

COMO TRANSFORMAR PRÉDIOS EM MONTANHAS: UM ESTUDO DA PAISAGEM URBANA NA FOTOGRAFIA DE NELSON KON A PARTIR DA TEORIA DA PAISAGEM DE ANNE CAUQUELIN

GUILHERME GUIMARÃES SEBASTIÃO¹

RESUMO

No ensaio *A Invenção da Paisagem* (1990), a filósofa francesa Anne Cauquelin discute a percepção do espaço investigando possíveis relações entre a produção imagética ocidental no gênero “paisagem” e a percepção visual humana, num percurso que problematiza o estatuto da paisagem como *análogon* da natureza. Para Cauquelin, o advento da paisagem como imagem e como percepção peculiar resulta de um processo de educação da sensibilidade que é articulado em dois movimentos: o entrelaçamento da ação perceptiva com um paradigma imagético culturalmente constituído, especialmente pela pintura renascentista, e o ajuste dos dados sensoriais a tal estrutura cultural. A conclusão de Cauquelin é que perceber a paisagem é, acima de tudo, compô-la. Segundo a autora, a paisagem urbana, aparente contraponto da dobra que produz a paisagem-natureza, ressalta o caráter criativo intrínseco à noção de paisagem, uma vez que nela são utilizados os mesmos recursos de percepção acionados ante o lirismo de um bosque europeu ou a imponência das montanhas. O interesse deste estudo é utilizar as teses apresentadas por Cauquelin para analisar as paisagens urbanas produzidas pelo fotógrafo brasileiro Nelson Kon a fim de tentar responder à seguinte questão: podemos, com a teoria de Cauquelin, compreender quando a paisagem urbana surge para nós, cidadãos do século XXI, e em que momento ela se dissipa diante de nossos olhos?

PALAVRAS-CHAVE: Paisagem urbana; teoria da paisagem; fotografia; arte contemporânea.

ABSTRACT

In the essay *The Invention of Landscape* (1990), the French philosopher Cauquelin discusses the spatial perception investigating possible relations between the Western imagery production on the “landscape” genre and human visual perception, tracing a course that questions the status of the landscape as an *análogon* of nature. For Cauquelin, the advent of the landscape as image and as a peculiar perception results from a process of sensibility education that is articulated in two movements: the intertwining of perceptual action with a culturally formed imagery paradigm, specially Renascentist painting, and the adjustment of sensorial data to such cultural structure. The conclusion that Cauquelin infers is that to perceive the landscape is, above all, to composite it. According to the author, the urban landscape, an apparent counterpoint to the fold that produces the nature-landscape, highlights the intrinsic creative character of the notion of landscape, since it demands the same resources of perception one employs in front of the lyricism of a European garden or the grandiosity of the mountains. The main purpose of this study is to use the thesis presented by Cauquelin to analyse the urban landscapes produced by the Brazilian photographer Kon, in order to try to answer the following question: can we, using Cauquelin’s theory, understand when the urban landscape emerges to us, townsmen from 21st century, and when it disappear before our eyes?

KEYWORDS: Urban landscape; theory of landscape; photograph; contemporary art.

¹ Universidade Federal do ABC. E-mail: gg.sebastiao@hotmail.com

- *Do you know that aren't neither mountains in Manhattan?*
 - *Buildings, the same thing!*
- Charlie e Teresa no filme *Mean Streets*, de Martin Scorsese.**

INTRODUÇÃO

Comumente reconhecemos a paisagem como tema recorrente na história da arte ocidental, como berço de experimentações e demonstrações cuja notoriedade faz da pergunta por sua gênese algo tão nebuloso que remete ao imemorable. Ainda assim, não nos perturbamos quando supomos que o cerne daquilo a que denominamos ‘paisagem’ diz respeito a uma especial percepção visual do espaço. Como é possível que a partir de um certo arranjo de elementos, ressoe a poesia da natureza e, ainda mais, o sentimento de sua presença manifesta? Este contato tão íntimo entre sujeito e natureza, como é possível na paisagem articulá-lo?

No ensaio *A Invenção da Paisagem* (1990; 2000 [ed. francesa]; 2007 [ed. brasileira]), a filósofa francesa Anne Cauquelin defende que o advento da paisagem, tanto como imagem equivalente à natureza quanto como forma privilegiada de contato com ela, só foi possível por meio de uma “educação permanente dos modos de ver e sentir, ou seja, de prever e de ligar os elementos de um ‘dado’ (que nunca permanece no estado de dado, mas já está sempre processado).” (CAUQUELIN, 2007, p.14-15).

Desde o título-hipótese de *A Invenção da Paisagem*, estão expressos os principais expedientes do texto, revelando o empenho da filósofa em um estudo duplo: antes, investigar o surgimento de um tipo de imagem e de sua noção, isto é, sua forma e seu mecanismo de ligação a uma ideia; depois, abordar o surgimento de um modo de perceber que fora possível devido a existência desta imagem e no qual o indivíduo procede inconscientemente por operações de substituição de sentido acerca dos objetos da sensibilidade, experienciando assim uma estruturação cultural dos estímulos sensíveis.

Seriam as paisagens artificiais terminantemente opostas à paisagem-natureza? Afinal, tidos como admiráveis são também aqueles panoramas urbanos tão carregados de humanidade que servem por vezes como herança das civilizações perdidas — ‘Houve aqui um grande povo, vejamos a magnitude de suas arcaicas cidades’. Segundo Cauquelin, embora a paisagem urbana se insinue em nossa concepção comum como o contraponto da paisagem-natureza, quando posta sob

determinada análise, ela findaria por ressaltar o caráter criativo das paisagens em geral, uma vez que se mostra percebida através dos mesmos procedimentos mentais utilizados ante o lirismo de um bosque europeu ou a imponência das montanhas (Ibidem, p. 148).

Figura 1: KON, Nelson. Região central de São Paulo, 2017.



Fonte: Nelson Kon - site do fotógrafo. Disponível em:
<http://www.nelsonkon.com.br/sesc-24-de-maio/>.
Acesso em 13/03/2020.

Levando em conta este suposto ponto crítico da paisagem urbana anunciado por Cauquelin, perguntamo-nos pela possibilidade que a teoria da paisagem elaborada pela filósofa poderia guardar no sentido de uma melhor compreensão desta enquanto tema, especialmente naquele rico campo de experimentações estéticas que consideramos ser a produção de arte contemporânea. Para tanto, tomaremos como caso de estudo duas obras selecionadas da produção de Nelson Kon, fotógrafo brasileiro reconhecido pela qualidade de seu trabalho acerca do tema da paisagem urbana e distinto por sua fluidez entre as várias posturas fotográficas sobre arquitetura e espaço urbano².

A PAISAGEM E SUA MOLDURA

Para o nosso propósito, cabe retomar, ainda que muito brevemente, algumas das ideias apresentadas em *A Invenção da Paisagem*, as quais de certa forma já foram sinalizadas nos parágrafos anteriores. A mais importante destas ideias, porque mais fundamental na economia argumentativa do ensaio de Cauquelin, afirma que, ao perceber a paisagem, o sujeito não frui a pura natureza, mas desempenha a proficiência de uma linguagem oculta, culturalmente herdada e então

² Em 2013, Nelson Kon foi premiado na 57ª edição do prêmio APCA na categoria *Registro de arquitetura*. Seus trabalhos já foram expostos no Centro Cultural São Paulo (1988, 1995 e 2007), Espaço Phillips (1996), FAU-USP (1998, 2000), Sesc Pompeia (1997, 2000 e 2014), Instituto Cultural Itaú (1998), Banco Real (2000), Coleção Pirelli-MASP (2005) e ArqueríaNuevosMinisterios, Madrid, Espanha (2008).

anteposta diante do mundo. Certas normativas culturais implícitas criam a paisagem como um “conjunto estruturado, dotado de regras próprias de composição, como esquema simbólico de nosso contato próximo com a natureza” (Ibidem, p. 35).

O estudo empreendido por Cauquelin visa então refutar o que a filósofa considera uma postura essencialista quanto à paisagem, uma postura que a toma como um dado natural (Ibidem, p. 8). Investigando a gênese da imagem e da noção de paisagem na história da arte ocidental e detendo-se em aspectos da produção imagética grega, romana, bizantina e renascentista, Cauquelin reconhece que a paisagem não deve ser entendida como simples temática artística e muito menos como substância a-histórica. A abordagem que faz Cauquelin a partir da história da arte, procura apresentar que o projeto imagético da paisagem, bem como seu surgimento enquanto termo e noção, estão finamente tramados e entrelaçados no âmbito da cultura ocidental e calcados numa prática pictórica específica.

Para Cauquelin, esta trama, que se fundaria em implícitas dobras entre imagem e realidade, está notadamente posta no caso da *pintura* de paisagem, materializando um vínculo complexo “entre os diferentes elementos e valores de uma cultura, ligação que oferece um agenciamento, um ordenamento e, por fim, uma ‘ordem’ à percepção do mundo” (Ibidem, p. 14). E isto se daria sobretudo graças ao advento da perspectiva linear — primeira condição fundamental para que a imagem paisagística se torne o *análogon* da natureza, momento que fixa o mistério acerca do nascimento da paisagem.

Em termos teóricos, a perspectiva visa estabelecer o espaço absoluto sobre o plano, maneira pela qual a arte pictórica supera a opacidade da superfície e, como lemos na metáfora de Alberti (2014 [1435], p. 88), abre uma janela para o mundo, dá acesso a uma dimensão que está além da tela. Cauquelin entende que a técnica da representação espacial em perspectiva linear cria uma imagem ilusionista que se confunde com o representado, possibilitando que a paisagem surja com “a consistência de uma realidade para além do quadro, de uma realidade completamente autônoma, ao passo que, de início, era apenas uma parte, um ornamento da pintura” (Ibidem, p. 37).

Direcionando a paisagem à representação figurativa de um espaço cuja medida de objetividade é o cálculo do equivalente à impressão sensível, a técnica da perspectiva é ela própria o esquema simbólico que sustenta a imagem paisagística liberta da rígida posição narrativa e decorativa — seu lugar por excelência na Grécia, em Roma e ainda em Bizâncio. Neste sentido, Cauquelin considera que “a invenção da perspectiva é justamente o nó da questão. Ao fixar a ordem de apresentação e os meios de realizá-la em um *corpo* de doutrina, a perspectiva tida como ‘legítima’ justifica o aparecimento da paisagem no quadro” (Ibidem, p. 36. Grifo da autora).

É a janela, segundo Cauquelin, a metáfora perfeita da perspectiva — e como não ver nela a metáfora do próprio olho? (Ibidem, p. 136-137). Recorte da totalidade que com ela mantém ainda um contato próximo, a fragmentação do espaço análoga à janela é o elemento sempre presente na elaboração de uma paisagem. Figura há muito conhecida da visibilidade ocidental influenciada pela perspectiva moderna, a janela trança a sensibilidade ao programa de um elemento arquitetônico. Variam nas culturas os elementos arquitetônicos assim como variam nas culturas os regimes de visibilidade. O enquadramento do campo visual é *conditio sine qua non* para a paisagem ocidental pois, sem ela, o que haveria é a fúria e o não-limite da Natureza, sua desmedida irrepresentável ao sujeito. A janela recorta o todo, oculta vistas possíveis em favor de uma vista em ato: símbolo da visibilidade engendrada pela perspectiva, a janela dá o recorte de um todo, de um fundo presentificado não obstante sua ausência (Ibidem, p. 137); expõe a parte e nos deixa com a potente expectativa da totalidade. E é aí que reside seu trunfo.

Cauquelin afirma que o ponto fundamental acerca do enquadre da imagem paisagística não é causar um contraste estilístico ou preservar certa intimidade, mas recorrer à noção de fragmento para dar conta da totalidade do que implicitamente é visado: a natureza como um todo. Este fragmento que é a imagem emoldurada deve, a fim de cumprir tal expediente, valer ainda como uma totalidade. É neste sentido que a filósofa considera o enquadre, a criação do fragmento, como procedimento *a priori* da paisagem. Em outras palavras, não é possível conceber a paisagem sem antes realizar um enquadre:

“[N]ão se trata de preservar uma intimidade, ou de fazer intervir contrastes estilísticos [...] Trata-se simplesmente de uma questão de definir, de delimitar um fragmento com valência de totalidade, sabendo que só o fragmento dará conta do que é implicitamente visado: a natureza em seu conjunto.” (Ibidem, p. 138).

Considerando tal reflexão de Cauquelin, é possível afirmar que a janela enquanto analogia simbólica e materialização arquitetônica do enquadre, é o instrumento paisagístico por excelência, uma vez que seu conceito e sua concretude trazem em si a necessidade da imagem apresentada à distância mas ainda infinitamente estendida para além da moldura.

Aqui expomos apenas uma das duas peças de artificialidade que explicam a paisagem enquanto imagem e percepção na teoria de Anne Cauquelin. Há ainda um outro componente importante: para que a moldura opere como fragmento de uma totalidade, deve ser acionado todo um jogo de significados acerca daquilo que se vê. O enquadre só cumpre seu papel de fragmento da natureza ao preservar o poder e encanto original desta, ao conservar sua originalidade como parturição ininterrupta e devir incessante e para que isso aconteça dispositivos retóricos devem se estabelecer na percepção.

JOGOS DA PAISAGEM, JOGOS DA RETÓRICA

Ainda que o emolduramento do espaço seja condição necessária à paisagem, para que surja a bela poesia paisagística requer-se algo mais na organização das impressões sensíveis. Procedimento da percepção que revela seu caráter fortemente calcado na estrutura linguística do sujeito, a segunda condição da paisagem é a retórica:

“A ‘retórica’, tal como a entendo aqui, compreende o conjunto das operações que tornam os objetos da percepção adequados à forma simbólica [da perspectiva linear]: a passagem da realidade à imagem, por um lado, e, por outro, as operações feitas sobre o sentido dos termos. Passagem de um termo a outro por associação literal, por adição ou subtração, por contiguidade ou fragmentação...” (Ibidem, p. 118-119. Acréscimo do autor).

Cauquelin utiliza o termo ‘retórica’ para se referir às operações mentais que adequam os dados sensoriais à estrutura cultural da imagem paisagística assentada sobre a perspectiva linear e que atribuem um conjunto de valores aos objetos da sensibilidade³. Em outras palavras, essas operações retóricas desempenhadas na percepção conferem aos objetos da sensibilidade sua forma acordada em relação ao enunciado cultural ‘paisagem’, efetuando translações de sentido entre os objetos percebidos dentro de um contexto cultural previamente herdado pelo sujeito. Cauquelin entende que é especialmente o jogo retórico entre os quatro elementos arquetípicos da natureza — símbolos cristalizados no substrato cultural ocidental e tão carregados de significados e apelos de ordem mítica:

“Mas o que é que, nesse espetáculo paisagístico que tenho diante de mim na moldura da janela, me diz que há ‘natureza’ ali? Para que eu esteja segura disso, necessito de garantias, mesmo que implícitas. Ora, o que compõe a *phýsis*, a ‘física’ natural, são, desde os antigos gregos, naquilo que diz respeito a nossa cultura, os quatro elementos: a água, o fogo, o ar e a terra. Qualquer que seja a apresentação que a paisagem me der, será preciso, para que eu creia nela, que esses elementos de referência apareçam” (Ibidem, p. 143. Grifo do autor).

Para a filósofa, a paisagem se constitui como tema pictórico não só pelo surgimento da representação do espaço oriunda da perspectiva linear, mas também por narrar na tela um tácito embate alegórico que se mantém escondido sob a pele da metáfora. Ver a paisagem como algo natural e fulgurante resulta de um elaborado jogo metafórico entre os quatro elementos e cujo encanto perdura à medida que satisfaz certas condições culturais comuns e, indispensavelmente, mantém implícitos os sinais de sua construção:

“Em face do horizonte-céu (ar), o campo de trigo (terra) vê-se mudado em mar (água) pela metáfora ondular incessante das espigas, ao passo que a massa mais sombria das árvores do bosque que o emoldura permanecerá como terra.” (Ibidem, p. 147).

³ Para uma concisa definição de Anne Cauquelin sobre as noções de ‘retórica’ e ‘verossimilhança’, tão caras à filosofia de Aristóteles, cf. CAUQUELIN, Anne. *Aristóteles*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editora, 1995 [1994].

Cauquelin aponta que trabalho de tal ordem teria sido feito por exemplo, por Van Gogh: o fogo intenso dos campos de trigo na época da colheita e o farfalhar dos ciprestes aquáticos; também William Turner e sua transmutação ininterrupta de água em ar, de ar em água. Nas paisagens de ambos os pintores — ainda que nelas não possamos absolutamente atribuir a existência ou relevância de uma grande perspectiva e mesmo que levemos em consideração inclinações psicológicas significativas dos artistas — tudo se passa como se “só encontrássemos paisagem ali onde podemos reconhecer os elementos ‘primeiros’ ou, na ausência de um ou na presença de vários dentre eles, nos entregássemos a uma ‘operação de substituição’.” (Ibidem p. 148).

Figura 2: VAN GOGH, Vincent. Paisagem Montanhosa Paisagem montanhosa por trás de Saint-Rémy, 1889, óleo sobre tela, 70cm x 88cm.



Fonte: Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, Dinamarca. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/landscape-from-saint-r%C3%A9my-vincent-van-gogh/AQGubXY-kY8jSg>
Acesso em 13/03/2020.

Um bosque tão lírico, o lamento da aurora, um mar tão revoltado: como encontrá-los no caos de concreto e carne das cidades? Para Cauquelin deve-se dirigir a ele o mesmo olhar que cria uma natureza organizada e ao mesmo tempo magnânima. Para tanto, colocam-se os dois elementos fundamentais da paisagem conforme foram distinguidos: “o *enquadramento* pelo qual subtraímos ao olhar uma parte da visão [...] Em segundo lugar, um jogo de transportes entre os *quatro elementos* de que a natureza se constitui para nós (porque são necessários água e areia, terra e céu).” (Ibidem, p. 134. Grifos da autora). Tal coordenação, segundo Cauquelin, constitui a chave para uma poética da paisagem capaz de expandir sua noção para além da contemplação da natureza revelada: assim como uma coluna de vapor que se desprende do mar transforma-se em nuvem celeste,

podemos, do mirante, assistir a malha viária mal-planejada fazer-se mar revolto junto aos arranha-céus, agora transformados em montanhas que riscam o firmamento.

Assim nasce a paisagem urbana, sob os ditames da paisagem-natureza e só podendo ser lida sob a semântica da retórica paisagística consolidada, ela a um só tempo reproduz e desvela seu caráter de composição. Quando os elementos que compõem uma imagem da cidade seguem a forma da perspectiva e as translações de sentido correspondentes aos arquétipos da natureza, a paisagem urbana expõe sua essência como invenção:

“Não é justamente assim que construímos o que chamamos de ‘paisagens urbanas’? Expressão que parece contraditar a noção natural de paisagem, tanto porque nega a relação muito próxima entre paisagem e Natureza, como pelo conteúdo, heteróclito, muitas vezes sórdido, oferecido pela visão de uma cidade eriçada em torres disparatadas, trespassada de terrenos vagos, saturada de sujeiras e banhada pela fumaça opaca das essências artificiais...e, não obstante, vemos o espetáculo como paisagem.” (Ibidem, p. 148)

A PULSAÇÃO DA ARQUITETURA

Eder Chiodetto, curador de arte especializado em fotografia, considera Nelson Kon como um espécie de cronista do espaço que articula os elementos estéticos da cidade em uma imagem capaz de tornar visível a multiplicidade de tensões caracteristicamente urbanas: miséria e opulência são transpostas num jogo de superfícies ou sob a forma de vapores e tonalidades; natureza e artifício dialogam em ricos jogos de luzes e sombras, fuga do sol para trás da mais nova edificação (CHIODETTO, 2017). Esta abordagem inventiva que Kon assume em relação à paisagem urbana, somada à disponibilidade de parte de sua produção, arquivada pelo próprio fotógrafo na Internet, nos faz enxergá-lo como caso interessante para reflexão da teoria da paisagem de Anne Cauquelin.

Nelson Kon prefere não diferenciar rigidamente fotografia de cidade e fotografia de arquitetura e define seu trabalho simplesmente como uma fotografia de edifícios beneficiada pela relação já há algum tempo estabelecida entre a arquitetura modernista e a fotografia quando esta se perguntou, diante das novas construções em que “não existem mais ornamentos, balaustradas, capitéis — o que há para ser visto? Onde está a beleza dessa arquitetura?” (KON, 2010). Para obter uma resposta satisfatória a tal questionamento, Kon inventa cidades que são invisíveis para o olhar documental.

Para o fotógrafo, a produção de Cartier-Bresson e de Brassai foi revolucionária justamente porque ambos romperam com os formatos imagéticos tradicionais da fotografia documental, procedendo por escolhas que iam muito além da simples captura de vistas frontais ou oblíquas. Kon afirma que especialmente nas fotografias da Paris de Bresson permanece havendo a fotografia de arquitetura, porém não mais com a pretensão puramente documental do século XIX e sim

apresentada no contexto geral da profusão de relações que formam as cidades, inclusive a relação do indivíduo com a “arquitetura e sua pulsação” (Ibidem).

A decadência da pretensão documental da fotografia ocorreu concomitantemente ao gradual abandono da orientação mimética por parte dos fotógrafos que, após as experiências do começo do século XX, “começam a perceber novas possibilidades e recursos da linguagem [fotográfica] e aí se abre uma gama enorme de abordagens diferentes” (Ibidem. Acréscimo meu). Também Persichetti e Trigo apontam este mesmo registro histórico e artístico no qual se inscreve a obra de Kon: “se ao nascer a fotografia se importava ou estava voltada para simplesmente registrar o mundo externo, sem preocupação estética ou de comunicação, na entrada e no decorrer do século XX essa linguagem se transformou. Os fotógrafos deixaram de apenas registrar a cidade para interpretá-la.” (2004, p. 7).

Nas obras de Kon que serão estudadas neste artigo, vê-se que o fotógrafo interpreta as cidades não só na constituição formal de suas fotografias, seus enquadres e planos, mas também no conteúdo das composições: ele manipula elementos orgânicos e artificiais e os encaminha à constituição de uma díade na qual desponta como resultado ora a paisagem urbana, ora sua obliteração; ora tem-se a repetição do modelo da imagem paisagística culturalmente instituído, a perspectiva linear, ora um vertiginoso enquadre que molda a planaridade a partir do tridimensional. Ainda quanto ao conteúdo das obras aqui postas sob análise, é possível perceber a diferença do caráter metafórico que os elementos, que compõem cada uma, assumem; bem como seus efeitos estéticos: em uma, vê-se a urbe feita monumentalidade natural; em outra, a cidade aparece desmistificada, fora do modelo paisagístico, como mosaico caótico e entremeado.

Revela-se da própria compreensão teórica que tem o fotógrafo acerca de seu trabalho, a estratégia de tornar visível ao observador algo que não se revela imediatamente. A imagem produzida pelos edifícios modernos não se preocupa tanto em retratar seus belos ornamentos ou as belas cores neles aplicadas, mas em expressar algo que jaz invisível até ser trazido à luz pelo olhar fotográfico.

PELA MINHA JANELA, SEMPRE ALGO A SER VISTO?

Nas obras a seguir, Nelson Kon nos dá a ver tanto uma forma da paisagem urbana que nitidamente está em consonância com o que culturalmente entendemos e lemos por paisagem — reconhecemos na Figura 3 este tipo de imagem — quanto enquadramentos e insinuações que diluem os elementos típicos da paisagem e tornam a visão da imagem citadina algo diferente do paisagismo convencional e de seus valores estéticos — o que é reconhecível na Figura 4.

Tomemos como caso de análise uma das fotografias que Kon registou durante o Projeto Arte/Cidade, em que participou entre 1994 e 1998⁴. A foto abaixo enquadra a região do Viaduto do Chá, localizado no centro da cidade de São Paulo.

Figura 3 - KON, Nelson. Região central da cidade de São Paulo, 1995.



Fonte: Nelson Kon - site do fotógrafo. Disponível em: <https://www.nelsonkon.com.br/arte-cidade/>. Acesso em 13/03/2020.

Na fotografia em questão, o primeiro plano é ocupado pela gutural abertura do Túnel Anhangabaú, que recebe a Avenida 23 de Maio na altura da Praça da Bandeira, atravessa os subterrâneos do Vale que lhe é homônimo (ou seria o contrário?) e encerra-se como Avenida Prestes Maia — homenagem ao prefeito responsável pelo haussmaniano Plano de Avenidas paulistano⁵.

Na fotografia de Kon, o túnel e seu complexo viário surgem sob uma iluminação rígida, na qual o contraste entre as áreas iluminadas e as áreas em sombra mostra-se fortemente marcado,

⁴ Projeto de intervenções urbanas desenvolvido entre 1994 e 1998 e organizado por Nelson Brissac Peixoto, filósofo e professor universitário (PUC-SP). Segundo Brissac Peixoto, o projeto Arte/Cidade teve como ponto de partida “a metrópole contemporânea enquanto espaço complexo e dinâmico, em permanente mutação, engendrando novas e inusitadas configurações urbanas. Operações que questionam o estatuto e os procedimentos convencionais da arte, da arquitetura e do urbanismo, na medida em que enfrentar os processos engendrados pela globalização exige transcender as abordagens e técnicas estabelecidas.” (BRISSAC, Nelson. **Arte/cidade - um balanço**. ARS, São Paulo, v.4, n.7, pp.84-89, 2006. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000100008&lng=en&nrm=iso. Acesso em 23/03/2020). Parte importante do trabalho produzido por Kon no Arte/Cidade pode ser conferido em: BRISSAC, Nelson (org.). **Intervenções urbanas: Arte/Cidade**. São Paulo : Edições Sesc SP; Editora Senac São Paulo, 2013.

⁵ Para afinidades ideológicas entre o Plano de Avenidas de Prestes Maia, implementado entre 1938 e 1945, e as propostas e feitos urbanísticos de George Eugène Haussmann: cf. CUSTÓDIO, Vanderli. **Dos surtos urbanísticos do final do século XIX ao uso das várzeas pelo Plano de Avenidas**. Geosul, Florianópolis, v. 19, n. 38, p. 77-98, jul./dez. 2004.

realçando o desenho das estruturas de concreto. Esta iluminação delineadora marca a imagem em toda a sua metade inferior. Vemos, ladeando o Anhangabaú, os arranha-céus da rua Líbero Badaró, à direita, e as edificações que ocupam o fundo do próprio Vale, à esquerda. O sentido vertical da imagem é dominado por tais prédios que têm seu contorno esmaecido à medida em que se esticam em direção ao firmamento, percurso este tão natural ao olhar do observador, que percorre a base sólida da fotografia em direção ao topo de silhuetas diluídas. Entre as edificações, a luz da fotografia estoura em um borrão que ofusca o formato de tudo o mais que poderia ocupar a porção superior da imagem.

Como eixo do diâmetro dentro desta composição, encontramos o Viaduto do Chá que, horizontalmente tem sua iluminação diminuída da esquerda para a direita, onde finda na penumbra. O viaduto parece separar o plano do concreto e o plano do impalpável dentro da imagem: ele traça a linha entre luz que desenha e determina e luz que ofusca e vela. A porção mais superior da imagem transforma a continuidade do vale do Anhangabaú em um vapor que dá a ela algo de onírico.

O que encontramos nessa composição aproxima-se do ideal de paisagem urbana recorrente no imaginário comum: está ali o enquadre e seu ponto de fuga característico que, não obstante a descentralização (está localizado estranhamente à esquerda da imagem e acima do corte médio), nos proporciona uma imagem organizada típica da representação de caráter realista, na qual a distribuição dos elementos segue uma ordenação espacial convencional em acordo com a perspectiva linear. Como paisagem, reencontramos aí nossa monumental vista da cidade.

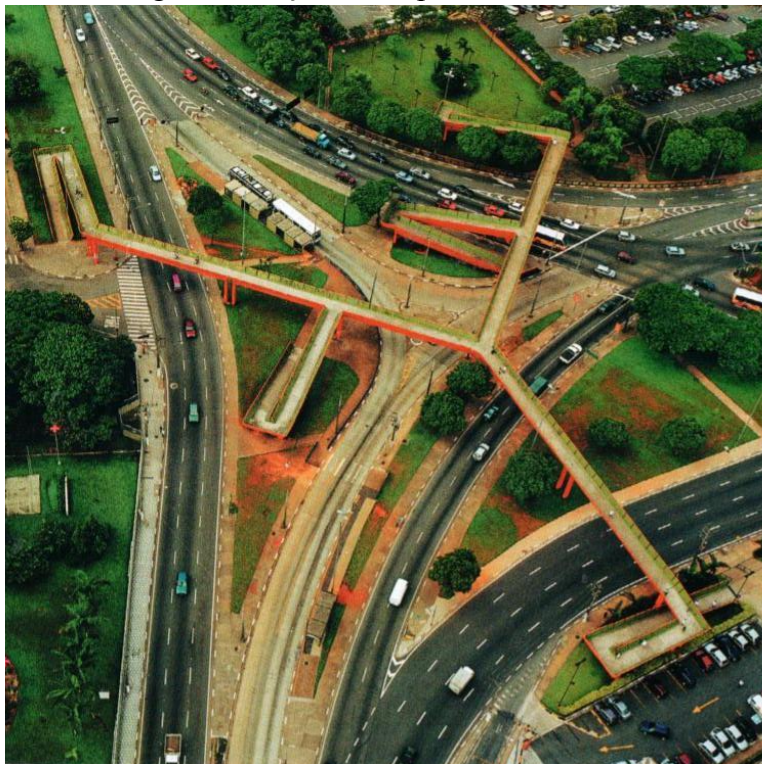
Algo mais torna esta fotografia de Kon uma paisagem urbana: mais até que a grande perspectiva que nela surge de maneira heterodoxa, a paisagem de Kon é fruto também do jogo de trocas simbólicas. O riacho do Anhangabaú, soterrado desde 1906 (SIMÕES, 2004, p. 87-90), renasce como drummondiano rio de aço do tráfego. As encostas íngremes do vale, superadas por escadarias, rampas, ladrilhos e modernos elevadores, ressurgem magicamente: são agora escarpas afiadas e geométricas evocadas pelos frontões dos prédios que ladeiam o antigo rio e trazem, em plena centralidade caótica de São Paulo, algo da selvageria deslumbrante dos fiordes nórdicos. O elemento do ar é trazido pela bruma que se desprende entre os radiantes espigões de vidro. O rio se esvai e se apaga à medida em que flui rumo à foz de um delta gigante, encontro com o mar — estaria aí uma razão para o desaparecimento das margens fluviais conforme se aproximam das neblinas aquáticas. Nesta cena, a figura humana se mostra delicada e frágil, ocupando a precária ponte do Chá e a matas ciliares ao grande rio.

Há um ponto importante aqui para o nosso propósito: segundo Cauquelin, a paisagem, concebida pelas figuras da retórica, oferece a possibilidade de aplicar às impressões sensíveis

sentidos bastante diferentes dos originais por meio de movimentos analógicos os mais diversos. Pensada como operando, desde sua origem, pela analogia entre objetos da sensibilidade e significados ideais, a paisagem possibilita ainda que mais de um objeto ocupe o papel de representação de determinado significado. Na presença da rodovia, podemos antever um rio imenso, desde que no léxico de uma cultura esse sentido seja colocado ao menos como possível. Para Cauquelin, é este procedimento analógico empreendido na percepção da paisagem que torna a paisagem da cidade mais paisagem do que a paisagem da natureza:

“Provocando, pois, por meio do jogo, o amante da natureza-natureza, eu poderia antecipar que a paisagem urbana é mais nitidamente paisagem que a paisagem agreste e natural... sua construção é mais marcada, mais constante, ainda mais coagente. Ali tudo é moldura e enquadramento, jogos de sombra e de luz, clareira de encruzilhadas e sendas tortuosas, avenidas do olhar e desganhamento dos sentidos.”(Ibidem, p.150).

Na teoria da paisagem de Cauquelin, a passagem de um termo a outro do que nos é posto à percepção em direção ao conjunto ordenado de valores que é a paisagem, possibilita que percebamos a paisagem urbana como mais paisagem do que a própria paisagem natureza. O jogo de associações que o sujeito empreende na percepção da paisagem urbana é tanto mais marcado, mais evidente, quanto a distância entre os termos ali associados. Contudo, encontramos também no trabalho de Kon a reivindicação de uma certa autonomia estética das formas da cidade que desafia e desmonta a forma canônica de paisagem. A fotografia abaixo, realizada em 2001, será a entrada no embate da imagem da cidade contra a paisagem urbana:

Figura 4 - KON, Nelson. Região do Paço Municipal de São Bernardo do Campo, 2001

Fonte: KON, 2004, p. 44.

A fotografia da região do Paço Municipal de São Bernardo do Campo, que conta com um sistema de passarelas para pedestres cuja finalidade é integrar diferentes pontos de interesse da área, é já desde a primeira vista bastante diversa da fotografia analisada anteriormente. Na imagem, o sistema de passarelas estende seus braços de acesso para as porções laterais, esquerda e direita, bem como para a porção superior da imagem.

A estrutura de concreto das passarelas é marcada pela lateral da construção, pintada com um laranja forte que contrasta tanto com o cinza escuro e tracejado de branco que são as pistas para carros, quanto pela violada área gramada que o circunda. Há, contudo, uma aproximação discreta entre a o laranja artificial das passarelas e a terra vermelha exposta nas deterioradas áreas gramadas; o verde violentado da grama parecia em tonalidade com o concreto envelhecido que aparece na superfície interna das passarelas.

Transferindo a atenção para a situação dos veículos desta imagem, nota-se que eles pontilham de cor as pistas e zonas de estacionamento presentes nos cantos superior e inferior direito, não remetendo diretamente à ideia típica de fluxo ou movimento, como ocorre na imagem de 1995 — curiosamente, contamos na imagem mais carros estacionados do que em trânsito, sugerindo que mesmo os móveis podem ser considerados entidades de uma coloração estática.

Forçosamente se nota que a captura desta segunda imagem foi realizada ou por algum dispositivo de drone ou, coisa mais provável considerando a época em que a mesma foi realizada, em voo de helicóptero. Embora possamos supor o mesmo acerca da imagem de 1995, é patente que tal característica nela não se mostra esteticamente em questão: a imagem de 1995 ainda se encontra sob o registro do olhar usual, do recorte do espaço estabelecido pela perspectiva linear; já a fotografia de 2001 lança o observador na vertigem produzida pela posição da captura em relação à altura e ao ângulo sob os quais o clique foi feito.

Não há aqui, na imagem de 2001, um ponto de fuga marcado e que ordene os elementos da imagem em torno de uma composição realista cuja ilusão fundamental seria produzir a profundidade sobre o bidimensional; pelo contrário, a imagem registrada por Kon aparece mais como uma profusão de formas planas do que o olhar de um observador diante da cidade. A planaridade obtida pela forma de captação da imagem, pelo trabalho de coloração dos objetos e pelo ângulo da câmera, proporciona uma certa dissolução daquilo que entendemos por paisagem: o jogo de relações analógicas com os elementos naturais se torna difícil.

É notável que o apelo sensível desta segunda imagem em consideração parece ser fundamentalmente distinto da anterior, nele as curvas que se abrem em sentidos diferentes, formando a estrutura de um mosaico preenchido de verde e laranja está em oposição com a retidão e delicadeza da explosão de retas entrelaçadas que formam o conjunto de passarelas. A forma desta imagem não é aquilo que se classifica seguramente de paisagístico: ausentes as formas culturais da perspectiva, a percepção da paisagem se dissolve na tensão entre os elementos de cor e forma. O comovente sentimento de beleza e monumentalidade que a paisagem enseja uma vez reconhecida pela disposição de seus elementos não habita a foto de 2001, assim como não a habita o embate dos elementos naturais arquetípicos em que Cauquelin fundamenta a outra parte decisiva para o surgimento da imagem paisagística.

Com a fotografia da região do Paço de São Bernardo do Campo, sugerimos que Kon nos oferece não uma paisagem urbana, mas um outro tipo de imagem da cidade, isto é, um produto imagético obtido a partir dos elementos urbanos mas que não funciona na percepção segundo os ditames da paisagem tradicional conforme expostos Anne Cauquelin.

CONCLUSÃO

Ao estudar as fotografias apresentadas de Nelson Kon a partir da teoria da paisagem de Anne Cauquelin, foi possível perceber que o pensamento da filósofa auxilia a compreender de que maneira uma imagem se constitui para o observador como uma ‘paisagem’, isto é, compreender

quais os elementos fundamentais que criam a paisagem como categoria cultural a ser preenchida pela impressão sensível, bem como seus mecanismos de preenchimento efetivo — fenômeno que parece ocorrer tanto na visualização de um tipo de imagem específico quanto na própria percepção do espaço como paisagem. Se exercer a percepção da paisagem, como afirma Cauquelin, é essencialmente articular elementos culturais na sensibilidade, o trabalho fotográfico de Kon sobre a paisagem urbana parece subsidiar a afirmação de que as novas tecnologias de captação de imagem, combinadas com a intenção artística que visa desconstruir a imagem ilusionista, reelaboram a vivência sensível da paisagem a partir da exposição de seus elementos constitutivos. A questão aqui lançada, aberta a futuras investigações, é sobre transformar prédios em montanhas, desafiando a noção Renascentista de paisagem para representar o espaço urbano do século XXI com sua inerente tensão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins, 2007 [1990].

CHIODETTO, Eder. Nelson Kon, o fotógrafo cronista. **Revista Vitruvius**, n. 087.06, ano 15, dez. 2014. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/15.087/5369>. Acesso em: 13 de Março de 2020.

_____. **Coleção Ipsis de Fotografia Brasileira: Nelson Kon**. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2014.

KON, Nelson. Uma fotografia de arquitetura brasileira. [Entrevista concedida a] Eduardo Augusto Costa e Sonia Maria Milani Gouveia. **Revista Vitruvius**, n.043.02, ano 11, ago. 2010. Disponível em: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/11.043/3482?page=3>. Acesso em: 13 de Março de 2020.

_____; PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales (org.). **Nelson Kon**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004 (Coleção Senac de Fotografia : 6).

SIMÕES, José Geraldo. **Anhangabaú: História e Urbanismo**. São Paulo: Editora Imprensa Oficial; Editora Senac São Paulo, 2004.