



**Cidades (in)visíveis: imagens, caminhos,
fotografias e representações**

**Lillian Andreza dos Santos Souza
Roberto Berton de Angelo**

Cidades (in)visíveis: imagens, caminhos, fotografias e representações *

(In)visible cities: images, routes, photography and representations

Lillian Andreza dos Santos Souza **

Roberto Berton de Angelo ***

Resumo: *Este artigo apresenta um estudo sobre as questões que envolvem os conceitos de imagem e cidade. Analisa as maneiras que as diferentes formas de percepção do espaço influenciam nas relações visuais que os usuários constroem com a cidade. Na sequência, trata das diferentes formas de representação de um mesmo espaço, e entendendo a fotografia como extensão do olhar do outro, faz uma leitura de dois ensaios fotográficos de São Paulo, assinados por Cristiano Mascaro e Nelson Kon.*

Palavras-chave: *Fotografia de cidade; São Paulo; Cristiano Mascaro; Nelson Kon.*

Abstract: *This article is about a study on questions involving concepts of image and city. It analyses the means by which the various forms of space perception influence visual relations users construct from a city. If further deals with various forms of representation of the same space and, by understanding photography as an extent of someone else's eye, it performs a reading of two photographic essays of São Paulo City, signed by Cristiano Mascaro and Nelson Kon.*

Key-Words: *City photography; São Paulo; Cristiano Mascaro; Nelson Kon.*

* O termo cidades invisíveis é de Ítalo Calvino e foi retirado do livro que leva o mesmo nome.

** Arquiteta e fotógrafa. Mestranda em Multimeios na Unicamp – Universidade Estadual de Campinas.

*** Doutor em Educação pela Unicamp (1994). Pós-doutor em História da Fotografia pela Université Paris III – Sorbone Nouvelle (1999). Livre docente em Artes pela Unicamp (2004). Coordenador do Mestrado em Multimeios da Universidade Estadual Paulista (Unicamp).

Introdução

Toda cidade é composta por pelo menos duas facetas distintas que se interpõem e se modificam mutuamente. A primeira é relativa a seu espaço físico; a outra diz respeito às pessoas que nela habitam e às relações que constroem entre si. Isto quer dizer que, ao pensar uma cidade determinando o espaço e tempo de uma única geração, pode-se inferir que as características daquele ambiente são definidas pelas pessoas que nele habitaram: cada um constrói parte desse espaço à sua maneira, cada lote, casa comercial ou residência diz respeito a seus respectivos usuários.

Aumentando esse espaço de tempo para a idade que esta cidade hipotética possui, pode-se dizer que, ao longo deste período seu espaço físico funcionou como um cenário, um palco onde milhares de pessoas desempenharam seu papel na construção da história do lugar. São estas pessoas, os habitantes, que estruturam a imagem deste ambiente assim que decidem reformar um antigo edifício ou dar início a uma nova residência.

Uma cidade, várias imagens

É sempre difícil conceituar a imagem da cidade, posto que ela pode ser observada por abordagens diferentes: pela *arquitetura*; a *cidade propriamente dita*; através da *própria imagem* – pinturas, fotografias e filmes; e outra mais *subjetiva*, que trata do ponto de vista do usuário e diz respeito às inúmeras relações visuais que se formam entre o espaço e quem o habita. Para melhor compreender este conceito, faz-se necessária uma investigação sobre exemplos de cada uma destas abordagens.

Arquitetura como imagem

Do ponto de vista da arquitetura encontra-se um bom exemplo no livro *São Paulo: três cidades em um século*, de Benedito Lima de Toledo. Neste trabalho o autor analisa as transformações que ocorreram no território desta cidade durante o século XIX. Deixa claro que tais transformações acontecem pelas mudanças de interesse daqueles que lá viveram, mas o que importa a ele é a maneira como o espaço físico se configurou.

Segundo o autor, há pouco mais de um século, São Paulo era composta por casas de paredes de taipa de pilão, protegidas por grandes beirais e ruas sem calçamento, mas esta feição colonial foi rapidamente substituída com o advento da ferrovia. A “cidade de taipa”, como ele define este primeiro momento, acabou com a chegada do trem: o novo meio de transporte trouxe agilidade para o escoamento da produção de café e permitiu maior mobilidade e trânsito de materiais e pessoas. As antigas chácaras foram loteadas e nesses lotes foram construídas novas casas. As distâncias aumentaram, surgiram os bondes e configurou-se a segunda cidade. (TOLEDO, 2004, p.10).

Com o crescimento dos bairros, criaram-se novas necessidades e São Paulo passou a ter características de uma grande metrópole, tomando a forma que possui atualmente. Esta terceira cidade carece de infraestrutura, destrói seus antigos edifícios, abrindo espaço para construções que aproveitem melhor o solo. Nesta São Paulo, constrói-se “em cima” em vez de “ao lado”. (TOLEDO, 2004, p.125).

Fotografia e cidade

Para a imagem, pode-se dizer que cidade e fotografia caminham juntas desde o surgimento da segunda. Quando Niépce escolheu a paisagem de sua janela para a primeira fotografia, inaugurou aquele que seria um dos gestos mais naturais desde sua descoberta: registrar o ambiente que se vive.

Para Borges (2005, p.59), um ano depois do surgimento da primeira máquina fotográfica da Kodak, em 1888, houve um conseqüente aumento de consumo e comercialização das imagens; surgiram os cartões postais ilustrados a partir de fotografias. De acordo com a autora, em pouco tempo fotógrafos e pequenos empresários começaram a investir na produção e comercialização de vistas de paisagem, de cenas da vida rural e urbana, de monumentos históricos e de lugares que iam se tornando cada vez mais objetos de desejo e das viagens de lazer da burguesia da *Belle Époque*. Assim como hoje, esses cartões postais jamais ofereciam imagens-sintoma do feio e do desagradável. Referem-se sempre a um ideal de belo consagrado pelas artes plásticas greco-romanas e renascentistas.

Os principais alvos dos produtores de postais eram os prédios públicos e as construções arquitetônicas esteticamente mais arrojadas.

Consumindo os ícones que as representavam, o turista, que durante suas viagens interrompia a mesmice de seu cotidiano, queria mostrar a seus parentes e amigos que também ele participava do avanço da civilização, simbolizada nos cartões postais, por um mundo ordenado por signos já identificados com as noções de belo, prazer e avanço, sobretudo tecnológico. (BORGES, 2005, p.60).

A autora relaciona ainda a circulação dos postais com a reconstrução da imagem das cidades, quando diz: “À 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).

De fato, não se fica inerte diante de uma fotografia; de alguma forma ela faz seu assunto repensar a própria imagem. Neste caso, serve de suporte para criar aquilo que se quer ser: os postais, livres dos envelopes, circulam suas fotografias pelo mundo, dizendo silenciosamente: “assim é Paris”, ou Brasília, ou Rio de Janeiro. A partir daí, cada cidadão constrói, mesmo que inconscientemente, a imagem da cidade que quer ter.

Cidade imaginada

Para o usuário, o conceito de imagem da cidade adquire contornos mais subjetivos, uma vez que depende da forma como se relaciona com o espaço: a imagem que um usuário tem de sua própria cidade se constrói embasada em sua forma arquitetônica e nas fotografias, desenhos, pinturas e filmes que ele já viu deste e de outros espaços. Ferrara (1993, p.251) afirma que a imagem mental que o habitante tem da cidade apóia-se em uma questão básica: sua qualidade visual, orientada pelo registro dos espaços conhecidos e reconhecíveis, e aponta para a construção racional da imagem da cidade como um sistema de ordem de ver, pensar a cidade e nela orientar-se.

De acordo com a autora, a seletividade visual transforma o espaço urbano em imagens consideradas unidades mínimas de leitura que permitem o reconhecimento dos pontos mais significativos do tecido urbano. A “imagem” é apontada como ponto de referência que marca os observadores e, através de seus mapas mentais, impede que eles se desorientem.

Alguns autores relacionam estas imagens mentais com os caminhos que cada indivíduo percorre diariamente. É o caso de Kevin Lynch (1997) que, em seu estudo sobre percepção do meio ambiente, pede aos passantes que desenhem um mapa mental dos lugares por onde se deslocam. As referências imagéticas que se repetem nestes mapas, tais como fachadas, esculturas, prédios, tipos de poste ou totens, são consideradas por ele estruturadoras da organização deste determinado espaço.

Uma cidade, vários caminhos

São várias as possibilidades de percepção de uma cidade e a junção de todas elas forma aquilo que cada usuário guarda de determinado lugar. O mapa ou a imagem aérea mostram, por exemplo, os sistemas que a estruturam, mas poucos conseguem relacioná-los ao ambiente quando

transitam por ele: os mapas construídos pelos usuários ao caminhar pelo espaço urbano compreendem apenas as ruas pelas quais ele tem que passar para chegar a seu destino, ou seja, dificilmente a cidade é compreendida ou imaginada como um todo.

A apreensão de sua forma passa pelo ato de caminhar por ela e a maneira como esse deslocamento acontece também é determinante para o resultado. Isso quer dizer que, quem conhece uma cidade pelo automóvel, tem um ponto de vista mais baixo e as imagens, que passam rapidamente, são enquadradas e recortadas pelas janelas. Já quem caminha por ela, além de ter mais tempo para observar cada coisa que chama sua atenção, tem o ponto de vista na altura do olhar. Diferente daquele que anda de ônibus, que sequer é responsável pela escolha do caminho.

A caminhada pelo espaço se fez presente em diversos momentos da história, transformando a cidade em cenário, pano de fundo para todas as artes. É o *flâneur*¹, na literatura, o primeiro grande personagem de tal ato. Personificado na poesia de Charles Baudelaire, num momento em que o espaço físico assumiu características de metrópole industrial, configurando a cidade moderna, o *flâneur* caminhava pela Paris do século XIX, empenhando-se em entender esta modernidade. Concentrado na observação dos tipos, testemunhou as mudanças que as novas tecnologias provocaram naquele ambiente e, olhando como um estrangeiro, porém imerso na realidade cotidiana, inaugurou esse novo modo de se relacionar com o espaço, revelando o ponto de vista do passante.

Benjamin (1989, p.35) afirma que o *flâneur*

sente-se em casa entre as fachadas dos prédios, tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura à óleo no salão do burguês; muros são a escrivanhinha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente.

¹ Identificado por Bassani (2003, p.42) como um personagem urbano na poesia de Baudelaire, o termo também é compreendido como característica identificável em qualquer pessoa. A palavra flânar, deriva do francês flâner e significa passear ociosamente, sem destino nem pressa. (LUFT, 2000, p.331).

Para Bassani (2003, p.43), o *flâneur* “converte o ambiente urbano em paisagem e cenário, em território de expedição e abrigo domiciliar”, demonstrando total intimidade com seus elementos, e permitindo que a cidade assuma dimensões e significados indicados por seu estado de espírito: a cidade assume significado à medida que seu perambular a impõe.

Foram os dadaístas², em 1921, que elevaram o caminhar à condição estética. Ao encarar a cidade como um *readymade*, transformaram o deslocamento por ela em um acontecimento artístico, ou seja, exploravam o espaço cotidiano com ações simbólicas – como entrega de objetos aos transeuntes e leituras de fragmentos tirados do dicionário ao acaso – garantindo a ele, ares artísticos.

Careri (2005) defende que esta é a primeira vez que a exploração e a percepção acústica, visual e tátil dos espaços urbanos em processo de transformação são considerados feitos estéticos. Para ele, antes das ações dadaístas, “a atividade artística podia penetrar no espaço público através de operações de ornamentação como, por exemplo, a instalação de objetos escultóricos em praças e parques”. (CARERI, 2005, p.73).

A experiência subjetiva do corpo no espaço estabelece-se então, no movimento dadaísta, como um modo concreto de alcançar a dessacralização da arte, unindo o sublime ao cotidiano. Aqui, a obra não se configura na ação, mas no fato de ter sido concebida e as únicas operações materiais que restam quando o passeio termina são sua documentação: “fotografias, artigos e relatos sem nenhum tipo de elaboração posterior”. (CARERI, 2005, p.78).

² O movimento dadaísta foi criado por Tristan Tzara em 1916, em Zurique, na Suíça, como protesto às loucuras da Primeira Guerra Mundial. Caracterizado pela improvisação, ceticismo e oposição ao equilíbrio, tinha o escândalo como estratégia. Suas principais formas de expressão foram os *readymade*, poemas aleatórios e as fotomontagens. Nos primeiros, idealizados por Marcel Duchamp, objetos criados com finalidade prática – mictório, pá, roda de bicicleta – eram elevados à categoria de obra de arte, demonstrando que a arte está também no pensar, no concebê-la como tal.

Alguns anos depois, mais precisamente em 1924, foi a vez dos surrealistas caminharem pela cidade. Nas deambulações, como ficaram conhecidos tais passeios, os participantes vagavam por dias seguidos buscando os limites entre a vida consciente e a sonhada. Entendiam a cidade como um território a ser explorado e perdendo-se na paisagem, tentavam investigar a relação das pessoas com os lugares.

Segundo Careri (2005, p.84), o termo deambulação tem a mesma essência de desorientação, abandono ao inconsciente e consiste em “alcançar, mediante o andar, um estado de hipnose, uma desorientadora perda de controle. É um meio através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território”.

Munidos de certa carga de psicanálise, os surrealistas investigaram a relação do homem com a realidade urbana e acabaram por criar os “mapas referenciais”, que sintetizam o espaço real, a consciência do espaço vivido e a subjetividade do caminhante. Usando uma escala de cores que ia do branco ao preto passando por tons de cinza, pintavam em um mapa as sensações que tinham pelos lugares que passavam. Tais sensações eram representadas por estas cores: quanto mais agradável, mais próxima do branco; aproximava-se do preto à medida que se tornava desagradável.

Carei destaca que: “A intenção era realizar mapas baseados nas variações da percepção obtida ao caminhar pelo ambiente urbano e compreender as emoções que a cidade provoca nos transeuntes.” (CARERI, 2005, p.87). Dessa maneira, uma mesma cidade possuiria tantos mapas quantos fossem seus usuários.

Na década de 60, o caminhar foi reformulado pelos situacionistas que, comandados por Guy Debord, incitaram a criação de relações subjetivas com o espaço e iniciaram aquilo que chamam de “derivas”. Para Jacques (2003, p.22), a deriva situacionista não pretendia ser vista como experiência propriamente artística, mas “seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre através do andar sem rumo” e com esta ação, “tentava-se mapear os diversos comportamentos afetivos”.

Uma cidade, várias representações

A questão aqui levantada é primeiramente a forma como a cidade é percebida por seu usuário. Mas a maneira como ele a experimenta e vivencia é única, já que está relacionada com seu local de vivência, onde trabalha, com os caminhos que percorre e onde decide ir nos dias de lazer.

Este tema é abordado no livro *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, clássico que, apesar de ficção, é literatura básica nos cursos de arquitetura e urbanismo, justamente por tratar dos ambientes e levar em conta seus aspectos mais subjetivos. Deixando de lado a questão físico-espacial das cidades, o autor propõe uma maneira de classificá-las a partir da sensação que cada uma causou no viajante veneziano Marco Pólo, que teve a difícil missão de descrevê-las para o imperador Kublai Khan. Temas como desejo, símbolos, memória, morte e céu se juntaram aos elementos inerentes às cidades na construção desse texto.

Durante os diálogos de Marco Pólo com Kublai, ficou claro que ambos têm consciência de que essas cidades só existem realmente no imaginário dos dois, e que há uma diferença na interpretação. Como a base do livro está na essência subjetiva da cidade e trabalha com percepções e sensações, quando Marco Pólo conta sobre um lugar para Kublai, o imperador mantém sua essência, mas o reconfigura espacialmente em sua imaginação: “Para cada cidade que Marco lhe descrevia, a mente do Grande Khan partia por conta própria, e, desmontando-a pedaço por pedaço, ele a reconstruía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os”. (CALVINO, 1990, p.43).

Deslocando a forma de representação para imagem, na introdução do livro *Conceitos fundamentais da história da arte*, Wolfflin (1984) narra a tentativa frustrada de quatro artistas em pintarem a mesma paisagem. Apesar de compostas pelos mesmos elementos, cada um construiu sua imagem de maneira diferente, seja no ponto de

vista, na leveza ou dureza do traço e até mesmo na maneira em que cada autor se colocou em relação àquilo que escolheram pintar. Isso quer dizer que não existe uma maneira objetiva de ver e, como criação humana, a imagem leva a marca daquele que a fez.

As representações feitas através de fotografias também carregam essa subjetividade. Para Kossoy (2001) a escolha do assunto e seu respectivo tratamento estético são fatores que interferem no resultado final, configurando a ação do fotógrafo enquanto filtro cultural: “O registro visual documenta a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens”. (KOSSOY, 2001, p.42).

Persichetti e Trigo (2004, p.7) afirmam que falar em fotografia de cidade é sempre complicado, pois, com as mudanças registradas na linguagem da fotografia no decorrer do século XX, “os fotógrafos deixaram de apenas registrar a cidade para interpretá-la”.

Representações interpretadas: relatos de uma leitura poética

Entendendo a fotografia como ponto de vista, representação de um dado real, pode-se afirmar que pessoas diferentes produzirão imagens distintas de um mesmo tema, fato que pode ser observado nos exemplos a seguir.

Os ensaios fotográficos aqui apresentados são de Cristiano Mascaro³ e Nelson Kon⁴ que, dentre outros, têm São Paulo como tema recorrente em suas fotografias. Os ensaios aqui abordados são uma amostra

³ Cristiano Mascaro é arquiteto e urbanista graduado pela Universidade de São Paulo. Iniciou sua carreira de fotógrafo na revista *Veja*, em 1968. Atualmente é conhecido como o fotógrafo das cidades.

⁴ Nelson Kon é arquiteto e fotógrafo também conhecido por fotografar espaços urbanos. Fotografou as três primeiras edições do *Arte/Cidade*, projeto do filósofo Nelson Brissac Peixoto, em São Paulo.

representativa do acervo de cada autor. As fotografias de Nelson Kon foram cedidas por ele em entrevista concedida aos autores; as de Cristiano Mascaro estão presentes no documentário *Paisagens urbanas*, dirigido por Nelson Brissac Peixoto.

Como um *flâneur* que anda à toa e registra o que vê, Mascaro capta a luz da capital paulista revelando-a pelo olhar de quem a contempla e sempre se deixa ser surpreendido por sua magnitude. A São Paulo de Mascaro parece ser aquela cidade enorme que acaba por engolir as pessoas que nela vivem. Às vezes ele parece fotografar para, no recorte, tentar compreendê-la, ou apreendê-la, ou dominá-la. Talvez seja por isso que em grande parte delas apareça o horizonte além do *skyline*⁵. Suas fotografias dizem silenciosamente: “São Paulo é grande, mas acaba logo ali”.

Mascaro afirma que uma das dificuldades que encontra para fotografá-la é a quantidade de elementos que se superpõe de várias maneiras. Para driblar esta confusão visual, sobe nos edifícios e olha para baixo, fato que pode ser observado em todas as fotos do ensaio. Explica sua preferência por preto e branco de maneira categórica: afirma que quando fotografa em cor, deixa de ver luz que, para ele, é o elemento fundamental para fotografar São Paulo. Diz ainda que não se importa com a luz física, aquela que pode ser medida pelo fotômetro, mas com a qualidade e a forma que ela se apresenta.

Para Mascaro, a cidade é um cenário imprevisível em termos de luz: às vezes ela se esconde em meio às nuvens cinzentas; às vezes é filtrada por elas; às vezes reflete no asfalto molhado ou resvala por entre os prédios e, por mais que ele tente imaginar ou conhecer todas essas possibilidades, a cada esquina, a cada olhada, coisas novas surgem e é papel do fotógrafo descobrir e revelar essas luzes e surpresas⁶.

⁵ Linha formada pelos edifícios construídos na cidade.

⁶ Informações retiradas do documentário *Paisagens urbanas*, de Nelson Brissac Peixoto.

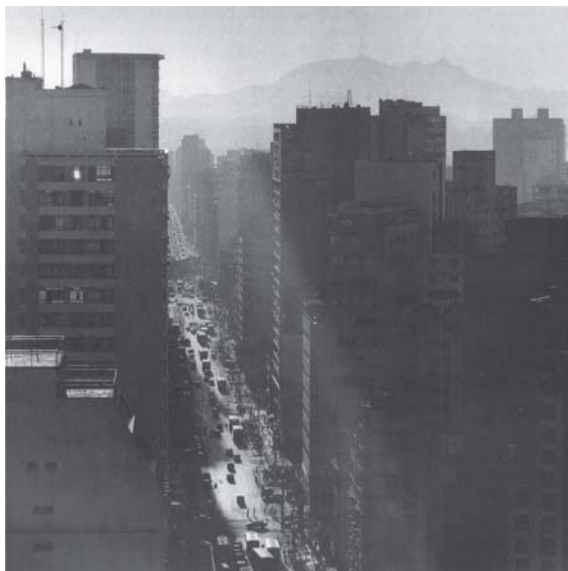


Figura 1 - São Paulo



Figura 2 - São Paulo

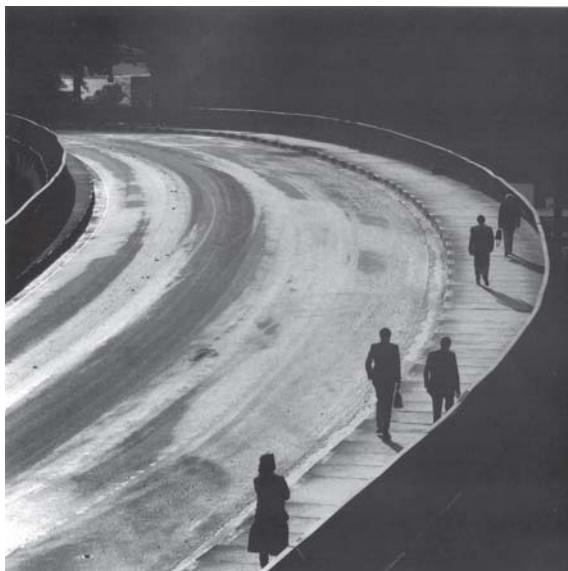


Figura 3 - São Paulo



Figura 4 - São Paulo



Figura 5 - São Paulo

Já as lentes de Nelson Kon revelam uma São Paulo monumental. Como ele mesmo diz⁷: “Em São Paulo, o olhar nunca é limpo, a cidade é tão grande que sempre tem alguma coisa entre a máquina e o objeto a ser fotografado”. Talvez por isso prefira os detalhes. Fotógrafo de arquitetura, Kon tem dificuldade em escolher fotografias para um ensaio que represente a capital paulista. Afirma que dificilmente fotografa a cidade por vontade própria, o faz sempre contratado por algum arquiteto ou instituição.

Kon não vê diferença entre fotografia de arquitetura e de cidade. Para ele, uma e outra se confundem, já que considera a arquitetura como o espaço construído pelo homem, mesmo que ela tenha a escala da cidade, como afirmou em entrevista à crítica Persichetti e Trigo (2004, p.8):

⁷ Nelson Kon. Entrevista concedida aos autores em outubro de 2007.

Para mim essa distinção não faz sentido. Ao falar de fotografia de cidade eu estou falando de fotografia de arquitetura. Arquitetura de forma ampla é o espaço construído pelo homem, seja a apropriação da caverna ou a construção da cidade.

As fotografias apresentadas aqui são de obras importantes: a primeira leva apenas o nome da cidade: “São Paulo”; a segunda é da Oca, no Parque Ibirapuera, projeto de Oscar Niemeyer; a terceira e a quarta são da Praça do Patriarca, projeto de Paulo Mendes da Rocha, e a última do Sesc da Fábrica Pompéia, de Lina Bo Bardi.

Como se vê, o assunto mais freqüente em seus trabalhos é a arquitetura, o que o leva a uma relação de ambigüidade com sua própria obra: como arquiteto, possui uma visão completa sobre o espaço que fotografa: é capaz de desconstruir a obra para compreendê-la. Mas como fotógrafo, precisa escolher um único ponto de vista, que acaba por revelar sua forma de perceber aquele espaço.

Esta ambigüidade também foi abordada pelo arquiteto Abílio Guerra (2009) no artigo *A fotografia de Nelson Kon*. No entanto, ele a situa na relação cliente (arquiteto) e fotógrafo. Para Guerra, a visão totalitária que o arquiteto possui de sua obra é embasada na relação “criador e criatura” e balizada pelas formas de projetar que ele possui. Ao desenhar cartesianamente plantas, cortes, elevações e perspectivas, o arquiteto constrói uma visão racional, antagônica ao olhar do fotógrafo, que precisa escolher um único ponto de vista.

Com olhar de quem contempla à distância, Kon não estabelece qualquer relação com as pessoas que aparecem nas suas fotografias. Aliás, estas pessoas sem identidade parecem estar lá apenas para evidenciar a monumentalidade das obras: na fotografia de Nelson Kon, elas são “escala humana”, tamanha a relação do fotógrafo com a arquitetura.

Ao falar da Praça do Patriarca (Figuras 8 e 9), por exemplo, Kon afirma que, para ele, “o mais interessante é a maneira que a cobertura projetada por Paulo Mendes da Rocha se deixa ver por entre os edifícios do entorno”, ressaltando a importância dos detalhes revelados no decorrer do caminho para percepção do todo. De fato, dificilmente o passante consegue abarcar toda a obra com um único olhar.



Figura 6 - São Paulo



Figura 7 - Oca (Parque do Ibirapuera)

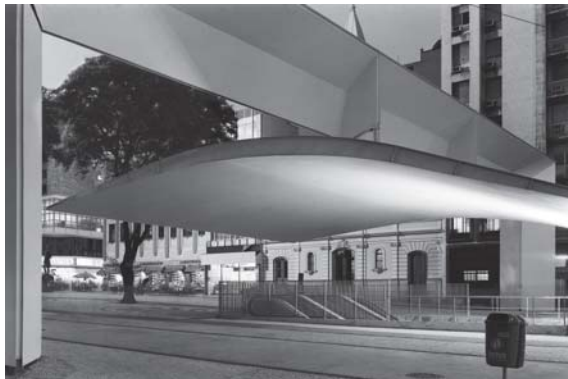


Figura 8 - Praça do Patriarca I

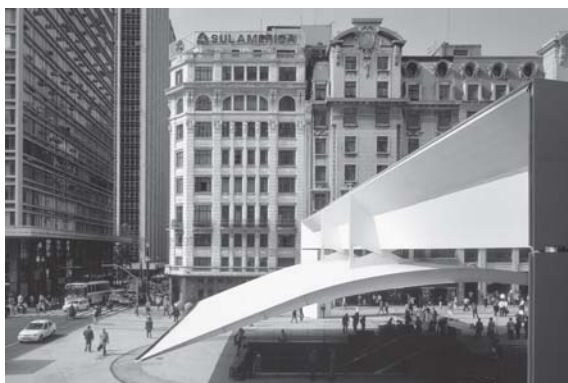


Figura 8 - Praça do Patriarca II



Figura 9 - Sesc/Pompéia

Considerações finais

Ao longo desta pesquisa pudemos observar que a imagem da cidade é tema constantemente visitado pelas mais diversas abordagens. No entanto, os autores dificilmente determinam ou fazem essa distinção do ponto de vista; todos falam de imagem da cidade, mas abordam o tema por aspectos completamente distantes um do outro: arquitetura, imagem e representação se misturam na construção deste conceito, que também está relacionado às inúmeras maneiras de se perceber uma cidade.

Esta percepção é subjetiva e acaba por configurar visualmente uma cidade para cada habitante. Entendendo a fotografia como criação que carrega consigo aspectos daquele que a fez, do que foi fotografado, da técnica empregada e das várias interpretações que podem ser feitas dela, pode-se inferir que através da imagem fotográfica, a cidade individual/imaginada de cada usuário, pode se fazer ver.

Assim como fotografias são representações da realidade, é importante ressaltar que qualquer leitura que se faça delas também vem carregada de aspectos subjetivos inerentes a quem a fez, ou seja, o repertório de quem olha a imagem tem papel fundamental em sua interpretação e por isso, pessoas diferentes podem fazer observações distintas sobre a mesma fotografia.

Referências

BASSANI, Jorge. **As linguagens artísticas e a cidade**: cultura urbana do século XX. São Paulo: Formarte, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v.3).

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

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARERI, Francesco. **El caminhar como prática estética**. Barcelona: Gustavo Gili AS, 2005.

FERRARA, Lucrecia D' Alessio. **Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental**. São Paulo: Edusp, 1993.

GUERRA, Abílio. **A fotografia de Nelson Kon**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq068/arq068_03.asp>. Acesso em: 1 fev. 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LUFT, Celso Pedro. **Minidicionário Luft**. São Paulo: Ática, 2000.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales. **Nelson Kon**. São Paulo: Senac, 2004. (Coleção Senac de fotografia).

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.