

O reflexo da memória no espelho do tempo: A captura da atmosfera arquitetônica

Memory Reflex in Time Mirror:

Catching the architectonic atmosphere

Carolina Manuela dos Santos

Centro Universitário Senac - Campus Santo Amaro

Bacharelado em Arquitetura e Urbanismo

Professor Orientador: Ricardo Luis Silva

Resumo: O objetivo do presente trabalho é abordar a fotografia como ferramenta de registro e captura da memória, acompanhado dos teóricos Walter Benjamin, Henri Bergson, Paul Ricoeur e Peter Zumthor.

Debruçada sobre essas influências discuto acerca das formas não convencionais de pensar, representar, rememorar e propor a arquitetura, desde os anos 60 com o grupo Archigram - nome que vem da junção entre as palavras "architecture" e "telegram"; com a ideia de lançar uma publicação que fosse simples e mais ágil que uma revista comum, e que tivesse a rapidez de um telegrama. Passando pelo livro "Yes is more" do arquiteto dinamarquês Bjarke Ingels, que desconstrói o código do super-herói de quadrinhos e o integra aos seus desenhos. Esse terreno contextual e visual foi elaborado afim de alojar o objeto final; onde os conceitos de história contada através de fotos, como em um filme estático serão reunidos e transformados em uma fotonovela arquitetônica, com intuito de propor uma maneira diferenciada de pensar e sentir a arquitetura, afim de possuir uma identidade que atinja todos os públicos.

Palavras-chave Memória; Registro; Imagem; Percepção; Existência; Arquitetura.

Abstract: *The presente work aim is an approach of Photography as a tool of registry and capture of memory. Following Walter Benjamim, Henri Bergson, Paul Ricoeur and Peter Zumthor. This monograph presents and discusses about not conventional forms of thought, representation, review and propose architecture, since the sixties with Archigram Group, name that comes from the junction between the words Architecture and telegram; with the idea of launch a publication that was simple t and more agile that an ordinary magazine, and also had the quickly of a telegram. Passing through the book "Yes" is More" of architect Danish Bjarke Ingels, that deconstructs the code of the comics superhero and to integrate him in his illustrations. This contextual terrain, conceptual and visual was prepared in order to accommodate the final object of this work: where the concepts of the History counted through photos, as in a static film be gathered and transformed in a Fotonovela Architectural in order to propose a different way of thought and feel the architecture, having an identity that reaches all public.*

Key words: *Memory; Record; Image; Perception; Existence; Architecture.*

Iniciação - Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística.

Edição Temática: Comunicação, Arquitetura e Design

Vol. 5 no 1 – Junho de 2015, São Paulo: Centro Universitário Senac.

ISSN 2179-474X

© 2015 todos os direitos reservados - reprodução total ou parcial permitida, desde que citada a fonte.

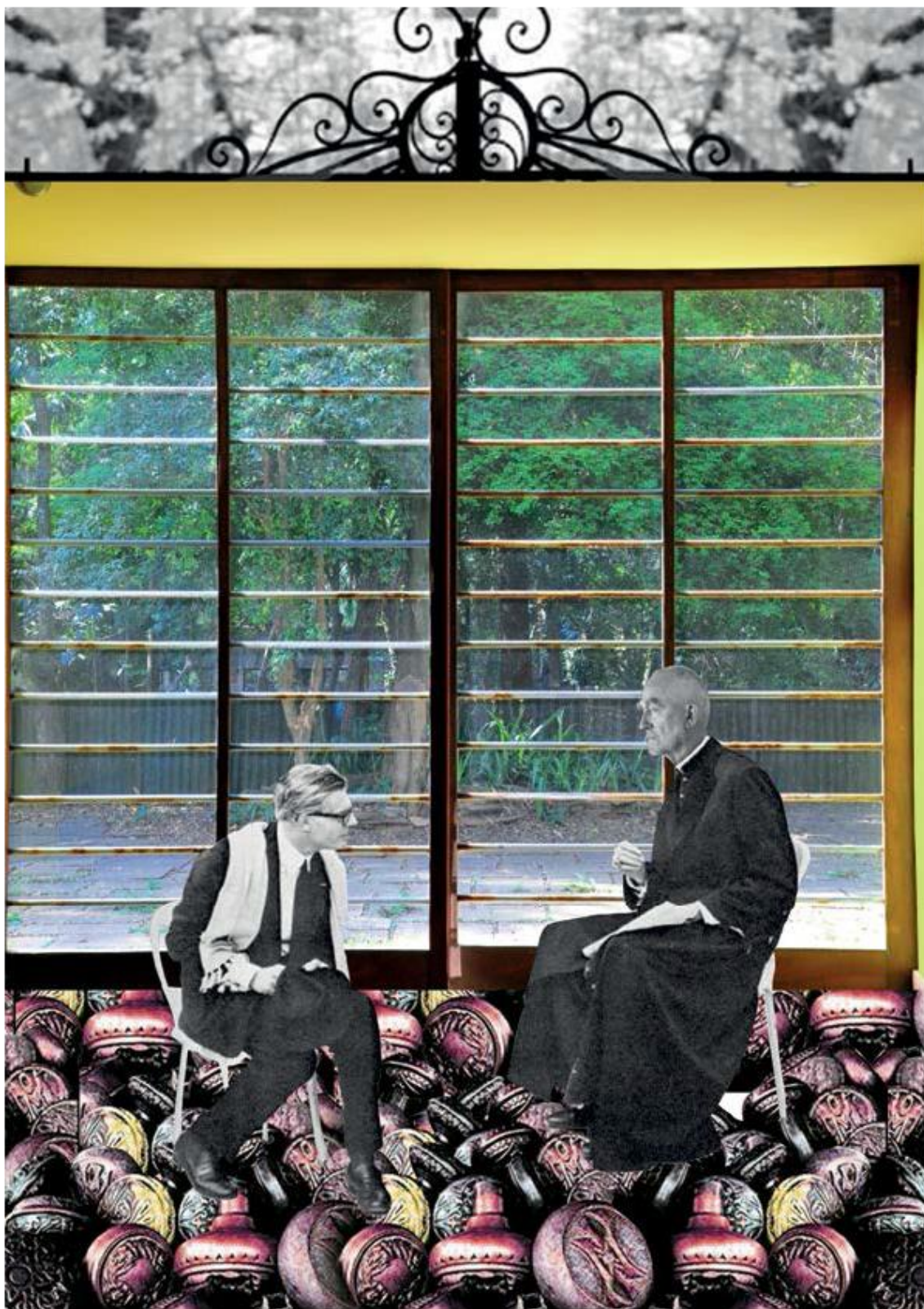
Portal Revista Iniciação: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/>

E-mail: revistaic@sp.senac.br

Considerações ao leitor:

- Apresentado aqui de forma sucinta esse trabalho que originalmente é composto por três formas de abordagem, sendo, a monografia parte fundamental para conceitualização e entendimento das demais, a revista, que é a materialização de toda uma construção de pensamentos e, por fim, um curta de três minutos, que constituiu a parte lúdica. Essa tríade de desenvolvimento se consolidou em um ensaio verbo-visual, com uma abordagem científica singela, onde sua verdadeira força se faz nas imagens e especulações propostas no decorrer da leitura, esse trabalho nada mais é do que uma provocação ao leitor, um convite para que ele participe com suas impressões, vivências e interpretações de cada colagem aqui apresentada. Começo esse artigo de forma não linear, dando ênfase primeiramente à meus ensaios afim de causar “desconforto”, seguindo para a parte escrita, finalizando com fragmentos do curta, junto com o link para ser assistido.

Recebido em 31/01/15 e Aceito em 06/05/15.



"Eu sou fenomenologista, estou preocupado com a maneira como as coisas são, sentem, tocam, cheiram, soam, isto é o que eu penso quando estou a projectar. É um sentimento, não está na minha cabeça."
Zumthor



Há portas que precisam de duas mãos para serem abertas, outras que deslizam com um só toque. Existem aquelas que deixam ver o que encerram e nos convidam a entrar, outras que se negam a ceder passagem. Minhas prediletas são as que estão sempre abertas.
Manuela



A escada é um elemento que introduz uma outra dimensão na maneira como ocupamos o espaço. Cada escada oferece uma experiência própria no percorrer, seja na maneira como a tocamos e nos deslocamos sobre ela, seja segurando firmemente o corrimão ou deslizando pelos degraus de pedra já gastos.
Manuela

1. Introdução

A fotografia passou por vários estágios desde que foi criada, no início do século XIX, durante muito tempo enfrentou o dilema se poderia ou não ser considerada arte, e hoje é uma das mais expressivas formas de manifestações artísticas. A partir de suas capturas e impressões, ela se tornou um mecanismo de materialização da memória. Nesse trabalho a fotografia será abordada por duas vertentes, a da memória e a da história.

Entende-se neste trabalho a memória como algo além de uma ferramenta de guardar dados mnemônicos (reservatório de lembranças); que se trata de uma representação de coisas já apresentadas anteriormente, uma possível reconfiguração de dados guardados na memória que despertam com o exercício da rememoração. A relembração exige esforço que faz com que busquemos tal conhecimento obtido anteriormente. O ato de memorizar algo é a economia do reaprender, o trabalho penoso de memorizar treina o indivíduo para que o conhecimento adquirido não caia no esquecimento.

Segundo a reflexão bergsoniana a memória está relacionada com o “real anterior”, nos situamos primeiramente no passado em geral para acessar uma lembrança. Nessa concepção já está marcada a noção de que a lembrança é do passado.

Com sua linguagem mítica de representação do mundo, os gregos nos falaram da deusa Mnemósine, a memória, mãe das musas, entre as quais se encontrava Clio, a história. Mnemósine e Clio possuíam afinidades, pois ambas tinham a seu encargo a construção de narrativas sobre uma temporalidade já transcorrida, ou seja, a presentificação de uma ausência, tarefa comum voltada para a representação mnemônica do passado. A deusa Mnemósine, administrava o rememorar das coisas acontecidas; com o passar do tempo coube a Clio a tarefa de registrar o passado, atribuindo o status de permanência do texto, sobre a oralidade.

Ao fazer uso de artifícios de fixação da memória como a escrita e a fotografia, a história aprisiona o tempo, mais do que a fidelidade ao modelo, a ambição da fotografia é tornar-se um espelho do tempo.

Esta monografia apresenta e discute acerca das formas não convencionais de pensar, representar, rememorar e propor a arquitetura, a fotonovela foi escolhida como produto final justamente por reunir em sua linguagem todas essas reflexões, fazendo um resgate dessa identidade esquecida desde os anos 80, pude refletir também sobre a disseminação da cultura por mecanismos de massa desde o início da fotografia, mencionada por Walter Benjamin no primeiro capítulo. A fotonovela como objeto final, é a junção de tudo que é dito no decorrer desse trabalho, a materialização de um círculo de referências que se fecha nela mesma.

2. Era uma vez a fotografia

Walter Benjamin (1892-1940) foi quem primeiro introduziu os estudos sobre a fotografia enquanto um discurso teórico. No seu primeiro ensaio intitulado a "Pequena história da fotografia" escrita em 1931, ele buscou o ponto de vista estético e também político, em um debate sobre a essência da fotografia, que envolveu os produtores de imagens durante a vanguarda fotográfica alemã, particularmente nos anos XX.

A "Pequena história da fotografia" conta de forma linear e crítica como foi a introdução da fotografia com ênfase na sociedade alemã, iniciando com sua descoberta por Niepce e Daguerre "simultaneamente", havendo, entretanto, uma resistência em patentear a invenção, porém, o Estado interveio e logo a fotografia caiu em domínio público.

"(...) os clichês de Daguerre eram placas de prata, iodadas e expostas na câmera obscura; elas precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza-pálida." (BENJAMIN, Walter; Pequena História da Fotografia, p. 94)

Benjamin observa os primeiros cem anos de fotografia e nas suas primeiras duas décadas de existência ela era considerada uma técnica pré-industrial e ficava restrita a "arte de feira" (BENJAMIN, Walter; Pequena História da Fotografia, p. 70). Depois ela teve o formato de carte-de-visite inaugurando a fase industrial, em seguida como cartão postal. Mas foi na forma de retrato que a fotografia se destacou.

"A fraca sensibilidade luminosa das primeiras chapas exigia uma longa exposição ao ar livre. Isso por sua vez obrigava o fotógrafo a colocar o modelo num lugar tão retirado quanto possível, onde nada pudesse perturbar a concentração necessária ao trabalho." (BENJAMIN, Walter; Pequena História da Fotografia, p. 97)

A pintura já conhecia á muito tempo esses rostos em primeiro plano. Mas com o retrato fotográfico os quadros perderam popularidade, só continuando nas famílias apenas para testemunhar o talento artístico do autor.

"A fotografia está substituindo a pintura. As possibilidades criadoras (...) através de velhas formas, velhos instrumentos, no fundo já foram liquidados com o aparecimento do novo." (BENJAMIN, Walter; Pequena História da Fotografia, p. 70)

As reflexões sobre as consequências do avanço causado pelo desenvolvimento tecnológico e o advento da cultura de massa alteram, de maneira definitiva, a noção de arte.

Os primeiros cem anos de fotografia são para Benjamin, também os primeiros cem anos de um debate teórico sobre seu significado, sob todos os aspectos. Ao longo desse tempo, apesar de seu desenvolvimento acelerado, a fotografia persistiu em justificar-se perante a Arte. Cem anos de fotografia são cem anos de conflito e crise da arte.

"Se alguma coisa caracteriza a relação moderna entre arte e a fotografia, é a tensão ainda não resolvida que surgiu entre ambas quando as obras de arte começaram a ser fotografadas." (BENJAMIN, Walter; Pequena História da Fotografia, p. 105.)

Ao longo de sua obra Benjamin deixou claro os modelos pelos quais a fotografia contribuiu para a crise artística; citando os principais motivos para isso: Em primeiro lugar, a própria reprodutibilidade, a fotografia surge como primeira técnica de representação verdadeiramente revolucionária.

"(...) com a fotografia, a mão liberta-se pela primeira vez, no processo de reprodução de imagens, de importantes tarefas artísticas que a partir de então passaram a caber exclusivamente aos olhos que vêem através da objectiva. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que passou a poder acompanhar a fala." (BENJAMIN, Walter; Pequena História da Fotografia, p. 105.)

Para Benjamin a discussão sobre a "fotografia como arte" é inteiramente secundária em relação da "arte como fotografia."

"(...) a importância da reprodução fotográfica de obras de arte para a função artística é muito maior que a construção mais ou menos artística de uma fotografia."

(BENJAMIN, Walter; Pequena História da Fotografia, p. 104.)

A fotografia rompe com a unicidade da obra de arte; além de diminuir o valor "informativo" da pintura, que posteriormente vai buscar no impressionismo e no cubismo um terreno onde a fotografia não poderia segui-la. O conceito de aura na obra de Walter Benjamin se insere justamente no que se diz respeito a essa unicidade mencionada, da técnica da obra de arte e da sua singularidade.

"A singularidade da obra de arte é idêntica à sua forma de se instalar no contexto da tradição. Esta tradição, ela própria é algo de completamente vivo, algo de extraordinariamente mutável. Uma estátua antiga da Venus, por exemplo, situava-se - num contexto tradicional diferente, para os Gregos que a consideravam um objecto de culto, e para os clérigos medievais que viam nela um ídolo nefasto. Mas o que ambos enfrentavam da mesma forma, era a sua singularidade, por outras palavras a sua aura." (BENJAMIN, Walter; A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, p.05).

No entanto, a reprodução da obra de arte relaciona-se com a sua autenticidade, para Benjamin, por mais perfeita que fosse a cópia, jamais seria igual à obra

"Na fotografia, o valor de exposição começa a afastar, em todos os aspectos, o valor de culto". Porém, este não cede sem resistência. Ocupa uma última trincheira: o rosto humano. Não é, de modo nenhum, por acaso que o retrato ocupa um lugar central nos primórdios da fotografia. No culto da recordação dos entes queridos, ausentes ou mortos, o valor de culto da imagem tem o seu último refúgio. Na expressão efêmera de um rosto humano acena, pela última vez, a aura das primeiras fotografias." (BENJAMIN, Walter; A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, p.08.)

A expressão obtida a força pela longa imobilidade do modelo é a principal razão que se assemelham em sua simplicidade a quadros bem pintados, evocando ao observador uma imagem mais persistente ao tempo do que as fotografias modernas. Na "Pequena história da fotografia" a aura está relacionada com a tentativa de descrever a experiência, (a experiência está diretamente relacionada com a memória e com dados fixados nela), em decorrência disso o declínio da aura é consequentemente o declínio da experiência. O homem que perde sua experiência e com ela, sua memória é aquele submetido a uma economia de gestos repetitivos e mecânicos, que são indiferentes ao tempo.



Colagem 1. Modo operante

3. A memória como economia do reaprender

"(...) nenhuma citação direta de uma arquitetura passada trai o mistério de um ambiente cheio de memórias." (ZUMTHOR, Peter; Pensar a arquitetura, p.08.)

Para Zumthor o processo de projetar é uma imersão em memórias antigas, reavivando imagens relacionadas a sua infância, formação e, com seu trabalho como arquiteto.

O uso da memória como principal ferramenta projetual é um ato tão mecânico que não paramos para refletir sobre sua atuação no consciente. A memória pode ser entendida como a busca de imagens inteiras ou fragmentadas que, na maioria das vezes é fantasiosa, mas que pode ser entendida como a procura de algum dado que, efetivamente estava guardado e somente traz sua representação à tona. Ela também pode ser vista como defesa do esquecimento, assegurando que acontecimentos desagradáveis do passado não aflorem novamente.

"(...) não temos nada melhor que a memória para significar que algo aconteceu, ocorreu, se passou antes que declarássemos nos lembrar dela."
Paul Ricoeur

No início com Platão e Aristóteles, depois com Bergson, e a partir das premissas estabelecidas por eles, entra Ricoeur, também um estudioso da memória que vem esclarecer o que significa para o homem "estabelecer uma ligação com o passado". Ricoeur reflete primeiro sobre a etimológica da palavra memória - existe em grego duas palavras para designá-la: anamnêsis, que é o ato de lembrar, o recolher ativo de lembranças, e mnême, que é a imagem lembrada, uma intervenção no ser, a impressão deixada na alma.

No diálogo Teeteto, Platão se utiliza da "metáfora da cera" na qual inscreve-se impressões exteriores, que deixam vestígios, marcas, rastros, devido a sua intensidade da impressão; segundo ele algumas lembranças são mais nítidas e outras mais sutis, essas qualidades dependem da cera mole ou já endurecida, determinando a qualidade da impressão; quando essa é fraca, quase não marca, quando é muito forte marca demais e danifica.

A teoria platônica trata do lembrar dentro de uma reflexão maior sobre a confiabilidade das imagens, aquelas vindas dos sentidos, isto é, as sensações, e aquelas vindas da memória, as lembranças. As lembranças tendem a ser mais duvidosas, porque não são de uma impressão exterior, mas sim de uma impressão interior, vestígio deixado por algo que não é mais presente.

De forma geral a imagem existe dentro da mente humana, é a interpretação que fazemos daquilo que está a nossa volta quando é visto pelos olhos. A luz que é emitida ou refletida dos objetos é projetada na retina, aquilo que o cérebro decodifica da projeção é o que chamamos de imagem.

Logo é possível estabelecer uma relação entre os sentidos e a memória, pois a função dos órgãos sensoriais é comunicar ao cérebro a informação, e transmiti-la por meio de impulsos nervosos. Entende-se a sensação como um diálogo entre a razão e os sentidos. Somos aquilo que recordamos, e o acervo de cada indivíduo é único, o cérebro faz associações com o que já está armazenado com as informações recém adquiridas, de acordo com a vivência de cada um. Ou seja, a memória armazena as informações através de sensações que se sobressaem das demais, um gosto muito amargo, uma cor vibrante, uma superfície áspera ou um aroma muito agradável, essas sensações são consequências de estímulos sensoriais.

A imaginação “criação de imagens” completa a capacidade visual; as imagens mentais estão relacionadas com o inconsciente e com o consciente, elas partem do mundo sensível para adquirirem forma no inconsciente (momento subjetivo), para depois ganharem intensidade (momento objetivo), dessa forma os medos e anseios são projetados na nossa imaginação, e exteriorizados para a realidade, assim a imaginação está sempre associada às experiências subjetivas, por sua vez mostra a relação que fazemos entre visão e emoção.

Antes mesmo de Bergson, Aristoteles já vinha com a definição aparentemente óbvia de que “a memória é do passado” e que ela sempre comporta uma temporalidade, não podendo existir memória nem do presente nem do futuro. Bergson retoma essa teoria e aprimora quando distingue entre dois tipos de memória: a memória adquirida e a memória espontânea. A primeira é fruto de um aprendizado transformado em hábito pelo exercício constante (rememorar), chegando ao ponto de aprender, não se fazendo necessário o ato de lembrar, um exemplo seria; dirigir ou saber uma fórmula matemática de cor.

A segunda é a memória espontânea, é a memória “verdadeira” ou autêntica, segundo Bergson, em oposição ao princípio de repetição da primeira, ela é diferente porque traz de volta nossa atenção ao presente algo que aconteceu num momento e em um lugar do passado (algo que pode ter sido esquecido), fazendo ressurgir esse momento único do passado na intensidade do presente.

“(...) nossa lembrança continua em estado virtual; dispomo-nos assim apenas a recebê-la adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela (lembrança) passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenhavam e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção.” (BERGSON, Henri; *Materia e memória*, p. 156.)

O passado em geral se torna uma lembrança, capaz inclusive de se confundir com a percepção. Primeiramente devemos reconhecer um passado específico no interior do passado em geral; por isso que no texto de Bergson existem diversas metáforas visuais, pois geralmente, damos a esse reconhecimento o nome de imagem. O trabalho de reconhecimento, ou de evocação de imagens, não pode ser confundido com a invocação de lembranças.

O momento de atualização da “imagem-lembrança” acontece quando estamos nesse passado geral, e a partir daí trabalhamos para evocar as imagens, assim a imagem do passado se atualiza, fixando-se no presente.

“(...) em estado aberto, o que a imagem é em estado fechado. Apresenta em termos de devir, dinamicamente, o que as imagens nos dão como já feito, em estado estático. Presente e atuante no trabalho de evocação das imagens, ele se dissipa e desaparece por trás das imagens depois que estas foram evocadas, tendo cumprido seu papel. A imagem de contorno fixos desenha o que foi.” (BERGSON, Henri; *Matéria e memória*, p. 146.)

Essa citação nos parece essencial para se compreender o argumento de Bergson, pois além de sintetizar o processo de atualização da lembrança em imagem, que poderíamos dizer que se trata de um “passado reencontrado”, explícita também o motivo pelo qual temos dificuldade de entender esse mecanismo de evocação; essa dificuldade decorre do fato de que, quando reencontramos a “imagem do passado” sua potência de servir ao presente, além de confundir-la com a percepção desse presente, não se sabe ao certo qual foi o trabalho pelo qual se chegou a essa imagem. Ricoeur ressalta de maneira muito clara as dificuldades da teoria da imagem como base de uma compreensão da memória. Poderíamos dizer que a noção da imagem

ainda introduz uma substancialidade que atrapalha, porque não se sabe bem definir a sua origem.

Em outros termos, a teoria da imagem mnêmica sofre com a existência de um agente que continua obscuro nas suas intenções.

É aqui que Ricoeur introduz, sua reflexão sobre nossa relação com o passado, e pensar a presença, o passado no presente. Não é somente aquilo que passou, e se extinguiu, mas também é, ao mesmo tempo, aquilo que perdura nesse desdobrar do presente para o futuro. O passado é aquilo que não está mais, que foi extinto e não volta, mas também é aquilo cuja passagem continua presente e marcante. O passado foge das apropriações do presente, ele como sendo breve se torna passado também, suas pretensões de dominação se esvaem, e com cada presente muda a história do passado, como bem sabem os historiadores, mas sempre acaba sobrando alguma coisa, mesmo que marginalizada pela consciência.



Colagem 2. Mir.AR

4. Além de plantas, cortes e fachadas

"Este é um novo terreno em que a informação é quase uma substância, um novo material com o poder de reformular os arranjos sociais, em que a cidade se converte em sítio de construção continua em um sentido muito literal, em que as coisas e pessoas vibram e oscilam ao redor do globo em consumo estático de energia, em que a busca modernista pelo autentico é um anacronismo, em que a inquietude é a condição cultural vigente. Este é o território habitado por Archigram."

David Greene

O Archigram surgiu a partir de estudantes de arquitetura recém formados, que se reuniam para publicar uma revista ilustrada de caráter provocativo também chamada Archigram. Um nome que vem da junção entre as palavras architecture e telegram; a ideia era lançar publicação que fosse simples e mais ágil que uma revista comum e que tivesse a rapidez de um telegrama.

A ideia era mesclar projetos e comentários sobre arquitetura com imagens gráficas, cuja a referência vinha do universo da TV, do rádio e das histórias em quadrinhos. A linguagem utilizada na programação visual da revista era a da bricolagem, através da justaposição de desenhos técnicos, artísticos, fotografias, fotomontagens e textos. Com esta publicação eles instauraram uma crítica irônica e radical às convenções e aos procedimentos estabilizados. Os questionamentos levantados em seus artigos eram uma reação contra a obviedade e a monotonia no processo de representação e de criação arquitetônica. Eles souberam como nenhum outro profissional da época traduzir seus projetos e ideias em linguagem contemporânea.

5. Yes is more, Less is more e Less is a bore

"Yes is More", ou melhor, "Sim é Mais": este é o lema do escritório de arquitetura dinamarquês BIG, o arquiteto Bjarke Ingels faz com que a arquitetura participe mais do que apenas um pano de fundo na história em quadrinhos, ele desconstrói o código do super-herói de quadrinhos e o integra aos seus desenhos. É o próprio Ingels quem explica o seu projeto, como em uma espécie de conferência, usando uma divertida apresentação com desenhos que narram os processos de desenvolvimento dos projetos.

6. Peter Eisenman

Afim de propor uma nova perspectiva, Peter Eisenman teoriza um deslocamento do sentido habitual da arquitetura, muitas vezes de forma contraditória e radical ele sempre quis se manter no campo teórico, na pretensão de mudar o que de fato a arquitetura significa, usando talvez uma lógica similar a dos ready-made de Duchampo onde o artista e a instituição envolvida têm "o poder de transformar coisas ordinárias em arte".

Talvez reconhecendo a necessidade de uma confirmação institucional sobre seu próprio trabalho, não é surpreendente que Eisenman tenha se empenhado como agitador cultural, criando suas próprias instituições validadoras, fundando o IAUS e suas diversas revistas. Eisenman preferiu ver a arquitetura através dos livros. Preferiu a abstração dos discursos à concretude da arquitetura, e a partir deles contra-traduziu arquitetura em linguagem.



Colagem 3. Banquete

7. Fotonovela

A fotonovela nasceu na Itália do pós-guerra, como subproduto do cinema: as primeiras publicações nesse formato (fotos e legendas mostrando as falas dos personagens) foram cartazes de filmes. Os estúdios usavam fotogramas cortados na edição dos filmes para montar seus cartazes e anúncios publicitários, que traziam como que um pequeno resumo do filme. Por isso, em fotonovelas das décadas de 1950 e 1960, não é raro reconhecer o rosto de estrelas do cinema europeu, principalmente o italiano.

Habert (HABERT, Angeluccia Bernardes. Fotonovela e indústria cultural: estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões, p.17.) define a fotonovela como “uma forma de narrativa que utiliza foto e texto” e admite classificá-la como “gênero” (literário) por causa de sua especificidade formal, mas ressalva que seu interesse não se prende às peculiaridades expressivas ou de linguagem da fotonovela, mas ao fato de tratar-se de “produto de uma indústria cultural que veicula conteúdo consumido cotidianamente por um grande público”.

8. Morder a cauda

“Ler é uma atividade produtora de sentido, mas ler criticamente é metalinguagem (...).” (WALTY, Ivete. CURY, Maria Zilda. Textos sobre textos. p.7)

Como citado acima por Samira Chalhub o código está em destaque. O próprio sentido do prefixo metá, que remete a sua etimologia grega, que significa; mudança, posterioridade, além, transcendência, reflexão, crítica sobre. Por exemplo um livro que fale sobre metalinguagem é um livro metalinguístico, também pode-se citar a moda em relação a roupa que revisita o passado, reinterpretando-o, ou o cinema quando o filme tem como tema o fazer cinematográfico; até mesmo quando Woody Allen usa uma camiseta referindo a si mesmo a metalinguagem está presente.



Colagem 4. Antítese

9. Despina

Memórias, experiências expressivas abandonadas por Guido Alselmi, o mesmo personagem do filme *8 ½* de Fellini, que assume neste enredo a identidade de um arquiteto que inicia uma peregrinação, com o anseio de recuperar lembranças e vivências perdidas, resgatando assim o ato de projetar além das relações puramente funcionais, redescobrimo uma arquitetura que se relacione diretamente com a experiência humana do habitar.

Durante a jornada Guido é acompanhado apenas por Peter Zumthor, esse que é um dos arquitetos que mais exerce influência sobre seu trabalho. Zumthor assume o papel de “voz da consciência”, e em alguns momentos se materializa e dialoga com o personagem principal. Assim como Fellini retrata no filme, Guido tem devaneios frequentes no decorrer da história, essas fugas da realidade na verdade são a fonte de sua criatividade artística, nessas miragens ele se depara com entidades transfiguradas em citações e fragmentos imagéticos, que o norteiam durante a viagem.

Ao abrir de portas e descer de escadas Guido inicia sua trajetória por uma cidade-montagem, erguida a partir das vivências que tanto quer recuperar; seu norte é a cidade de Despina, referência ao livro *Cidades invisíveis* de Ítalo Calvino, Despina foi escolhida como ponto final do percurso em decorrência do seu nome, cujo significado é destino, que pode ter duas interpretações possíveis, o lugar onde nos dirigimos ou o futuro. Cada um dos olhares descreve para onde o observador deseja dirigir-se. Pelo caminho outras cidades do livro são mencionadas e reinterpretadas com referência a bairros de São Paulo.

Mais a frente imagens de casas surgem fragmentadas, em um fluxo desordenado da consciência de Guido, elas não mantem nenhum tipo de associação com o presente, não são lineares e não estabelecem coerência com espaço e tempo. Os fragmentos resgatados remetem ao passado, rememorando as primeiras vivências da arquitetura que apareceram para ele.

Assim como em uma das cenas no filme *8 ½*, onde Guido é envolvido por um Harém com todas as mulheres que fizeram parte de sua vida, durante o trajeto até essa cidade que não sabemos se de fato existe ou se é mais uma de suas fantasias, ele se “depara” com arquitetos e intelectuais que nortearam o seu desenvolvimento e que transformaram sua percepção sobre arquitetura.

É com o andar errante, que Guido consegue produzir novas maneiras de pensar o espaço e recupera as referências perdidas, através do agir na cidade que ele cria novas possibilidades sensíveis de se entender e de se projetar, andando desordenadamente descobre “cidades” dentro de “cidades”, absorvendo suas próprias logicas, dinâmicas, estruturas a serem compreendidas e analisadas, contudo as cidades nunca acabam de dizer o que têm a dizer, cada cidade surge incompleta e apenas faz sentido na sua relação com as restantes, e ao final da de sua deriva Guido percebe quantas cidades ele tem em si, aquelas em que viveu de fato, as que visitou em alucinações ou de verdade, e as que apenas imaginou, todas elas parte da procura de si mesmo.



Colagem 5. ½

10. Início

Me despeço apenas para dizer que todas as colagens aqui exibidas, fizeram parte da fotonovela, fotocolagem, ou seja, lá a forma que vocês ao final da leitura de letras e imagens resolvam chamar minhas representações. Assim como não me imponho em definir qual é a categoria do meu trabalho, não me sentiria a vontade em esclarecer as intenções de cada montagem, seria egoísta de minha parte em condicionar interpretações que podem ser absolutamente desprendidas. Tento trazer a mesma situação com o vídeo, que por meio de outra mídia repleta de influências adquiridas durante o curso, procuro preencher esse trabalho com intenções libertas de moderações.



Figura 1. Cena dos curta Em SI dade



Figura 2. Cena dos curta Em SI dade



Figura 3. Cena dos curta Em SI dade

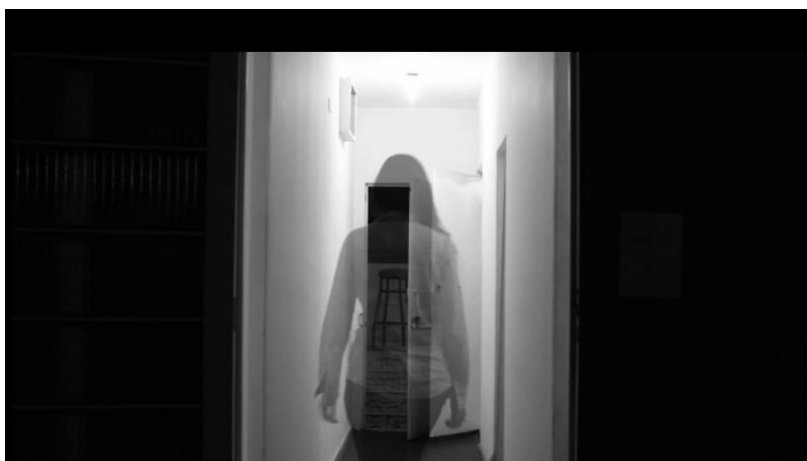


Figura 4. Cena dos curta Em SI dade



Figura 5. Cena dos curta Em SI dade



Figura 6. Cena dos curta Em SI dade

Link para acesso ao vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ut7wb4RPQdI>

Referências

Livros

- ANDRADE, Carlos Drummond de; *Versos à boca da noite, Alguma poesia*; Record, Rio de Janeiro, 2007.
- BARTHES, Roland; *Roland Barthes por roland barthes*, Cultrix LTDA, 1975.
- BENJAMIN, Walter; *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, 1955.
- BENJAMIN, Walter; *A pequena história da fotografia*, 1995.
- BERGSON, Henri; *Matéria e memória*; Martins Fontes, São Paulo, 1999.
- BERGSON, Henri; *Memória e vida*; Martins Fontes, São Paulo, 2011.
- CHALHUB, Samira, *A Metalinguagem*, Parma LTDA, São Paulo, 2005.
- EISENMAN, Peter; *Inquietação teórica e estratégia projetual*. Tradução de Cristina Fino, Cosac Naify, São Paulo, 2013.
- MONEO, Rafael; *Inquietação teórica e estratégia projetual*. Tradução de Flavio Coddou, Cosac Naify, São Paulo, 2008.
- PALLASMAA, Juhani; *Os olhos da pele*; Bookman, 2011.
- PLATÃO; *Teeteto*; Fundação Calouste Gulbenkian.
- SADLER, S. *Archigram: architecture without architecture*. Cambridge, 2005.
- RICOEUR, Paul; *A memória, a história, o esquecimento*, Unicamp, 2007.
- WALTY, Ivete. CURY, Maria Zilda. *Textos sobre textos*, Dimensão, 1999.
- ZUMTHOR, Peter; *Pensar a Arquitetura*; GG, 2009.
- ZUMTHOR, Peter; *Atmosferas*; GG, 2009.

Teses

- NASCIMENTO, Angela do; *A trajetória da Editora Vecchi*; Tese de mestrado; ECA-USP, Sao Paulo, 2012.
- HABERT, Angeluccia Bernardes. *Fotonovela e indústria cultural: estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões*. Petrópolis, 1974.



Colagem 6. Descanso de Guido