

## REFLEXÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA CIDADE DE SÃO PAULO: A INSTALAÇÃO “GIGANTO” EM FOCO

**Maria Ogécia**

Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil  
(2002). Professor titular da Universidade de Sorocaba.

**Luciana Pagliarini de Souza**

Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil  
(2003); Professora Titular da Universidade de Sorocaba.

### Resumo

Considerando-se o contexto urbano como um sistema concreto de signos e tomando-se como objeto de estudo as fotografias gigantes de rostos de moradores das cercanias do Elevado Costa e Silva, expostas nos pilares deste elevado conhecido como “Minhocão”, objetiva-se explicitar fragmentos da imagem da cidade de São Paulo, construída pelos seus usuários. Para tanto, apresentam-se aspectos do processo de construção da imagem da cidade e elaboram-se conjecturas sobre representações de São Paulo a partir de análise de cinco fotos selecionadas.

**Palavras-chave:** Fotografia, Imagem da cidade, Representação

### Abstract

#### Reflections about the construction of the image of the city of São Paulo: the installation “Giganto” in focus

Considering the urban context as a concrete system of signs and taking as object of study giant photographs of faces of residents of the vicinity of the High Costa e Silva, exposed in the pillars of this high known as “Minhocão” the object of this paper is to make explicit fragments of the image of São Paulo, built by its users. To this end, we present aspects of the process of building the image of the city and are elaborated conjectures about representations of São Paulo collected from the analysis of five selected photos.

**Keywords:** Photography, Image of the city, Representation

### Resumen

#### Reflexiones sobre la construcción de la imagen de la ciudad de São Paulo: la instalación “Giganto” en foco

Considerando el contexto urbano como un sistema concreto de signos y teniendo como objeto de estudio fotografías gigantes de los rostros de personas residentes cerca de la Puente Costa e Silva y expuesta en sus pilares, la propuesta es hacer explícito fragmentos de la imagen de la ciudad de São Paulo, construido por sus usuarios. Para ello, presentamos los aspectos del proceso de construcción de la imagen de la ciudad y conjeturamos acerca de representaciones de São Paulo desde el análisis de cinco fotografías seleccionadas.

**Palabras clave:** Fotografía, Imagen de la ciudad, Representaciones

## REFLEXÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA CIDADE DE SÃO PAULO: A INSTALAÇÃO “GIGANTO” EM FOCO

### 1. Introdução

Os objetos que nos cercam podem ser vistos como signos, ou seja, eles tornam-se inteligíveis pelo uso e pelo consumo, bem como nos informam sobre aspectos técnico-industrial, econômico, funcional e sobre relações entre as pessoas. Neste aspecto, o contexto urbano é também um sistema concreto de signos (FERRARA, 1986). O usuário da cidade, por sua vez, torna-se um intérprete de signos quando move-se por ruas, avenidas, praças e entre edificações; depara-se com placas de sinalização, cartazes os mais variados, painéis com anúncios publicitários, que se apresentam em meio a uma mistura estonteante de sons e luzes.

As pilastras do Elevado Costa e Silva, o popular “Minhocão”, receberam novos moradores que se alojam em suas pilastras, fotografias gigantes, transformando assim um local específico da cidade de São Paulo com a presença desses novos signos (FIG. 1).

Segundo Bigarelli (2013), os carros cruzam rapidamente o elevado durante o dia. No nível da rua, prédios, casas e estabelecimentos comerciais dividem o local ao redor do viaduto. À noite, transforma-se em abrigo para moradores de rua e ponto fixo de trabalho para vendedores ambulantes. Mas, no dia 23 de outubro de 2013, lá se alojaram, de um modo diferente, alguns moradores das proximidades do Minhocão.

Figura 1: Rostos nos pilares do “Minhocão”



Fonte: Projeto Giganto/Divulgação

A fotógrafa Raquel Brust, que desenvolve o projeto “Giganto”<sup>1</sup>, desde 2008, trouxe para os pilares do Minhocão, 18 rostos, em fotografias gigantes, com seis metros de altura. No mês de setembro de 2013, conforme Bigarelli (2013), a fotógrafa praticamente morou nos arredores do Minhocão. Conversou com os moradores – de rua e dos prédios, cujas janelas despontam no viaduto –, além de trabalhadores da região. A partir da pesquisa, a fotógrafa produziu os retratos que estampam os pilares do viaduto.

Para explicitar o latente potencial de sentidos do lugar devido à presença dos novos signos lá alojados, apresentamos, em linhas gerais, aspectos semióticos da cidade de São Paulo - notadamente do local onde se localiza o Elevado Costa e Silva -, bem como aspectos da construção da imagem da cidade pelos usuários ou intérpretes de signos.

## 2. O olhar que a cidade demanda

Para Lynch (1997, p.105), é um hábito do ser humano se adaptar ao ambiente, discriminando e organizando perceptivamente o que se apresenta aos sentidos. A sobrevivência baseia-se nessa capacidade de adaptação; no entanto, atualmente, pode-se considerar um novo modelo de relação, no qual o ser humano pode adaptar o próprio espaço ao seu padrão perceptivo e ao seu processo simbólico.

A imagem que construímos da cidade envolve o ato perceptivo, mistura-se às lembranças de diversas experiências anteriores e abarca todos os sentidos. O usuário/intérprete, segundo Lynch (1997, p. 7), “seleciona, organiza e confere significado àquilo que vê. A imagem assim desenvolvida limita e enfatiza o que é visto, enquanto a imagem é em si testada, num processo constante de interação, contra a informação perceptiva filtrada”. Assim, as imagens da cidade estão impregnadas de lembranças e de significados já construídos também.

As relações que os usuários/intérpretes estabelecem com os elementos do contexto urbano constituem o que se denomina lugar. O desfrutável, o aqui e agora caracteriza o lugar; no entanto, ele não se faz independente da imagem que o usuário construiu da cidade.

O Elevado Costa e Silva, que compõe nosso objeto de estudo neste artigo, sistema viário da ligação leste-oeste da cidade de São Paulo, foi denominado “signo agressivo”, por Ferrara (1998, p. 50), quando ainda os anúncios publicitários não o encobriam, nem ao menos parcialmente. Naquele período, o Minhocão oferecia ao usuário uma organização sógnica do caótico e do vulgar. Ao se descortinar aos usuários, conforme Ferrara (1998, p. 51), “a intimidade de roupas íntimas estendidas, cozinhas vasculhadas, lixo à mostra, dormitórios invadidos, privacidade de cenas domésticas à frente da televisão há, não o aspecto decorativo artificial, mas a vitalidade e a verdade da vida urbana quotidiana”.

Pode-se acrescentar que a organização formal do Minhocão impunha um modo particular para sua utilização que denunciava a poluição visual característica do meio urbano moderno. Logo, este local da cidade guardava aspectos que conduziam o usuário/intérprete a tomá-lo como símbolo, ou seja, nele, vulgaridade e caos da vida urbana tornavam-se leis latentes.

Ferrara (1988) propõe dois tipos de poluição em ambientes urbanos: aglomerativa e imprevisita. A primeira “ocorre em ambientes onde se registra acúmulo desordenado de elementos que não chegam a constituir um repertório porque não codificam, não obedecem a um princípio de ordem” (FERRARA, 1988, p. 46); a imprevisita se dá quando a poluição, conforme Ferrara (1988, p. 50), “ocorre em ambientes onde se registra tentativa de organização de um sistema novo, introduzindo uma variedade nova de usos e significados que correspondem à elevação do repertório a uma taxa superior de informação”.

O elevado, por cortar a cidade na sua aridez de concreto, quebrando a continuidade ou a harmonia que se pretendia previsível no espaço urbano, polui porque rompe com a ordem institucionalizada e caracteriza uma poluição imprevisita. As fotografias dispostas nos seus pilares são objetos novos no contexto urbano, que demandam o olhar do usuário/intérprete.

Para Peixoto (2004), a construção do olhar se faz no tempo e no espaço, desde o Renascimento, com a perspectiva, sendo que o século XIX foi marcado por artefatos de ver. Assim, o imaginário urbano resultou de mecanismos de ilusionismo ótico: as passagens como galerias de reverberações óticas, panoramas, instrumentos para ver miragens, espelhos, lanternas mágicas, estereoscópios, panógrafos, ciclorama e outros. O máximo era, portanto, obter a visão total, o olhar panorâmico.

Contudo, a partir da primeira metade de século XIX, o olhar que se referia a um observador no mundo cede lugar a um novo modo de olhar, ou seja, o olhar direto é substituído por práticas em que as imagens visuais não fazem mais nenhuma referência à posição de um observador no

mundo. Houve transformação no campo da visão, um século depois, conforme Peixoto (2004, p. 97), “com a fotografia e o cinema, e reafirmaria hoje sua atualidade, com a implantação de espaços visuais fabricados pelo computador e pela imagem eletrônica.”

Ainda conforme Peixoto (2004), naquele período já circulava uma grande quantidade de informações e imagens. Surge, portanto, um novo espectador constituído em um espaço que aglutinava, misturava e entrelaçava espaços urbanos, tecnologias e imagens e que demanda uma visão sempre múltipla, adjacente, que não dá mais acesso a um único objeto, mas a objetos que se sobrepõem. O olhar demanda mobilidade, intercambialidade e abstração de referentes ou de lugares. Época do quadro mecânico e do flâneur.

Segundo Peixoto (2004, p. 98), o quadro mecânico consistia de uma superfície plana, sem profundidade, na qual diversos elementos eram justapostos. Tal plano agregava várias linguagens e várias perspectivas, demandava um olhar que se deslocasse lentamente e que multiplicasse os pontos de vista. Esse olhar era o requisitado pelo usuário/intérprete das cidades, o flâneur, que com passos lentos atravessa a cidade, observando os tipos e os lugares, com o olhar casual e atento como de um detetive. Nos lugares de passagem, nas galerias, a cidade se descortinava como uma paisagem. Eram passagens entre o interno e o externo, o passado e o presente, a cidade e a natureza, o mundo conhecido e as distantes terras exóticas. A passagem era a construção arquitetônica do quadro mecânico.

As fotografias presentes no Elevado Costa e Silva podem reorientar o flâneur, usuário/intérprete da cidade de São Paulo que, com o olhar de detetive, busca pistas, fendas que emergem das múltiplas sobreposições de formas, imagens... Consideramos que a análise das fotografias – na perspectiva da semiótica peirceana – pode dar pistas sobre isto, à medida que instiga o exercício de olhar. Tal atividade, em detrimento da terminologia classificatória inerente a esta semiótica, efetiva-se no percurso de recolher os sentidos que se depreendem do ato de contemplar, observar e interpretar, metodologia esta erigida por Santaella (2002), a partir de conceitos de Peirce. Nesta lida, são colhidos signos que têm ora a proeminência da qualidade, ora da singularidade, ora da generalização e as camadas de sentido se deixam mostrar. Seguem as análises de algumas das fotos presentes no Minhocão.

### **3. O potencial de sentidos latentes nos olhares dos fotografados**

As fotografias espalhadas nas pilastras do Elevado contribuíram para que, de algum modo, os usuários/intérpretes da cidade lançassem novos olhares para este local, isto porque, como enfatiza Lynch (1997), a imaginabilidade da cidade depende também da capacidade de evocar imagens fortes, ou seja, há valor na mistificação, no labirinto ou na surpresa provocados pelo ambiente. A surpresa, segundo Lynch (1997, p. 6), “deve ocorrer dentro de uma estrutura geral, a confusão deve dar-se em pequenas regiões dentro de um todo visível. Além disso, o labirinto ou o mistério deve conter, em si, alguma forma que possa ser explorada e aprendida no devido tempo”.

Neste aspecto, ao se deparar com os rostos, o usuário/intérprete pode se surpreender, uma vez que exposições de fotografias se dão em recintos fechados. Eles também não reconhecem as pessoas fotografadas. Por que estes rostos estariam ali estampados? Quem são estas pessoas, afinal?

A fotografia notabiliza-se pelo caráter indicial (SANTAELLA e NÖTH, 1998; DUBOIS, 1993). Ela imobiliza e fixa o instante, estabelecendo entre a representação (fotografia) e o referente (o que foi fotografado) uma forte relação causal: é afetada singularmente pelo objeto que a gerou. Assim, nas fotos perfiladas no Minhocão, os rostos flagrados no aqui e agora trazem a dimensão da existência do outro. O rosto é a parte do corpo que apresentamos aos outros e é infinitamente mais reveladora que as outras. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 790),

“o rosto é um desvendamento, incompleto e passageiro da pessoa (...). Ninguém jamais viu o seu próprio rosto diretamente; só é possível conhecê-lo através de um espelho ou de uma miragem”. Linguagem silenciosa e para o outro, tanto para o outro exterior como para aquele em que habita o intérprete destes rostos, no caso.

Mas, o foco das nossas análises é o olhar capturado em cada um desses rostos, que nos fisga. Esse olhar corresponde ao conceito barthesiano de *punctum* que, juntamente com o *studium*, forma a dualidade que norteia o interesse por uma foto. Enquanto o *studium* consiste em um interesse guiado pela consciência, pela ordem natural que engloba características ligadas ao contexto cultural e técnico da imagem, o *punctum* quebra o *studium* e salta da fotografia como uma flecha trespassando o intérprete. “É picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”, [...] “esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (BARTHES, 1984, p. 35).

O ato de ver e olhar distingue-se semanticamente. Segundo Tiburi (2004), o ver está implicado ao sentido físico da visão, enquanto o olhar se liga ao aspecto contemplativo. “Ver é reto, olhar é sinuoso. Ver é sintético, olhar é analítico. Ver é imediato, olhar é mediado”.

Assim, a imediaticidade, a instantaneidade está para o ver, o que o torna objetivo; já a temporalidade, própria das mediações, está para o olhar, daí o apelo estético demorado que dele emana.

Conforme Tiburi (2004), ver não nos faz pensar, ver nos choca ou nem sequer nos atinge. O objeto visto no olhar, segundo Tiburi, revela-se em seus estilhaços e só com muito esforço é que se recupera em sua integridade e pode ser reconstruído. É como se houvesse uma dinâmica em que primeiro se vê, depois se olha e novamente se volta a ver. “Ver e olhar se complementam, são dois movimentos do mesmo gesto que envolve sensibilidade e atenção”.

Múltiplas são as formas de reter o jogo do olhar que se depreende dos fotografados, mas o ponto de vista escolhido para essa análise é o que nos permite, como usuários, interpretar a cidade. São, enfim, olhares que apontam para o modo como os usuários podem construir a imagem da cidade.

Além da surpresa, o usuário pode também passar pelo desconforto de sentir-se vigiado, pois o olhar do fotografado não permite a troca, bloqueia o ver-se no olhar do outro. Assim, ele persegue o usuário/intérprete.

O primeiro olhar, o que contempla as fotos e o local, colhe estranhamento, portanto. Vem daí a pergunta: que olhar é este? Os olhos do fotografado chamam nossa atenção, ferem-nos, são *puncta*. Capturamos dele a singularidade e, a partir disso, pensamos as imagens da cidade ou a relação deste olhar com a imagem da cidade construída pelos usuários/intérpretes. Assim, o percurso da análise semiótica se materializa: que relação este olhar teria com o processo de construção da imagem da cidade?

Na fotografia (FIG. 2), dois rostos, dois olhares. Olhares nublados, marcas do tempo. O olhar é símbolo e instrumento de revelação, e as metamorfoses do olhar, conforme Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 653), “não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado”. O visto e então revelado, nestas análises, são interpretações da cidade, ou fragmentos da imagem da cidade.

Os olhares perdidos no passado ou em um vazio entre passado, presente e futuro; decorrentes, talvez, de deslizamentos da memória. Olhares que fitam o nada. Conjeturamos que também o usuário/intérprete da cidade que caminha nas cercanias do Elevado ou por entre os seus pilares fita o nada, à medida que o lugar não contribui para reavivar suas experiências, sua vivência.

Figura 2: Os olhos do tempo



Fonte: Projeto Giganto/Divulgação

Os olhos do fotografado (Figura 3) parecem revestidos de uma película de luz que não permite ver ou olhar para a cidade. Nesse caso, o olhar opaco revela o cansaço de quem passa pela vida sem ser visto. Cidade hostil. Vida hostil.

Figura 3: A cidade excluída



Fonte: Projeto Giganto/Divulgação

Também a invasão do outro, de infinitos outros, do lugar em que habita o usuário/intérprete, torna-o desconfiado (Figura 4). O local, por não ser familiar, intensifica a estranheza que essa invasão impõe. Praças, ruas, monumentos, pessoas apresentam uma dança estranha, um ir e vir sem demora, que atormenta, amedronta. O olhar fulmina o outro – e os outros que nele habitam – com a desconfiança.

Figura 4: O olhar que fulmina o outro



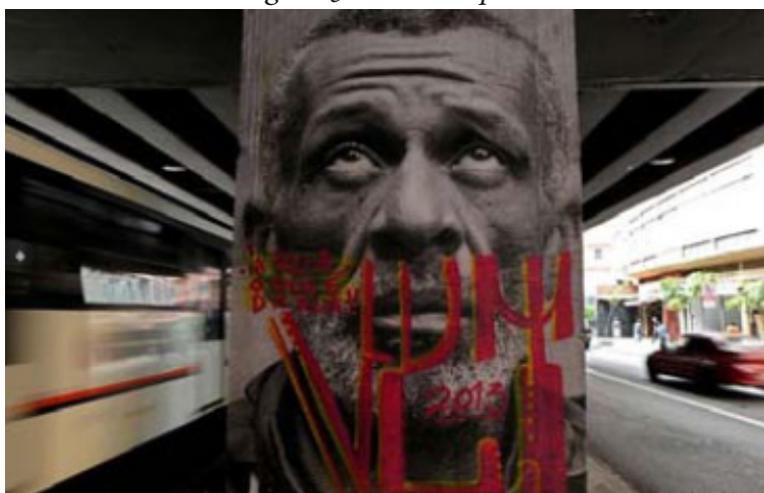
Fonte: Projeto Giganto/Divulgação

A estranheza, o mal-estar de viver com o outro, segundo Kristeva (1994, p. 190) vem da lógica de linguagem e de pulsão, de natureza e de símbolo, presente no inconsciente, que é formado pelo outro. Nas palavras de Kristeva (1994, p. 190):

*“Com a noção freudiana de inconsciente, a involução do estranho no psiquismo perde o seu aspecto patológico e integra no seio da unidade presumida dos homens uma alteridade ao mesmo tempo biológica e simbólica, que se torna parte integrante do mesmo. (...) Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros, somos divididos.” (KRISTEVA, 1994,p. 190).*

Tamanha a estranheza que uma das fotos foi danificada com a pichação: “À RUA O QUE É DA RUA” (Figura 5).

Figura 5: “À rua o que é da rua”



Fonte: Foto Clayton de Souza/Estadão. Disponível em: < <http://fotos.estadao.com.br/pichacao-em-sp,galeria,8388,,,o.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2013

REFLEXÕES SOBRE A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DA  
CIDADE DE SÃO PAULO: A INSTALAÇÃO “GIGANTO”  
EM FOCO

Estranheza também permeia o usuário/intérprete que olha para o olhar que convida a compartilhar a morada da tristeza (Figura 6). Olhos/cidade que têm a tristeza nela embrenhada. Nem mesmo a multiplicidade de signos que desfilam diante dos olhos faz com que as marcas da tristeza diluam ou se amenizem.

*Foto 6: Os olhos da tristeza*



*Fonte: Projeto Giganto/Divulgação*

Há também a morada daquele que se vê, se reconhece e se rejubila (figura 6). Aprendeu, com o passar do tempo, a espreitar e a espreitar-se. Assim, sabe adentrar as fendas, os interstícios, que a cidade oferece. O flaneur que “vê a cidade ampla como uma paisagem e fechada como um quarto”. São eles, espaços de vivência, repletos de significados, capazes de propiciar, portanto, o reconhecimento, o júbilo.

*Foto 7: Olhos que espreitam...*



*Fonte: Projeto Giganto/Divulgação*

#### 4. Considerações Finais

A cercania do Elevado Costa e Silva constitui-se como um local com poluição tanto aglomerativa como imprevista. A presença de novos moradores (os rostos em fotografia) intensifica a poluição imprevista. O olhar deles – agora em fotografias – persegue o usuário/intérprete, o que vai ao encontro do objetivo da fotografia que desenvolveu a instalação, uma vez que esta explica que as fotografias olham para o espectador (usuário/intérprete da cidade, no caso), e o faz questionar sobre o local em que está inserido. Assim, eles permitem constatar a invisibilidade do local, no caso, as cercanias do Elevado Costa e Silva.

Enquanto *flâneur*, o usuário/intérprete tende a desaparecer, uma vez que as fendas, as brechas por entre a miríade de signos ficam mais difíceis de serem descobertas. Os olhos comprimem-se e os olhares se desviam das pessoas, de elementos do contexto urbano, em geral. Eles são postos à espreita, miram lugar nenhum... Os olhares que lá passaram a ter morada confirmam a ausência de olhares...

Considerando-se que nas metrópoles, num olhar amplo, não há aparato visual capaz de integrar seus pontos, então, isto deve ser possível para pontos próximos. No entanto, estes novos signos não articulam pontos próximos do Elevado Costa e Silva, o que permitiria a ressignificação do local. Eles não levam o usuário/intérprete à contemplação, a se dar tempo. A cidade de São Paulo impõe velocidade, assim como as metrópoles em geral. Nela, o olhar capaz de adentrar fendas tende a desaparecer. Logo, para que estes sejam reavivados, seria necessário um mundo de lentidão, no qual a possibilidade de se dar tempo se concretizasse.



#### Referências

- BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BIGARELLI, Bárbara. *Minhocão revela rostos e histórias de quem vive no Centro*. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/regional/sp/blogs-epoca-sp/centro-avante/noticia/2013/10/bminhocao-vira-ponto-turisticobcom-exposicao-de-fotos-gigantes.html>>. Acesso em: 25 out. 2013.
- CHEVALIER, Jean. ; GHEERBRANT, Alan. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2008.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- FERRARA, Lucrécia. D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Ver a cidade*. São Paulo: Nobel, 1988.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC, 2004.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TIBURI, Márcia. *Aprender a pensar é descobrir o olhar*. Jornal do MARGS, ed. 103, set./out. 2004.

### Notas

<sup>1</sup> Como está disponível em: <<http://projetogiganto.com/about/>>, Giganto é o projeto de instalação com fotografias hiperdimensionadas desenvolvido pela fotógrafa Raquel Brust, que se vale da arquitetura da cidade como suporte para exposição fotográfica que reage à paisagem e interage com o público. Cada “Giganto” é único, uma vez que o local da cidade em que se dá a instalação é também utilizado como referência para escolha do tema. Estes projetos de instalação têm como propósito diluir fronteiras entre arte, antropologia visual e intervenção urbana e transformar pessoas comuns em “gigantos” e assim valorizar a identidade e a memória dos fotografados. Explica a fotógrafa que essas fotografias olham para o espectador (usuário/intérprete da cidade) e o faz questionar sobre o local em que está inserido.