido pelo fotógrafo, a partir dos sujeitos, do entorno, do enquadramento, do sentido, da luminosidade, da forma. É a construção de uma realidade que depende de diversas interpretações, que se iniciam nas intenções discursivas do fotógrafo, no seu repertório. A câmera fotográfica capta parte do que percebemos do espaço e congela esse tempo, congela o que nosso olho está vendo. A partir dessas proposições, Dubois (2001, p. 61) coloca que:

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo [...] do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial [...] o gesto de olhar sobre o objeto [...] o gesto de olhar sobre o signo.

Sendo assim, a fotografia é uma linguagem que precisa ser constantemente conhecida e decifrada, considerando que seu sentido vai igualmente sendo revisitado a cada momento histórico. Segundo Cartier-Bresson (2015, p. 24) “A fotografia é [...] o reconhecimento na realidade de um ritmo de superfícies, de linhas ou de valores; o olho recorta o objeto e o aparelho só tem de fazer o seu trabalho: imprimir a decisão do olho na película”.

## **2.2 A fotografia de arquitetura**

Desde o início, quando as primeiras tentativas de registro da imagem foram feitas, a arquitetura foi um ponto central para o desenvolvimento da fotografia. Quando Niépce gravou sob placas metálicas sensibilizadas a luz a primeira imagem que se tem notícia, estava realizando uma fotografia de arquitetura. Ao escolher se posicionar frente a paisagem de sua janela, o pesquisador francês instaurou o que seria uma das ações mais naturais nessa prática: registrar onde se vive e o que se vê. Entretanto, havia também uma questão técnica na predileção por fotografar a arquitetura: sua condição estática. Como as câmaras tinham um longo tempo de exposição, esse tema se tornava o ideal. (FARAGO, 2019)

A partir desse momento, então, os fotógrafos passaram a se debruçar sobre a cidade e a fotografar as obras de arquitetura. Segundo Borges (2005), após o desenvolvimento da primeira câmera fotográfica de uso popular, em 1888, houve um aumento acentuado de consumo e comercialização de fotografias. Os fotógrafos começaram a investir na produção de imagens para cartões postais ilustrados com vistas de paisagens, vida urbana e rural e monumentos históricos. Esses cartões postais sempre mostravam o melhor e mais agradável

da cidade, sendo os principais alvos prédios públicos e construções arquitetônicas grandiosas.

A autora relaciona a circulação dos postais com a construção da imagem das cidades, de modo que a fotografia nessa situação se colocava para além do registro visual técnico, mas sim como construção de um ideal simbólico sobre certo objeto. Essa relação é explicada quando coloca que: “A medida que a moda dos postais ia se alastrando, as cidades, lócus por excelência do exercício e das práticas civilizadoras, iam construindo suas versões higienizadas, oficiais e modernas do espaço público” (BORGES, 2005, p. 60). Ou seja, aqui podemos notar o quanto a fotografia não é inerte, a partir dela o fotógrafo cria a mensagem que quer passar, e conseqüentemente o expectador também é influenciado por essa mensagem.

De fato, após o aparecimento da fotografia, toda a estrutura estética da arte foi abalada. O crítico inglês John Berger expõe em seu livro *Para entender uma fotografia* que a partir da possibilidade de registro os suportes materiais da memória foram revolucionados. De acordo com o arquiteto e fotógrafo paulistano Nelson Kon (2014) a fotografia se apropria da linguagem que veio antes dela, usando do desenho técnico (vistas e perspectivas) para construir a imagem e, por ser mais rápida e precisa, termina por assumir o papel antes ocupado pelos desenhos representativos. Berger (2017, p. 76), no entanto, coloca que o que fazia o papel da fotografia antes da invenção da câmera era a memória:

O que fazia o papel da fotografia antes da invenção da câmera? A resposta esperada talvez fosse a gravura, o desenho, a pintura. Mas a resposta mais reveladora poderia ser: memória, lembrança. O que as fotografias fazem no espaço era previamente feito na reflexão.

A fotografia, quando foi criada, proporcionava um novo método, ela era uma nova ferramenta. Hoje, ao invés de oferecer novas possibilidades, sua “leitura” e seu uso são usuais e comuns. São percepções. Fotografar, hoje, se tornou um reflexo. Um modo de capturar o que foi sentido: “Fotografias realmente são experiências capturadas, e a câmera é o braço ideal da consciência em seu modo aquisitivo” (BERGER, 2017, p. 75)

A fotografia de arquitetura exige que o fotógrafo tenha, além do conhecimento técnico, um ponto de vista do espírito sensível, uma percepção do todo da obra de arquitetura, uma vez que a fotografia é uma mensagem, uma decisão do que deve ser registrado.

Porém, entender a fotografia como ponto de vista, representação de uma interpretação, é afirmar que pessoas diferentes produzirão imagens distintas de um mesmo tema. Além de que alguns fotógrafos são expostos a situações limitadoras, impostas pelos arquitetos do projeto ou por publicações especializadas, onde é criada uma condição que

dificulta o diálogo que existe entre obra-fotógrafo. Isso porque na publicidade e no jornalismo a fotografia tende a ser mais explícita, uma representação direta e crua do real. Fazendo com que o fotógrafo – muitas vezes pressionado pelo editor ou pelo arquiteto – acabe desprezando a possibilidade de criação a partir da imagem e também a capacidade de imaginação do expectador. Consequentemente, neste tipo de fotografia de arquitetura o fotógrafo passa a ser um mero tradutor do autor – o arquiteto.

Portanto, neste estudo, estamos compreendendo que a fotografia de um monumento ou edifício não é a obra em si mesma, nem seu projeto, tamanho ou uso. A fotografia de arquitetura é a imagem que tem a capacidade de revelar fragmentos do espírito criador do arquiteto e o significado de sua obra. Segundo Mascaró (1994, p. 72):

Esperar da fotografia de uma obra de arquitetura um registro fiel do que ela é ou do que se imagina que ela seja ou ainda do que se gostaria que ela fosse é um grande equívoco que em nada contribui para a compreensão de seu verdadeiro valor. Uma fotografia de arquitetura, assim como todas as outras, é resultado de uma observação da realidade e o que resta sobre o pedaço de papel fotográfico deixa de ser a realidade pura. Passa a ser um outro objeto irremediavelmente transformado pelo filtro de um olhar.

Há uma intensidade no olhar do fotógrafo sobre a obra de arquitetura que precisa ser reconhecida. Uma forma de compreensão e absorção do contexto, uma reflexão sobre o que há em sua volta. A obra do fotógrafo e a obra de arquitetura são duas coisas distintas, relacionadas, porém autônomas em seus sentidos e significados. Quando se observa uma fotografia não se vê a obra de arquitetura em si, mas sim a obra do fotógrafo, uma representação do que foi visto por seus olhos. A resposta dessa contemplação é a fotografia. Há um prazer no olhar. O fotógrafo que busca no mundo a satisfação desse olhar, maneiras de traduzir esse olhar para imagens é talvez o que mais se aproxime da “verdadeira” expressão, a mais profunda. Movidos por essas sensações, esses fotógrafos se assemelham aos poetas, veem o mundo conforme o que dele podem absorver a partir de todos os sentidos. O ato de ver é também a consciência de ser visto, esta correspondência condiciona um modo de ver, tornando o olhar não apenas uma apropriação das pessoas ou objetos, mas sim uma busca, uma maneira de reconhecimento de si mesmo.

Alguns fotógrafos, desde o início da fotografia foram em busca de tornar mais nítido o que eles viam. O olhar passou a ser mais afinado e a revelar o que antes não era claro. Eugène Atget, André Kertész, Josef Sudek e Edward Steichen observavam a cidade com um olhar sensível e foram os precursores da fotografia urbana, uma forma livre de observar a arquitetura e talvez a melhor maneira de a compreender.



Podemos imaginar a fotografia de arquitetura não como uma prova concreta do que existe e permanece, pois tudo se modifica ao longo do tempo e cada pessoa possui uma interpretação do mundo de acordo com seus princípios e ideias, mas imagina-la como uma história, um universo particular de imagens e fantasias que evocam o real.

### 2.3 O invisível na fotografia

O “ver” nem sempre presume uma visão clara e imediata, muitas vezes o fotógrafo precisa desviar o olhar da paisagem ou do edifício para perceber o imperceptível. “A paisagem é um rosto [...] e retribui o nosso olhar. A paisagem é um estado d’alma” (PEIXOTO, 2009, p. 43). Olhar esse rosto é também ser olhado por ele e, para que isso aconteça é preciso compreensão de ambas as partes, além do querer olhar e permitir ser olhado. Se a arquitetura virou fachada e o horizonte se perdeu no meio dos altos muros, nossa forma de ver também se alterou. É preciso buscar novas formas de olhar, de ressignificar e de perceber.

“As imagens podem fazer o cego ver? O cego vê o que não se pode ver, o invisível. O vento, as paisagens do passado, um rosto desarmado de quem sabe não estar sendo visto. Visão daqueles que fecham os olhos para ver” (PEIXOTO, 2009, p. 38). Ao tornar a visão do cego uma metáfora, o sociólogo e filósofo brasileiro Nelson Brissac Peixoto nos remete – em seu livro *Paisagens Urbanas* – ao vidente, “aquele que enxerga no visível sinais invisíveis aos nossos olhos profanos” (2009, p. 40).

De acordo com o filósofo francês Merleau-Ponty (1999), o invisível é aquilo que não se consegue ver, não algo que está para além do visível. É a condição de criação de obras do espírito (pensamento), que da visibilidade aquilo que a “visão profana” acredita ser invisível. O invisível é uma condição da visão e não há visível sem invisível.

O trabalho de Evgen Bavcar é a prova do que diz Merleau-Ponty. Bavcar é um fotógrafo e filósofo esloveno, que busca em sua obra capturar o instante que não irá mais se repetir. Porém, o que o difere de outros que buscam o mesmo feito em sua profissão é que ele não consegue “ver” sua fotografia. Cego desde a adolescência, o fotógrafo criou uma relação íntima entre a visão, a cegueira e a invisibilidade. Seu trabalho consiste em reunir o mundo visível ao invisível. Segundo ele, “não faço imagens porque sou cego, mas porque tenho visões interiores [...] vejo apenas o que sei” (apud COELHO, 2006, p. 53), a partir dessa declaração, o fotógrafo deixa claro que reconhece o que já conheceu a partir da visão. Isso acontece através da percepção sensorial.

A observação em seu trabalho é feita a partir de outras formas de percepção, seja o toque ou a sensação do vento, possibilitam que ele possa “ver”. Essa visão trazida por ele nos revela o invisível. E nisso consiste a força de suas imagens, pois são criadas a partir do

que Bavar traz na memória, combinado a todos os sentidos que desenvolveu devido a cegueira, como coloca Peixoto (2009, p. 192):

O cego é um vidente. Ele recorre à lembrança, à sensibilidade, a várias descrições. O olhar através da memória. Um modo polifônico de ver, composição de todos esses olhares. Dá voz a todos eles. Desloca o olhar retiniano de sua centralidade convencional, multiplicando os pontos de vista. Passa do olhar a visão. A visão do cego é a figura emblemática das imagens contemporâneas

Esse invisível que se encontra em certas fotos de arquitetura, e sem ser delas objeto, é pura intensidade. É um convite a imaginação, a interpretação. A partir de elementos intangíveis o fotógrafo se expressa: luz, reflexos, sombras, formas, texturas, o próprio sentir. Esses elementos dão corpo a imagens produzidas no pensamento, a imagens subjetivas. O fotógrafo não apenas “produz” uma imagem, ele constrói a imagem em seu pensamento e as reserva em seu olhar, para então dar corpo – através da câmera e dos elementos intangíveis – as imagens de seu pensamento.

A fotografia não é, portanto, a pura expressão, é um modo de olhar, uma construção de uma ideia. O ponto de partida do fotógrafo é a criação da pré-imagem, que é construída em sua imaginação antes de tornar-se objeto visível. O fato de certos fotógrafos conseguirem criar maneiras diferentes e profundas de mostrar sua obra é justamente pelo fato dessas imagens nascerem antes em suas mentes, diretamente na imaginação. Então, antes de ser uma reprodução ou extensão do espaço, a fotografia é uma escolha diante de diversos recortes possíveis.

A arquiteta e fotógrafa brasileira Junia Mortimer, argumenta em seu livro – resultado das pesquisas desenvolvidas em seu doutorado – *Arquiteturas do olhar: imaginários fotográficos do espaço construído*, a respeito da invisibilidade da imagem fotográfica:

[...] ela está implicada na fotografia em dois sentidos: o primeiro remete a continuidade do vivo em Merleau-Ponty e diz respeito à sequência entre as partes do referente que aparecem e aquelas que não aparecem na representação, isto é, concerne o recorte do objeto referente dentro do campo de representação (laterais de um edifício, trechos de uma fachada etc); o segundo sentido [...] refere-se a invisibilidade como potência de problematização do visível. Problematizar o visível significa colocar em xeque sua positividade, colocando assim também em questionamento a estrutura visível da fotografia, sua capacidade de registro da realidade. Nesse sentido, a invisibilidade, em fotografia, depende diretamente da sua estrutura visível e é, de certo modo, condicionada por ela (MORTIMER, 2017, p. 124)

O ato fotográfico é aqui encarado como uma investigação fenomenológica<sup>2</sup>, que se desenvolve a partir do sensível. O sensível é a “[...] possibilidade de ser evidente em silêncio, de ser subentendido” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 199), ou seja, o olhar do fotógrafo busca revelar para o expectador a atmosfera e a potência existente no espaço.

## 2.4 O registro da atmosfera

Para que se possa estreitar estas linguagens, parte-se do conceito de “atmosfera”, o qual sintetiza definições possíveis de serem compartilhadas tanto pela arquitetura como pela fotografia. Este conceito provém das ideias do arquiteto suíço Peter Zumthor, que, em seu livro *Atmosferas* expõe certas qualidades que entende como as de maior valor para a concepção do espaço, não estando estas relacionadas com a sua capacidade icônica e predominantemente visual, mas sim muito mais com a construção de uma percepção emocional definitivamente profunda a partir da vivência de determinada obra. Quando se fala de percepção comumente imagina-se tratar de algo predominantemente instintivo, comunicado e compreendido imediatamente: uma condição complexa percebida pelo indivíduo no momento da presença em determinado lugar. Porém, a composição de uma atmosfera se dá pela sobreposição de todas as características físicas que compõem um espaço, e sua percepção, condicionada a aspectos individuais do expectador, concretiza-se por todos os receptores do corpo humano, em um processo multissensorial, que influencia as experiências nos espaços construídos pela arquitetura. A visão e o registro dessa atmosfera não é, então, puramente racional, ela se faz do entrelaçamento do corpo e do mundo.

Zumthor inicia seu livro *Pensar a arquitetura* com a frase “quando penso na arquitetura, ocorrem-me imagens” (2005, p. 9). De fato, as imagens representam uma base muito importante para o desenvolvimento projetual do arquiteto, uma vez que “pensar em imagens de forma associativa, selvagem, livre, ordenada e sistemática, em imagens arquitectónicas, espaciais, coloridas e sensuais – isto é a minha definição preferida do projectar” (Ibidem, p. 56).

A definição aplicada por ele em arquitetura consiste que em suas obras, o arquiteto procura “formar um todo com sentido a partir de infinitas partes” (Ibidem, p. 11). A fotografia de arquitetura que procura fazer uma investigação fenomenológica e demonstrar o espírito

---

<sup>2</sup> Segundo Merleau-Ponty, a fenomenologia “é o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo (1999, p. 1). Investigar fenomenologicamente consiste na “tentativa de uma descrição direta de nossa experiência tal como ela é, e sem nenhuma deferência à sua gênese psicológica e às explicações causais que o cientista, o historiador ou o sociólogo dela possam fornecer [...]” (1999, p. 1-2)

sensível de uma obra pode ser considerada também como uma tentativa de reunir pequenas partes e sensações com intenção de formar o todo.

As atmosferas sensoriais imaginadas por Zumthor nos coloca numa condição de analisar a arquitetura a partir de uma relação direta com o ser humano, que não se forma apenas pela presença física, mas por meio de uma potência emocional, da interação com a obra, criando, assim, uma postura que associa as sensações promovidas pelo corpo às formas da arquitetura.

Não há uma única maneira de se fazer fotografia, dentro da fotografia de arquitetura isso é ainda mais difundido, podendo ser encarada de maneira técnica, documental ou expressiva. Então, ao entender a fotografia como ponto de vista, representações do visível e invisível, pode-se afirmar que pessoas diferentes irão produzir de maneiras distintas a partir de um mesmo tema.

As fotografias aqui apresentadas são amostras representativas do trabalho de Cristiano Mascaro<sup>3</sup> e de Nelson Kon<sup>4</sup> que, entre outros fotógrafos de arquitetura, tem a cidade como campo de atuação. Ambos foram escolhidos para ilustrar este trabalho por possuírem a capacidade de transfigurar o conceito de arquitetos em imagens, mas principalmente por transformarem em real a atmosfera percebida nas obras de arquitetura.

Cristiano Mascaro é um fotógrafo de cidades, é um dos raros fotógrafos que sabe olhar o mundo. Suas imagens transbordam uma simplicidade e uma transparência, e por isso mesmo nos emocionam tanto. A maioria de suas fotografias são cotidianas, são instantes percebidos e esperados. Seu primeiro contato com a fotografia de maneira sensível foi durante a faculdade de arquitetura e urbanismo, quando folheava os livros de Cartier-Bresson na biblioteca da FAUUSP. A maneira de ver o mundo do fotógrafo francês encantou Mascaro e até hoje compartilha de seu propósito: buscar encanto em cenas cotidianas e coisas que aparentemente passam despercebidas, mas que valem ser ressaltadas. Em palestra dada em São Paulo<sup>5</sup>, durante a exposição “Onde os olhos alcançam”, Mascaro definiu sua prática

---

<sup>3</sup> Cristiano Alckmin Mascaro é arquiteto, fotógrafo e professor, graduado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de São Paulo. Se apaixonou por fotografia durante a faculdade de arquitetura e urbanismo e iniciou sua carreira na revista semanal *Veja*, em 1968. A experiência em fotojornalismo foi muito importante para a carreira de Mascaro, estimulando sua coragem e flexibilidade que era exigida em cada reportagem. Atualmente é um dos fotógrafos brasileiros mais conhecidos dentro da arquitetura.

<sup>4</sup> Nelson Kon é arquiteto e fotógrafo, graduado em arquitetura e urbanismo pela Universidade de São Paulo. Iniciou sua trajetória na fotografia no Laboratório de Recursos Audiovisuais na FAUUSP e atua profissionalmente desde 1985. Fotografou as três primeiras edições do projeto *Arte/Cidade*, do filósofo Nelson Brissac Peixoto. Atualmente é especializado em fotos de arquitetura e cidade.

<sup>5</sup> Palestra sobre a exposição “O que os olhos alcançam”, em cartaz durante os meses de março a junho de 2019 no Sesc Pinheiros, em São Paulo. Com curadoria de Rubens Fernandes Junior, a exposição contemplava a produção de mais de 50 anos do trabalho de Cristiano Mascaro. A palestra foi realizada

fotográfica comparando-a a um parágrafo do filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau em *Os devaneios do caminhante solitário*, quando o autor coloca que nos momentos quando está caminhando pensa que é exatamente o que a natureza desejou que fosse, onde fica hipnotizado com o que acontece diante dele, assim Mascaro define sua relação com a cidade: a completa concentração e fascinação pelas ruas e construções. O desejo de transmitir o que lhe salta aos olhos e transformar o invisível em visível.

Não há em Mascaro uma visão fria e desconectada do mundo. Suas imagens são sensíveis e ilustram o desejo de transmitir o que seu corpo e pensamento dizem. Trata-se de um fotógrafo de arquitetura que recusa o imediato, que observa atentamente e procura o que não é claramente visível. Na maioria das vezes as coisas invisíveis são as mais comuns, mas o fato de ser encarado por ele como se fosse a primeira vez e em toda a sua particularidade transforma esse comum em excepcional. Nas fotografias de Mascaro encontramos o instante preciso das situações atmosféricas, que estão no encontro da luz com uma superfície, ou nas sombras feitas pelos caminhanes, ou na neblina que repousa sobre a cidade durante a noite, momentos que para nós passam despercebidos. Esta fotografia da Capela do Palácio da Alvorada pode ser bastante exemplar.

Figura 2. Capela, Palácio da Alvorada, Brasília – DF, 1996.



Fonte: Cristiano Mascaro

---

no dia 9 de maio de 2019, com participação do Mascaro e do Rubens e tinha como foco explicar o conceito exposição, além de contar um pouco da experiência de Mascaro como fotógrafo.

Esta foto poderia ser completamente diferente. Se retirássemos a cortina e o caixilho, teríamos uma visão mais clara da capela, ela estaria mais próxima e seria possível enxergá-la melhor. Mas só a partir desse ângulo, a partir do instante em que o vento leva a cortina para frente e cobre quase que metade da capela, só assim podemos vê-la de fato. Vê-la através da transparência do tecido, sentir o vento que sopra em direção a ela.

Aqui, o ato fotográfico de fato apreende o surgimento de um instante que se desenha entre o Palácio da Alvorada e a capela. É como se essa imagem fosse como um momento de contemplação, em que o olhar do fotógrafo grita para revelar o que está se tornando visível em seus olhos. Não está acontecendo nada. É apenas o vento fazendo uma cortina voar, é modesto. Retomando Merleau-Ponty, é sensível e “o sensível é isso: a possibilidade de ser evidente em silêncio, de ser subentendido” (2000, p. 199).

Nelson Kon também é um fotógrafo de cidades. Sua obra revela um olhar contemplativo e distanciado sobre a arquitetura. Seu contato com a fotografia se iniciou durante a graduação em arquitetura e urbanismo, no Laboratório de Recursos Audiovisuais na FAUUSP, coordenado então por Cristiano Mascaro. Dentro da faculdade, Kon estabeleceu confrontos com o papel da fotografia que o marcaram naqueles anos e que foram primordiais para sua obra atualmente. Entre esses confrontos estavam questões a respeito da relação entre o edifício e seu registro e a natureza da fotografia de arquitetura. Em entrevista a Eduardo Costa e Sônia Gouveia (2010), Kon coloca que “os fotógrafos do laboratório viam a fotografia como um instrumento para os arquitetos descobrirem a cidade e incrementarem seu repertório projetual”. Para ele não existe diferença entre fotografia de arquitetura e de cidade, já que considera que arquitetura é todo espaço construído ou apropriado pelo ser humano.

O fato de ser arquiteto e fotografar arquitetura o coloca em uma relação de ambiguidade com a sua própria obra. Como arquiteto, ele pode ter uma visão completa sobre o espaço, pode enxergá-lo a partir de âmbitos técnicos e desconstruí-lo para compreendê-lo. Porém, como fotógrafo, precisa selecionar o que irá mostrar, precisa escolher um ponto de vista. Esse ponto de vista revela a sua forma de perceber a arquitetura, a sua maneira de ver.

O arquiteto e pesquisador Abílio Guerra aborda essa ambiguidade no artigo *A fotografia de Nelson Kon* – a partir de uma visão entre o arquiteto (cliente) e o fotógrafo – quando coloca que o arquiteto possui uma visão totalitária de sua obra, uma relação de “criador e criatura” que é pautada pelas formas de projetar que ele construiu. Antagonicamente ao olhar do fotógrafo, que precisa escolher um único ponto de vista. Ou seja, irá demonstrar uma maneira de percepção.

Contemplando a distância, Kon não estabelece nenhum tipo de contato com as pessoas que aparecem em suas fotografias. Essas pessoas inclusive, poderiam ser vistas

como escala humana<sup>6</sup>, que parecem estar lá para evidenciarem a monumentalidade da obra ou mesmo o seu uso.

Em uma das fotos do ensaio realizado na reforma feita por Paulo Mendes da Rocha na Oca do Parque do Ibirapuera, projeto de Oscar Niemeyer, vemos um observador imerso na atmosfera do espaço. A monumentalidade que a obra adquiriu a partir desse ponto de vista é surpreendente. A luz que inunda por baixo e banha todo o edifício, nos faz imaginar que o observador da foto estaria estagnado com tamanha beleza.

Figura 3. Oca (Parque do Ibirapuera), São Paulo - SP, 2001.



Fonte: Nelson Kon

Uma das formas como Zumthor pensa a arquitetura é “como uma massa de sombras e a seguir, como num processo de escavação” (2009, p. 61), assim o arquiteto atribui à luz e à sombra uma forte materialidade, sendo essencial escolher os materiais de acordo como eles refletem a luz. Este processo de escolha concreta e física é traduzido por ele: “a luz sobre as coisas às vezes me toca de uma forma quase espiritual” (2009, 63). Poderíamos relacionar essa qualidade arquitetônica que Zumthor expõe em “Atmosferas” a fotografia de Nelson Kon, que toca de uma forma “quase que espiritual”. Kon capturou o essencial, o que precisava ser dito.

---

<sup>6</sup> Escala humana é uma medida de referência, que tem como base o corpo humano. É utilizada em arquitetura e em outras artes como parâmetro comparativo.

Em outra foto, realizada durante um ensaio no Museu Brasileiro da Escultura – MUBE, projeto de Paulo Mendes da Rocha, em São Paulo, traz em primeiro plano uma das arestas do museu. No projeto, o edifício principal não é aparente, o museu está abaixo do solo, o que temos a vista é apenas o alpendre de concreto que flutua configurando uma praça coberta, um local de abrigo. Um portal. A fotografia não foca no monumento, mas sim em um ângulo que também exprime toda a força desse projeto, o foco está em uma aspecto da construção que demonstra a versatilidade do concreto.

Figura 4. Museu Brasileiro da Escultura – MUBE, São Paulo - SP, 1995.



Fonte: Nelson Kon

Zumthor coloca em seu texto que uma atmosfera arquitetônica não é apenas um sentimento, mas também importa o lado artesanal, o trabalho, o ofício. Quando Kon foca nesse ângulo do museu estamos sendo colocados frente a importância do material para obra de arquitetura, não apenas dos que se veem, não apenas da pele, mas do corpo arquitetônico inteiro, enquanto:

Tal como nós temos o nosso corpo uma anatomia e coisas que não se veem e uma pele... etc., assim funciona também a arquitetura e assim tento pensá-la. Corporalmente, como uma massa, como membrana, como tecido ou invólucro, pano, veludo, seda, tudo o que me rodeia. O corpo! Não a ideia do corpo – o corpo! Que me pode tocar. (ZUMTHOR, 2009, p. 23)



A força do concreto está exposta como uma lâmina que reparte a foto em duas. Não conseguimos ver o que acontece por detrás de uma das partes da lâmina, o ângulo da foto nos confunde se de fato há alguma coisa ali. É um contraponto ao peso e a leveza do concreto.

Uma outra foto, também da mesma série do MUBE, nos revela agora todo o peso desse monumento que flutua. Nessa imagem, Kon nos mostra exatamente o que essa pedra de concreto significa e para que ela serve: para segurar a iluminação até certo ponto e iluminar o espaço abaixo – que abriga a praça de esculturas. É como se fossemos parte da obra, como se ela nos envolvesse. Como quando caminhamos no museu, e sentimos estar andando em volta de uma escultura, assim sentimos nessa foto, como se ela estivesse entre nós, sobre nós.

Figura 5. Museu Brasileiro da Escultura – MUBE, São Paulo - SP, 1995.



Fonte: Nelson Kon

A luz delinea um espaço, configura um desenho. Tudo está no seu devido lugar. No capítulo *Degraus da intimidade*, Zumthor (2009, p. 53) nos fala do peso e tamanho das coisas, da proximidade e distância. Coloca que “devem existir massas escondidas no interior que não se veem por fora”. Essa imagem nos remete a delicadeza da luz que corta e cruza o peso da arquitetura. Opostos.

A partir dela podemos sentir o espaço, sentir o peso que ironicamente repousa sobre as nossas cabeças. Se o fotógrafo não tivesse esperado que a luz atingisse esse ângulo ou essa tonalidade, não teríamos a mesma percepção. A cor também se faz essencial, ora para

trazer temperatura a imagem ora para construir formas. A luz natural cria, além da iluminação variável e atmosférica, uma ligação com o externo. Ter o domínio de saber analisar e esperar o instante pretendido é perceber e ao mesmo tempo construir atmosferas.

## **2 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A partir da presente pesquisa podemos compreender que a fotografia como prática pode ter viés documental, político, artístico e ficcional. A fotografia de arquitetura se desenvolve dentro desses campos, podendo estar ao mesmo tempo em mais de um deles.

Entre todas as considerações, a mais relevante está em constatar que a fotografia de arquitetura pode sobreviver a banalização da imagem, não sendo apenas uma descrição do real, mas sim uma maneira de interpretação e compreensão da obra de arquitetura. O olhar é entendido como uma incógnita e nos faz pensar nele a partir do que foi colocado aqui.

A pesquisa sobre outras formas de interpretar a fotografia nos leva a constatar que a percepção é subjetiva e acaba por configurar uma forma de ver diferente para cada fotógrafo. Assim, a fotografia se torna uma criação que carrega consigo diversos aspectos que a fez, o que foi fotografado, a técnica empregada, as várias interpretações. Pode-se dizer que através da imagem fotográfica podemos conhecer a forma de ver de cada indivíduo.

Há um esforço em alguns fotógrafos para tornar visível o que não é, colocando de certa forma uma intervenção humana no objeto visual. É como um processo de conversão de um sistema que poderia ser mecânico e automático para um modo de transcrição de percepções visuais únicas.

Outro questionamento que nos é colocado ao estudarmos formas de percepção é a reconsideração do que julgamos ser “real”. O que está diante dos nossos olhos, o visível, é a única realidade? Ou o que está subentendido e é criado em nossa mente também é considerado real? Após vermos a forma de trabalho de Evgen Bavcar podemos crer que o real também pode ser o imaginado e sentido.

Desse modo, interpretando as fotografias como representações da realidade, é considerável salientar que qualquer leitura que se faça delas também é carregada de interpretações subjetivas de quem a fez, isto é, quem olha a imagem também possui um papel essencial em sua interpretação. Logo, visões distintas podem ser tidas a partir de uma mesma fotografia.

Ao nos abirmos para diferentes formas de percepção consideramos todas as realidades válidas, nos propomos a sair da superfície e imergir na essência dos indivíduos. Que possamos cada vez mais continuar nos encantando com a obra de fotógrafos como

Cristiano Mascaro e Nelson Kon, que possuem olhares tão determinados em nos mostrar seu ponto de vista, de uma maneira sensível e talvez a mais verdadeira.

### 3 REFERÊNCIAS

AMAR, Pierre-Jean. **História da fotografia**. 2. ed. rev. Lisboa: Edições 70, 2013. (Arte & comunicação; 76)

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História e fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza**. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

COELHO, Ana Carolina Sampaio. NINO, Maria do Carmo de Siqueira. **José Saramago e Evgen Bavcar: os paradoxos do olhar**. 2006. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

COSTA, Eduardo Augusto Costa. GOUVEIA, Sonia Maria Milani. **Entrevista Nelson Kon: uma fotografia de arquitetura brasileira**. Vitruvius, 2010. Disponível em <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.043/3482?page=2>> Acesso em 26 de julho de 2019.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

FARAGO, Jason. **An 1840s road trip, captured on lustrous silver**. The New York Times, 2019. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2019/01/31/arts/design/photography-girault-de-prangey-met-museum.html>> Acesso em 29 de julho de 2019.

GUERRA, Abílio. **A fotografia de Nelson Kon**. Vitruvius. 2006. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/389>>. Acesso em 18 de julho de 2019.

KON, Nelson. **Fotografia de Arquitetura**. Vídeo registro de uma aula na Escola da Cidade, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=rdMldN3SHys&t=587s>>. Acesso em 12 de março de 2018.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence – a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. 3. Ed. São Paulo: Eudsp, 2006.

MASCARO, Cristiano Alckmin; TOLEDO, Benedito Lima de. **Uso da imagem fotográfica na interpretação do espaço urbano arquitetônico**. 1986. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

\_\_\_\_\_; MONZEGLIO, Elide (Orientador). **A fotografia e a arquitetura**. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Tópicos (Martins Fontes))

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. (Debates; 40)

MORTIMER, Junia. **Arquiteturas do olhar: imaginários fotográficos do espaço construído**. Belo Horizonte: C/Arte, 2017.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 4. ed. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2009.

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

\_\_\_\_\_. **Pensar a arquitetura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

**Contatos:** [giovannavalcustodio@gmail.com](mailto:giovannavalcustodio@gmail.com) e [corsi@danielcorsi.com](mailto:corsi@danielcorsi.com)