LUIGI GHIRRI:
A PAISAGEM COMO ASSOMBRO DO LUGAR COMUM

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Oliveira, Fernando Lacerda Silva
Luigi Ghirri : A Paisagem como assombro do lugar comum /
Fernando Lacerda Silva Oliveira; orientador Vladimir
Bartalini. - São Paulo, 2019.
140 p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de
concentração: Paisagem e Ambiente.

1. Paisagem. 2. Fotografia. 3. Artes. 4. Experiência
(filosofia). I. Bartalini, Vladimir, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

FERNANDO LACERDA SILVA OLIVEIRA

LUIGI GHIRRI: A PAISAGEM COMO ASSOMBRO DO LUGAR COMUM

SÃO PAULO - SP

2019
FERNANDO LACERDA SILVA OLIVEIRA

LUIGI GHIRRI: A PAISAGEM COMO ASSOMBRO DO LUGAR COMUM

Dissertação apresentada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre, na área de concentração Paisagem e Ambiente, linha de concentração Paisagem e Sociedade sob orientação do Prof. Doutor Vladimir Bartalini.

São Paulo, ____ de _____ de 2019.

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Julgamento: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Julgamento: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Julgamento: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Bruno Ferreira pelo apoio e pelas conversas fundamentais ao desenvolvimento desta pesquisa, a meu orientador Vladimir Bartalini pelo empenho e pela atenção despendidos no curso deste trabalho. Agradeço também ao professor Ricardo Fabbrini e a Heloisa Espada pelas contribuições e disponibilidade.

RESUMO

Este trabalho se debruça sobre a fotografia de paisagem buscando entendê-la como uma forma de resistência a um apagamento da experiência direta de mundo. Para tanto tomou-se como objeto de análise fotografias retiradas de dois fotolivros do artista italiano Luigi Ghirri: *Kodachrome* (1978) e *Il profilo delle nuvole* (1989).

Os elementos analisados concentram-se sobre as questões do recorte espacial, da montagem, da luz e da cor, buscando entender como na obra do artista a fotografia é muito mais uma construção complexa de uma nova realidade, ou até mesmo de uma ficção, que uma mimese simples do mundo. Tal constatação emerge de um questionamento duplo: da realidade fotografada e da própria fotografia.

A inquietação gerada por esse questionamento será abordada ao longo desta dissertação como elemento fundamental para a construção do estranhamento, cuja potência de ativação do olhar e ressignificação do lugar comum no cotidiano serão as chaves para a restituição da experiência direta de mundo.

Palavras-chave: Paisagem. Estética. Artes-visuais. Fotografia. Experiência. Cotidiano. Estranhamento.

ABSTRACT

This work focuses on landscape photography seeking to understand it as a form of resistance to an erasure of the direct experience of the world. For this purpose, photographs from two photo books by the Italian artist Luigi Ghirri: *Kodachrome* (1978) and *Il profilo delle nuvole* (1989) were taken as the objects of analysis.

The elements analyzed focus on the issues of spatial cut, framing, light and color, trying to understand how, in the artist's work, photography is much more a complex construction of a new reality, or even a fiction, than a simple mimesis of the world. This observation emerges from a double questioning: of the photographed reality and of the photograph itself.

The uneasiness provoked by this questioning will be approached throughout this dissertation as a fundamental element for the construction of defamiliarization, which power of activating the gaze and resignifying the common place in everyday life will be the keys to reconstitute a direct experience of the world.

Keywords: Landscape. Aesthetics. Visual Arts. Photography. Experience. Everyday. Defamiliarization.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - NASA. *Vista da Terra a partir da Lua - Missão Apollo 11* (1969). p.36.
Disponível em: https://nssdc.gsfc.nasa.gov/imgcat/html/object_page/a11_h_44_6552.html
Acesso em: 10/01/2019.

Figura 2 - Luigi Ghirri. *Lido di Spina, 1978*. p.37.
Reprodução do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 3 - Luigi Ghirri. *Roma, 1978*. p.39.
Reprodução do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 4 - Giotto. *Joaquim entre os Pastores*. p.43.
Fotografia do afresco localizado na Cappella Scrovegni, Padua. (autor desconhecido)
Disponível em: https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html. Acesso em: 03/11/2018.

Figura 5 - Ambrogio Lorenzetti. *Os efeitos do bom governo no campo e na cidade*. pp.44,45. Fotografia do afresco localizado na Sala dos Nove no Palácio Público de Siena. (autor desconhecido) Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Allegory_of_Good_and_Bad_Government#/media/File:Ambrogio_Lorenzetti_-_Effects_of_Good_Government_in_the_city_-_Google_Art_Project.jpg. Acesso em: 03/11/2018.

Figura 6 - Le Corbusier. *Croqui do Capitólio Romano*. p.47. Reprodução fax-simile do croqui original arquivado na Fundação Le Corbusier . (autor desconhecido) Reprodução digital do livro: BILLHART, Jacob. *Voyage Le Corbusier: Drawing on the Road*, Nova York: W.W. Norton, 2016.

Figura 7 - Achille Perilli, *Grande spazio sincretico* p.48. Fotografia da pintura da coleção do artista (autor desconhecido). Disponível em: <https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2016/11/intervista-achille-perilli-astrazione-pittura/> Acesso em: 06/10/2018.

Figura 8 - Armando Pizzinato, *Un fantasma percorre l'Europa* p.49. Fotografia da pintura (autor desconhecido) Disponível em: http://www3.arpa.marche.it/GEA/GEA_doc/APIzzinato.pdf Acesso em: 06/10/2018.

Figura 9 - Alberto Burri, *Sacco* p.55. Fotografia da pintura (autor desconhecido) Reprodução digital do livro: BRAUM, E. *Italian art in the 20th century*. Munique: Prestel Verlag, 1989

Figura 10 - Piero Manzoni, *Linea 7.200m* p.57. Fotografia da escultura (autor desconhecido) Disponível em: http://www.pieromanzoni.org/EN/Gallery_en/pop129.htm Acesso em: 06/10/2018.

Figura 11 - Giulio Paolini, *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* p.57. Reprodução da fotografia (autor desconhecido) Disponível em: http://www.fondazionepaolini.it/en/scheda_opera.php?id=164 Acesso em: 06/10/2018.

Figura 12 - Mario Merz, *Che fare?* p.62. Reprodução fotográfica da escultura (autor desconhecido) Disponível em:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/merz-che-fare-ar00598>
Acesso em: 06/10/2018.

Figura 13 - Luciano Fabro, *Piede* p.65.
Reprodução fotográfica da escultura (autor desconhecido) Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fabro-bronzo-patinato-nero-e-seta-naturale-piede-t12002> Acesso em: 06/10/2018.

Figura 14 - Franco Vaccari, *700km de esposizione* p.66.
Reprodução da fotografia (autor desconhecido) Disponível em: <http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?titolo=Franco+Vaccari&idSezione=720> Acesso em: 06/10/2018.

Figura 15 - Luigi Ghirri, *km 0,250* p.67.
Reprodução da fotografia (autor desconhecido) Disponível em: <https://archivioluigighirri.com/artworks/0-25-km> Acesso em: 06/10/2018.

Figura 16 - Ugo Mulas, *Verifiche* p.69.
Reprodução da fotografia (autor desconhecido) Disponível em: <http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1090312087&lang=it> Acesso em: 06/10/2018.

Figura 17 - Luigi Ghirri, *Ile Rousse, 1976* p.74.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 18 - Alfred Stieglitz, *Equivalents* p.75.
Reprodução da fotografia (autor desconhecido) Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Equivalents#/media/File:Stieglitz_Equivalent_1131.jpg Acesso em: 06/10/2018.

Figura 19 - Luigi Ghirri, *Paris, 1977* p.77.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 20 - Luigi Ghirri, *Egmond am zee, 1973* p.78.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 21 - Luigi Ghirri, *Oceano, 1973* p.81.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Weekend-Atalante*. Disponível em: <http://digilib.netribe.it/bdr01/visore2/index.php?pidCollection=Ghirri-LA-04-Week-End-Eredi:1&v=-1&pidObject=Ghirri-LA-04-Week-End-Eredi:1&page=Copertina> Acesso em: 12/11/2018.

Figura 22 - Luigi Ghirri, *Hergiswil, 1971* p.83.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 23 - Luigi Ghirri, *Ile Rousse, 1976* p.84.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 24 - Diego Velasques, *Las Meninas* p.87.
Reprodução fotográfica da pintura (autor desconhecido). Disponível em: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f> Acesso em: 12/11/2018.

Figura 25 - Luigi Ghirri, *Paris, 1977* p.89.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 26 - Luigi Ghirri, *Riva de Tures, 1977* p.92.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 27 - Luigi Ghirri, *Rimini, 1977* p.93.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 28 - Luigi Ghirri, *Bologna, 1973* p.96.

Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 29 - Luigi Ghirri, *Hergiswil, 1972* p.97.

Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 30 - Luigi Ghirri, *Engelberg, 1972* p.97.

Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 31 - Luigi Ghirri, *Modena, 1973* p.98.

Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 32 - Luigi Ghirri, *Egmond am zee, 1973* p.99.

Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Kodachrome*. Londres: Mack Books, 2017

Figura 33 - Luigi Ghirri, *Bologna, 1985* p.110.

Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano*, Milão, Feltrineli, 1989.

Figura 34 - Luigi Ghirri, *Gualtieri. Officina della cooperativa Santa Vitoria* p.111.

Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano*, Milão, Feltrineli, 1989.

Figura 35 - Luigi Ghirri, *Bologna, , Villa nei pressi di Gaiana* p.1113.

Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano*, Milão, Feltrineli, 1989.

Figura 36 - Luigi Ghirri, *Formigine, Ingresso casa colonica*, 1989 pp.114, 115.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano*, Milão, Feltrineli, 1989.

Figura 37 - Luigi Ghirri, *Riva di Luzzara. Cimitero*, 1989 p.119.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano*, Milão, Feltrineli, 1989.

Figura 38 - Luigi Ghirri, *Brescello - Piazza e chiesa di S. Maria*, 1989 p.120.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano*, Milão, Feltrineli, 1989.

Figura 39 - Giorgio De Chirico, *Piazza Italiana* p.121.
Reprodução fotográfica da pintura (autor desconhecido). Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/giorgio-de-chirico/piazza-d-italia-1913> Acesso em: 12/11/2018.

Figura 40 - Luigi Ghirri, *Cibeno, Statale per Mantova* p.124.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano*, Milão, Feltrineli, 1989.

Figura 41 - Luigi Ghirri, *Nogara - Bar della stazione* p.125.
Reprodução digital do original contido em GHIRRI, Luigi. *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano*, Milão, Feltrineli, 1989.

SUMÁRIO

22	INTRODUÇÃO
34	UM PANORAMA SOB A NÉVOA HISTÓRICA
72	RECORTE, ENQUADRAMENTO E MONTAGEM
104	ATMOSFERA, COR E LUZ
130	CONSIDERAÇÕES FINAIS
138	BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO

*Vejo como via, mas por trás dos olhos vejo-me vendo...*¹

¹ PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Brasileira, 1986. p.133.

No *Poema do Desassossego*, Fernando Pessoa faz uma afirmação categórica: sua consciência da cidade é também sua consciência de si. Em um trecho bastante angustiado da obra, o poeta percebe em si um envelhecimento do olhar, no sentido de um emudecimento da experiência da criança que fora frente a paisagem. Tal sentimento de apagamento pode ser comparado, seguindo uma linha que passa por Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Henri Lefèbvre e Jean Baudrillard, ao pensamento segundo o qual instaurou-se um empobrecimento dos modos de perceber e sentir o mundo, culminando numa mediação das sensações pelas chamadas imagens simulacro ao longo da modernidade,

² BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*, in **Walter Benjamin: Obras Escolhidas Vol. I**, São Paulo: Brasiliense, 2012. Macerata: Quodlibet, 2010, p. 127.

e, de forma ainda mais acentuada, após a instauração da sociedade burocrática de consumo no ocidente, a partir segunda metade do século XX.

Para Benjamin durante a modernidade instaurou-se um processo de empobrecimento, caracterizado por um afastamento progressivo da experiência autêntica (*Erfahrung*) e, ao mesmo tempo, pela valorização da vivência do indivíduo isolado (*Erlebnis*). Tal processo tem, para o filósofo, origem na constante desvalorização da tradição oral, na difusão da urbanização e da técnica, e, finalmente, na manifestação do capitalismo no plano da cultura, por meio da indústria cultural e da reprodutibilidade técnica. Em suas palavras:

Pobreza de experiência: isso não deve ser compreendido como se os homens aspirassem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo onde possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza, externa e também interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre tampouco, são ignorantes ou inexperientes. Frequentemente pode-se afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e o ‘ser humano’, e ficaram saciados e exaustos. ²

O excesso de estímulos que é característico da vida urbana, resulta num regime de consumo sensorial tão exacerbado que, dada sua dimensão, culmina numa incapacidade de absorção. Em consequência, ao ritmo frenético das informações corresponde a necessidade de assimilá-las o

mais rápido possível num processo que torna impossível sua fixação na memória profunda. Segundo Benjamin, esse sistema transforma as lembranças, de tal modo geradas, um campo estéril para a experiência poética.

Retomando Benjamin, Giorgio Agamben situa a incapacidade da experiência do homem contemporâneo na existência cotidiana, ou em suas palavras na “opressão do cotidiano”³. Não passa despercebido ao filósofo a grande quantidade de compromissos que marca a agenda do indivíduo contemporâneo, no entanto para ele nenhum destes eventos torna-se experiência. Para Agamben, é o desaparecimento da autoridade presente, por exemplo, nos contos substituídos pelo jornal, ou nos provérbios substituídos pelo slogan, que se dissolve a capacidade narrativa necessária à construção de uma experiência. Sobretudo existe uma recusa da própria experiência e um alívio em sua transferência para objetos, o que pode ser facilmente identificado pelo uso da câmera fotográfica pelo turista frente a alguma maravilha do mundo.

Essa recusa e afastamento da experiência direta pode ser vista como um sinal do transbordamento do capital sobre a vida, conforme exposto por Henri Lefebvre. Para este autor, a configuração do uso do tempo e do espaço em função de um fomento do consumo organiza as formas de vida e promove uma planificação da realidade, que será entendida aqui a partir do viés da perda da experiência, na medida em que daí emerge

³ AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História - Ensaio sobre a destruição da experiência**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 21.

⁴ LEFÈBVRE, Henri. **La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones.** México: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 223.
(Tradução livre do espanhol)

o cotidiano “programado pela convergência de representações”⁴, definido pela publicidade, pelas necessidades suscitadas e pelos chamados modelos culturais que se incorporam a ele. Em termos práticos, uma mediação dos modos de uso e dos modos de sentir promove uma pré-fomatação e uma planificação da realidade apagando a capacidade de experiência individual e coletiva, na medida que predetermina todas as relações que permeiam a vida humana.

⁵ BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulação.** Lisboa: Relógio d’água, 1991. p. 74.

Caminha-se assim em direção a uma “antecipação dos modelos”⁵ em relação à experiência vivida no espaço do mundo, como apontado por Jean Baudrillard. Tal antecipação provoca um efeito de destruição do sentido da própria experiência, na medida em que não resta ao indivíduo nada além de comportamentos que repetem modelos prévios. Em última instância, num nível exponencial, o efeito hiperreal produzido em tais antecipações elimina até mesmo o lastro de real na simulação, tornando-a a própria realidade, manobrável e repetitiva.

⁶ BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulação.** Lisboa: Relógio d’água, 1991. p. 9.

*O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando — e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiperreal, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera.*⁶

Perante esse quadro e a partir da prática fotográfica, coloca-se uma questão: ***pode a fotografia de paisagem constituir elemento de resistência a um quadro de anestesia da experiência direta?***

Para responder a tal questão, inicialmente, é preciso definir o que se entende aqui por paisagem, uma vez que o termo é utilizado em uma miríade de sentidos. Não somente o uso cotidiano, mas também o uso acadêmico do vocábulo paisagem em diferentes discursos e com diferentes fins, dificulta seu isolamento em um contexto empírico que permita o alcance de uma condição universal. Em um texto de 2009 intitulado *As cinco portas da paisagem*, Jean-Marc Besse delimita caminhos distintos embora relacionáveis para a produção contemporânea de pensamento sobre a paisagem. Ela seria, ao mesmo tempo, para diferentes campos do conhecimento :

Uma representação cultural (tomada a partir da pintura), um território produzido pelas sociedades ao longo da história, um complexo sistêmico que articula elementos naturais e culturais em uma totalidade objetiva, um espaço de experiências sensíveis rebeldes às diversas formas possíveis de objetivação e, enfim, como um sítio ou um contexto de projeto⁷.

⁷ BESSE, Jean-Marc. **Le goût du monde. Exercices de paysage.** Arles: Actes Sud / ENSP, 2009.

Interessa para esta pesquisa pensar a paisagem enquanto um campo da experiência sensorial humana sem menosprezar seus aspectos físicos e subjetivos. Georg Simmel no ensaio de 1913 *Filosofia da Paisagem* aponta que a paisagem surge partir do contato entre homem e natureza.

No entanto, para ele, não basta a visualização de um conjunto de objetos para que se forme a paisagem. Para tanto é necessário um ser óptico capaz de atribuir a esse pedaço de natureza um senso estético, que extrapole os objetos em si e crie uma visão que vá além do puro conjunto objetivo dos elementos observados. Simmel propõe no ensaio uma interconexão entre a paisagem e a obra de arte pictórica:

⁸ SIMMEL, Georg. **A Filosofia da Paisagem**. Covilhã: Luso Sofia, 2009, pag. 8.

*O caminho para chegar aqui, pelo menos, a um valor aproximado parece-me passar pela paisagem como obra de arte pictórica. De facto, a compreensão de todo o nosso problema atém-se ao motivo seguinte: a obra de arte 'paisagem' surge como a gradual continuação e purificação do processo em que a paisagem – na acepção do uso linguístico comum – sobressai da pura impressão das coisas naturais singulares.*⁸

Para Simmel, o artista, ao extrair da totalidade da natureza um fragmento, e dar a esse fragmento uma unidade estética, efetua a mesma operação que um indivíduo que contempla uma paisagem atribuindo um valor subjetivo ao contexto observado. Ele indica não somente a necessidade de um observador para a existência da paisagem, mas também a necessidade de uma ação intelectual do indivíduo sobre a natureza para formação dessa paisagem. Nesta conjuntura, vale ressaltar que a paisagem é, ao mesmo tempo, “sujeito e objeto, permanência e mutabilidade”⁹, que ela não se encontra nem na natureza nem no sujeito que a observa, conforme apontado por Adriana Serrão.

⁹ SERRÃO, Adriana Verissimo. *A paisagem como problema da Filosofia* in SERRÃO, Adriana Verissimo (org.). **Filosofia da Paisagem, uma antologia**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011, p. 34.

Um processo constitutivo semelhante pode ser encontrado no fazer fotográfico. Conforme apontado por Philippe Dubois em *O ato fotográfico*, desde a invenção da fotografia não se pode mais pensar a imagem fora do ato que a faz ser, um ato que não é apenas o gesto de produção (gesto da tomada fotográfica) mas também o gesto de sua recepção e de sua contemplação. Interessa aqui perceber como, tal qual no caso da paisagem, na fotografia um golpe constitutivo é necessário: a partir de uma totalidade exterior um conjunto de elementos é recortado para compor um novo todo na imagem.

Essa nova totalidade somente é formada na medida em que um olhar confere ao conjunto recortado um determinado sentido. Boris Kosoy em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* entende que a fotografia tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o objeto registrado. Trata-se de uma realidade construída e codificada, própria da imagem fotográfica, o que o autor chama de uma segunda realidade. Essa segunda realidade é formada, ao mesmo tempo, pela objetividade do objeto fotografado e pela subjetividade de quem faz e de quem vê a fotografia. Acrescento aqui que esta segunda realidade não se limita exatamente nem ao objeto nem ao sujeito, mas se manifesta em algo que se encontra num movimento entre ambos. A hipótese que se experimentará ao longo desta dissertação é que, a partir de tal movimentação entre sujeito e objeto, uma determinada forma de

fotografia de paisagem pode constituir um exercício de resistência, na medida em que ela é capaz de reativar os circuitos de experimentação direta.

O plano de pesquisa inicial pretendia responder à questão proposta a partir do estudo da obra de três fotógrafos do século XX. A análise de suas obras serviria como material para compreender o potencial da fotografia de paisagem em diferentes nuances que contribuíssem para a consolidação de um pensamento sobre o tema. No entanto, durante o processo de qualificação desta pesquisa, percebeu-se, em conjunto com os membros da banca examinadora, que tal escopo era muito superior ao necessário. Dessa forma optou-se por restringir o recorte à obra de um único fotógrafo. Dos três fotógrafos propostos inicialmente decidiu-se focar no trabalho do fotógrafo italiano Luigi Ghirri por dois motivos principais: o primeiro sendo a potência crítica singular de sua obra, bem como sua relevância para o tema tratado, e o segundo, a vasta produção teórica do fotógrafo.

É importante salientar que Luigi Ghirri é considerado um dos mais relevantes artistas italianos da segunda metade do século XX. Sua obra foi estudada por críticos e historiadores como Massimo Mussini, Arturo Carlo Quintavalle, Paolo Barbaro, Paolo Fabbri e Marina Spunta, dentre outros, e exposta em diversos museus e instituições como MoMA, MAXXI e Jeu de Paume. No Brasil sua obra foi exibida na exposição *Pensar por Imagens* realizada pelo Instituto Moreira Salles entre o final de 2013 e início de 2014.

Conforme apontado por Quentin Bajac a obra de Ghirri “desperta atenção nos dias de hoje, marcados pela erosão da crença na autoridade da fotografia”¹⁰ por caracterizar-se como uma constante indagação da realidade e de sua representação. A percepção de que a fotografia é muito mais uma construção complexa de uma nova realidade, ou até mesmo de uma ficção, ao invés de uma mimese simples do mundo, atravessa sua obra e materializa-se num questionamento duplo: da realidade fotografada e da própria fotografia. A inquietação gerada por esse questionamento será abordada ao longo desta dissertação como elemento fundamental para a construção de uma poética que forneça luz à questão proposta nesta pesquisa.

Buscou-se construir a argumentação a partir do princípio da *primazia do objeto*, segundo a expressão de Theodor Adorno, ou seja, adotou-se como método partir sempre das fotografias de Ghirri, como elemento orientador fundamental do pensamento. Desta forma, as associações e filiações teóricas dos argumentos aqui apresentados têm sempre como origem a leitura dos elementos presentes nas fotografias escolhidas. É importante salientar que buscou-se entender as fotografias também em suas relações com imagens de outros artistas e até mesmo de outras mídias, situando-as numa constelação mais ampla de construções de significados e paralelismos que não as reduz a seu meio específico.

O primeiro capítulo tem por intuito discorrer acerca das transformações políticas, econômicas, sociais e espaciais nas quais o pensamento e as

¹⁰ BAJAC, Quentin. *A fotografia como interrogação* in FABIANI, Francesca et al. (Org.) - **Luigi Ghirri: Pensar por imagens** (catálogo) São Paulo: IMS, 2013. pp. 23-31

fotografias de Ghirri se encontram imersos. O breve panorama mostrado nesse capítulo é importante para apresentar as condições históricas que marcaram e possibilitaram a obra do fotógrafo, em suas relações com o debate artístico e com as mudanças da paisagem no período.

O segundo capítulo contempla a questão do estranhamento na obra do artista, a partir do uso dos recursos de recorte e de montagem. As fotografias escolhidas para análise nesse capítulo fazem parte da primeira fase de Ghirri e foram retiradas do livroensaio *Kodachrome*. O estranhamento aqui será lido por meio dos conceitos de *Ostranenie* em Viktor Chklovski e *Verfremdungseffekt* em Bertold Brecht, que permitirão entender a potência de ressignificação da paisagem através de um efeito de choque entre imagem e realidade.

O terceiro e último capítulo aborda a atmosfera produzida pela cor e pela luz nas fotografias de Ghirri. Nele parte-se de fotografias que compõe o fotolivro *Il Profilo delle Nuvole* para entender como uma inquietação do olhar é gerada pela manipulação da luz e da cor. Nesse capítulo, o operador teórico do estranhamento será o conceito de *Unheimlich* em Sigmund Freud.

CAPÍTULO 1

Um panorama sob a névoa histórica

O presente capítulo tem por intuito estabelecer uma contextualização histórica que sirva como uma espécie de pano de fundo sobre o qual sseja possível apresentar o entendimento que se propõe da obra de Luigi Ghirri nesta dissertação. Ainda que tendo em vista a parcialidade da construção de um panorama histórico, procura-se aqui um entendimento sobre as transformações físicas e culturais que se concretizaram na Itália durante a vida do artista. De maneira similar à de quem caminha dentro de um nevoeiro incapaz de enxergar o todo, procura-se tatear os elementos capazes de compor uma leitura das transformações socioeconômicas atenta às suas conseqüentes

Fig 1 - Fotografia da terra realizada durante a expedição Apollo 11

materializações na urbanização e modificações da paisagem italiana, levando-se em conta a carga histórica dessa paisagem, bem como uma leitura das manifestações artísticas do período.

Em um texto de 1989, intitulado *A paisagem impossível*, Ghirri apresenta seu pensamento sobre a fotografia e a paisagem, partindo de uma citação de Giordano Bruno, na qual o autor pensa as imagens como “enigmas resolvidos com o coração”¹. Partindo da ideia de enigma, Ghirri irá construir um sentido essencial que atravessa toda sua obra, e que pode ser descrito como uma qualidade do olhar que transforma o espaço em um lugar habitável. Essa qualidade do olhar, que será entendida e defendida ao longo desta dissertação como o potencial de estranhamento em suas imagens, faz a ponte entre o exterior e o interior, e busca ver a paisagem, ao mesmo tempo, “como se pela primeira e pela última vez”², sendo a chave para se entender o mecanismo pelo qual Ghirri construiu sua obra a partir das imagens dos

¹ GHIRRI, Luigi. *The impossible Landscape* in ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, p. 209. (tradução livre do inglês)

² GHIRRI, Luigi. *There is nothing old under the sun* in ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, p. 209. (tradução livre do inglês)

lugares comuns, da paisagem cotidiana, ressignificando aquilo que passa despercebido e, simultaneamente, entendendo a natureza culturalmente codificada da paisagem e a força crítica desses lugares comuns.

Fig 2 - Luigi Ghirri - Lido di Spina, 1978

Tal estratégia de fazer fotografias parece emergir de uma reflexão tanto sobre o estatuto da imagem na sociedade que surgia na Itália a partir do pós-guerra quanto sobre as próprias transformações pelas quais essa sociedade passava, vistas por meio de suas manifestações físicas na paisagem urbana emergente. Na introdução que escreveu para seu livro *Kodachrome*, em 1978, Ghirri delimitou o dilema ao qual retornou várias vezes: o de que o mundo já havia sido completamente mapeado e representado. Ele descreveu a profunda impressão que teve ao ver a fotografia da Terra tirada da espaçonave Apollo, em 1969: “Não era apenas a imagem do mundo inteiro, mas a imagem que continha todas as outras imagens do mundo”³. Ghirri constatou que todo o mundo visível – literalmente, a superfície da Terra e todas as coisas

³ GHIRRI, Luigi. **Kodachrome**. Londres: Mack Books, 2017, p.11. (tradução livre do inglês)

dentro dela – já havia sido fotografado e descrito, e que a saturação de tais imagens no cotidiano correspondia a uma destruição da experiência direta do mundo. Tal constatação ocupou Ghirri pelo resto de sua vida, como uma forma de impulso que dirigiu sua pesquisa para a interrogação constante do ato de ver. Dentro dessa imagem da Terra vista do cosmos, “o espaço entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande era preenchido pelo infinitamente complexo: o homem e sua vida, natureza”⁴.

⁴ GHIRRI, Luigi. **Kodachrome**. Londres: Mack Books, 2017, p.11. (tradução livre do inglês)

O pensamento de Ghirri a respeito da saturação das imagens no mundo pode ser lido através do conceito de simulacro, conforme o pensamento de Jean Baudrillard. Para o autor, o simulacro se caracteriza pelo esvaziamento ou achatamento da imagem, uma “deflação de sentido”⁵ paradoxalmente resultante da própria “inflação” ou excesso de signos na sociedade. Assim, do transbordamento excessivo das imagens dentro de uma lógica de mercadoria resulta sua neutralização, mesmo que elas ainda consigam exercer um fascínio ativo no observador, manifestado em um “simulacro de afeto, simulacro de desejo, de investimento de desejo”⁶. Pode-se entender então, a partir de Baudrillard, que tais simulacros têm a propriedade de mediar a experiência vivida no espaço do mundo por meio de sua antecipação.

⁵ BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulação**. Lisboa: Relógio d’água, 1991, p. 104.

⁶ BAUDRILLARD, Jean. **Seduction**. Montreal: New World Perspectives, 1990, p. 178. (tradução livre do inglês)

⁷ BAUDRILLARD, Jean. **Simulacro e simulação**. Lisboa: Relógio d’água, 1991, p. 8.

Não se trata aqui de pensar em uma modalidade de ilusão representativa ou especular, mas sim de uma abstração do próprio referencial que configura a “geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade”⁷. Dessa forma, tornando-se hiper-reais, as imagens hegemônicas assumem uma

Fig 3 - Luigi Ghirri - Roma, 1978

intensidade tal que suplantam a experiência vivida, condenando-a a uma ausência compulsória e a uma angústia ontológica dada a exuberância sensorial sedutora de tais imagens. Assim, tudo precisa ser fotografado e tudo se torna fotografado, conforme apontado por Ghirri. Consequentemente, num efeito cascata produzido a cada nova fotografia clicada na chave do simulacro, a própria realidade torna-se cada vez mais inacessível.

Nesse quadro, Ghirri se propõe a criar uma obra fotográfica capaz de se colocar a contrapelo em relação às imagens hegemônicas, *desrealizadoras* do real, por meio de um duplo processo que passa, inicialmente, pelo despertar do olhar para a própria situação de destruição da experiência direta e, em um segundo momento, por meio da *reauratização* dos lugares como uma forma de reconexão. Na fotografia Roma, 1978, do livroensaio Kodachrome, pode-se ver uma cópia do jornal Corriere della Sera encontrado casualmente pelo fotógrafo jogado na rua, aberto numa página dedicada à crítica de uma exposição de Félix Nadar⁸ – o título da matéria é justamente Como pensar por imagens - Um debate sobre a percepção da realidade. Tal título é central à obra de Ghirri, que, em seus textos, constantemente se refere a uma intenção de fazer pensar por imagens, uma atitude próxima à da reflexão de Baudrillard: “qualidade pensativa da imagem, qualidade de algo que nos pensa, qualidade de um pensamento sem reflexão”⁹. Em outras palavras, pode-se entender que, por meio do estranhamento, o ato fotográfico é capaz de mobilizar uma transformação na percepção da realidade que põe em movimento seu interlocutor e abre espaço para um fortuito atravessamento deste por uma visão crítica da realidade cotidiana a seu redor.

⁸ Félix Nadar (ou apenas Nadar) é o pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon, fotógrafo francês que viveu entre o final do século XIX e início do século XX, pioneiro da fotografia aérea.

⁹ BAUDRILLARD, Jean. *A fotografia como mídia do desaparecimento*. CISC: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. P. Disponível em http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iv13_midiadesapa.pdf. Acesso em: 22.07.2018

É particularmente importante notar que Ghirri dirigiu sua atenção à paisagem urbana e à vida italiana resultantes das transformações econômicas e culturais do pós-guerra, uma paisagem nova e em constante transformação, que se distanciou, ao longo do período compreendido entre as décadas de 1950 e 1980, da imagem tradicional da cidade italiana calcada tanto em uma longa história urbana, manifesta nas ruínas e construções históricas existentes no tecido urbano, quanto em uma longa trajetória do próprio pensamento sobre a paisagem.

Por um lado, fisicamente, a ocupação urbana no território italiano pode ser traçada a partir da civilização etrusca (aproximadamente 1200 a.C.) e da colonização grega e já era altamente adensada desde o Império Romano – Roma, no auge do Império, durante o século 2o, chegou a ter cerca de 45.000 edifícios e uma população de 1.600.000 habitantes¹⁰ – passando por um longo período de desorganização ao longo da Idade Média e um retorno a partir do século XI, com a instalação do Renascimento e do capitalismo comercial em cidades-estado como Veneza, Florença ou Milão, que chegaram a ter mais de 100.000 habitantes no século 13. Nos séculos seguintes, a população urbana e a taxa de urbanização sofreram grandes quedas e flutuações devido a epidemias, guerras e migrações. No entanto, pode-se perceber que a Itália permaneceu o país europeu com maior população urbana e com maior quanti-

¹⁰ TAAGEPERA, Rein. *Size and Duration of Empires: Growth-Decline Curves, 600 B.C. to 600 A.D.* Social Science History, vol. 3, n. 3/4, 1979, pp. 115-138. Disponível em: www.jstor.org/stable/1170959. Acesso em: 08/2018.

¹¹ BOSKER, H.R., et al. *The development of cities in Italy 1300-1861. 1893* Munique: CESifo, 2007, p. 5.

dade de cidades com mais de 10.000 habitantes até o século XIX ¹¹. Conforme demonstrado por Rodney Stark em *The Victory of reason*, as cidades-estado italianas foram capazes de prosperar com uma alta taxa de urbanização entre os séculos XI e XIII por meio de um sistema político no qual as repúblicas locais, em contraposição aos demais estados monárquicos da Europa, conseguiram concentrar tanto o poder da Igreja quanto o do exército, de forma a criar as condições para que o capitalismo comercial em estado inicial prosperasse.

Por outro lado, culturalmente, a discussão sobre a paisagem na Itália pode ser traçada desde os primórdios da própria concepção da ideia de paisagem, com a célebre carta de Petrarca, datada de 1335, sobre a subida ao monte Ventoux, na qual, pela primeira vez, a natureza é vista sob um olhar desinteressado. Também na Itália, com Giotto di Bondone, a paisagem surgiu na pintura como uma substituição das abstrações bizantinas no fundo das imagens por cenários alusivos à natureza, “numa arte cujos conteúdos essenciais eram a natureza e a história” ¹². A paisagem ganha, em Giotto, o aspecto de cenário espacial no qual a narrativa dos eventos religiosos se desenvolve. Em sua pintura, a paisagem não é representada com fidelidade, mas sim por meio de elementos simbólicos – assim, por exemplo, uma árvore representa uma floresta ou uma rocha representa uma montanha.

¹² ARGAN, G.C. **História da Arte Italiana** - vol. 2. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 22..

Influenciado por Giotto ¹³, Ambrogio Lorenzetti acrescentará à paisagem uma intenção de objetividade por meio de um sistema de visão: a escolha de um ponto de vista, de uma angulação da vista, de uma perspectiva empírica, mais geométrica e mais aderente a percepção visual humana que a de Giotto. Assim, aquela que é considerada por Argan sua obra-prima, *Os efeitos do bom governo na vida do campo*, mostra o que já foi citado como a primeira pintura de paisagem representativa de uma paisagem real que se tentou pintar na Idade Moderna, na Europa ¹⁴. O terceiro painel do afresco que recobre a Sala dos Nove, no palácio público de Siena, retrata no alto, à esquerda, a alegoria da segurança que sobrevoa a cidade; abaixo, também à esquerda, uma dama nobre cavalga para além das muralhas da cidade, acompanhada de seu

Fig 4 - Giotto - Joaquim entre os pastores (1303-1305)

¹³ Conforme apontado por Argan, o ideal de Ambrogio, como o de Giotto, caracteriza-se pelo belo intelectual, “que não se dá imediatamente à vista, mas emerge da intrínseca proporcionalidade de valores”. ARGAN, G.C. **História da Arte Italiana** - vol. 2. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 35..

¹⁴ DUBY, Georges. **A Europa na Idade Média**. São Paulo: Martins Fontes, 188, p. 108.

Fig 5 - Ambrogio Lorenzetti - Os Efeitos do bom governo na cidade e no campo (1338-1339)

falcoeiro e rodeada de cães adestrados. A paisagem rural encontra-se contígua à cidade, demonstrando assim a sociedade em sua relação alegórica de civilização e natureza.

Ainda que do ponto de vista histórico a pintura de paisagem, como gênero próprio, tenha sua origem na pintura flamenga e alemã, pode-se ver nessas pinturas do século XIV a influência de um vasto desenvolvimento das técnicas de perspectiva aplicadas à paisagem, que já começam a aflorar na pintura de Ambrogio, na Itália, ao longo do século XV, na qual a paisagem funcionava como fundo de cena – como ocorria, por exemplo, na pintura de Leonardo da Vinci.

Saindo dos aspectos pictóricos e adentrando o universo da literatura, outro exemplo importante para compor uma imagem tradicional da paisagem italiana sobre a qual se instalará a transformação fotografada por Ghirri encontra-se nos relatos de Goethe, em Viagem à Itália. Este livro pode

auxiliar na compreensão do emaranhado imaginário-simbólico que constitui a herança milenar daquela paisagem. Conforme apontado por Jean-Marc Besse quando Goethe se dirige à Itália, em 1786, ele se insere num programa de formação amplo: “A viagem é então concebida como uma prova obrigatória pela qual uma educação se completa”¹⁵. Uma espécie de evolução do *Grand Tour*¹⁶, tal viagem possibilita ao jovem uma ampliação e uma aplicação no cotidiano dos conhecimentos adquiridos até então. Era nas contingências e circunstâncias da viagem que o jovem se deparava não somente com obras e lugares estudados, mas também com questões práticas sobre as quais sua formação poderia ser colocada a teste e complementada. Assim, pode-se verificar nas cartas uma concordância entre o movimento da história natural e o da vida pessoal, na medida em que a paisagem é vista por Goethe como uma reconciliação entre o exterior e o interior. A paisagem estabelecida como imagem idílica e revelação da eternidade da ordem cósmica se reflete na aventura das ruínas humanas e naturais que nela se dispersam. Assim, alimenta-se a imagem de uma paisagem altamente

¹⁵ BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 43.

¹⁶ O termo *Grand Tour* se refere a um costume estabelecido nos séculos XVII e XVIII segundo o qual jovens das classes altas europeias viajavam pelo continente como uma forma de rito de passagem educacional. O itinerário comum da viagem incluía, necessariamente, uma passagem por diversas cidades italianas, onde se poderia entrar em contato com a arte clássica e renascentista.

carregada de história, mas, ao mesmo tempo, alimenta-se a visão da cidade como obra de arte recoberta por uma atmosfera numa visibilidade sempre ameaçada, símbolo do efêmero e das contingências do tempo.

¹⁷ GOETHE, J.W.von. **Viagem à Itália: 1786-1788**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p.160.

*“Hoje visitei a ninfa Egéria; depois, o circo de Caracalla, as tumbas em ruínas ao longo da via Appia e o túmulo de Metella, o qual é necessário ver para se adquirir uma ideia do que seja uma construção sólida em alvenaria. Esses homens trabalharam para a eternidade, calcularam tudo; só não calcularam a sandice dos destruidores, sob a qual tudo haveria de ruir.”*¹⁷

Embora o espírito da *Grand Tour* tenha decaído entre as classes altas com o advento da ferrovia e do turismo de massa, sua influência se manteve durante o século XX. Dessa forma, o jovem Le Corbusier também realizou uma viagem de estudos à Itália, particularmente à região norte do país, em 1907, encorajado por L'Eplattenier, que foi seu tutor na escola secundária, na Suíça. Dentre os croquis produzidos por Corbusier nessa viagem, pode-se destacar o caráter artístico-histórico e urbano da paisagem retratada, por exemplo, nos desenhos da Vila Adriana ou nos croquis do Capitólio romano.

As transformações testemunhadas criticamente por Ghirri em sua obra se estabelecem nessa paisagem altamente carregada de pensamento artístico e reminiscências históricas. Após a Segunda Guerra Mundial, a Itália passou por um rápido processo de reconstrução e urbanização. Inicialmente, durante a segunda metade da década de 1940, as infraestruturas básicas

Fig 6 - Le Corbusier - Croqui do Capiólio Romano (1907)

foram reconstruídas e pode-se identificar um rápido desenvolvimento das indústrias de base, particularmente da metalúrgica localizada na região do vale do Rio Pó. Tal desenvolvimento está diretamente ligado à ajuda financeira do Plano Marshall¹⁸ e também à demanda de aço pela indústria bélica norte-americana no início da década de 1950, devido à Guerra da Coreia.

A Itália, em meados da década de 1950, ainda era, em muitos aspectos, um país agrário. Seu setor industrial era limitado geograficamente, sendo confinado principalmente ao noroeste do país, e também possuía pouco peso na economia nacional como um todo. A maioria dos italianos ainda ganhava a vida nos setores tradicionais da economia: em empresas pequenas, tecnologicamente atrasadas, compostas principalmente de manufaturas, na administração pública, em uma grande proliferação de pequenas lojas e serviços e na agricultura.

¹⁸ Também conhecido como Programa de Recuperação Europeia, o projeto de insuflamento de capital em países europeus filiados à Organização Europeia para cooperação e desenvolvimento econômico tinha por intuito a reestruturação econômica dos países afetados pela Segunda Guerra Mundial. Os objetivos do plano eram a reconstrução das regiões afetadas pela guerra, a remoção das barreiras de comércio entre nações, a modernização industrial segundo os modelos norte-americanos e a prevenção do alastramento do comunismo.

Fig 7 - Achille Perilli - Grande Spazio Sincretico (1951)

Embora o desenvolvimento industrial fosse ainda de certa forma incipiente, as transformações políticas resultantes da queda do fascismo e a instauração de um regime republicano democrático repercutiam nas artes visuais. É característico desse período um debate, cujas raízes podem ser encontradas no período da resistência ao fascismo, que contrapunha duas formas de manifestação política nas artes: de um lado, a abstração – como, por exemplo, no grupo *Forma 1*, no qual a abstração é entendida como forma de ruptura com a história –, de outro, a mimese – por exemplo, no movimento realista, em que a mimese é valorizada em seu potencial persuasivo de crítica da realidade. Embora em desacordo sob o ponto de vista formal, os artistas do período se direcionaram no sentido de uma arte engajada, que buscava uma relação política num imbricamento com a própria vida, o que pode ser identificado nos manifestos de diversos grupos artísticos do período:

*Hoje, o jovem artista, liberto dos antigos preconceitos e reforçado pelas experiências passadas, deseja retornar à realidade, se direcionar novamente à paisagem e à figura humana, e extrair tanto harmonia quanto, sobretudo, sentimento desses novos motivos.*¹⁹

*Nos declaramos como FORMALISTAS e MARXISTAS, convictos que tais termos, marxismo e formalismo, não são irreconciliáveis, especialmente hoje quando a progressão dos elementos de nossa sociedade precisa manter uma posição revolucionária e de vanguarda...*²⁰

*Onze artistas italianos, (...) pretendem alcançar uma base essencial de necessidade moral por meio de suas afirmações singulares no mundo das imagens, suas observações, acumulando-as como atos de vida. A pintura e a escultura, assim convertidas em instrumentos de declaração e livre exploração do mundo, ficarão cada vez mais em sintonia com a realidade. Arte é não a representação convencional da história, mas a própria história, que não pode ignorar os homens.*²¹

Fig 8 - Armando Pizzinato- Un fantasma percorre l'Europa(1948)

¹⁹ Antonio Perilli APUD Mario de Micheli in BRAUM, E. **Italian art in the 20th century**. Munique: Prestel Verlag, 1989, p. 282 (tradução livre do inglês)

²⁰ PERILLI, A.; DORAZIO, P.; GUERRINI, M.; ATTARDI, U.; SANFILIPPO, A.; ACCARDI, C. *Manifesto do grupo Forma 1* apud Gino Moliterno in MOLITERNO, G. (ed) **Encyclopedia of Contemporary Italian Culture**. Londres: Routledge, 2000, p. 344 (tradução livre do inglês)

²¹ Diversos autores. *Manifesto della Nuova secessione Italiana* in BAROCCHI, P. **Storia moderna dell'arte in Italia**. Turim: Einaudi, p. 53 (tradução livre do inglês)

²² Em um ensaio datado de 1930 no jornal *Corriere Padano*,

Arnaldo Bocelli delinear a produção literária daquele ano, cujas obras são descritas como analistas da condição humana à luz do ambiente social e da psicologia objetiva, e como uma esquiva do hedonismo estilístico e formal então predominante. BOCELLI, Arnaldo, *Ritorno al romanzo* *Corriere padano* (28 de agosto de 1930).

²³ É corrente considerar que o debate sobre o neorrealismo cinematográfico foi iniciado pelo artigo “Corrispondenza da Venezia”, de Umberto Barbaro, de setembro 1939, na *Revista Bianco & Nero*. Em seguida, este encontra sua sistematização teórica em uma série de artigos de Alicata e Giuseppe De Santis, nos anos 1940, principalmente na revista *Cinema*, que preexistia à guerra, mas que retorna em uma “nova série”.

Buscava-se então uma arte que estivesse em sintonia com a vida, e, nesse sentido, outro exemplo pode ser encontrado no cinema neorrealista. Embora o termo neorrealismo tenha origem ²² na literatura do período fascista, no cinema ele data de 1939, quando foi empregado pelo crítico Umberto Barbaro para se referir a um novo conceito de cinema: autêntico, engajado, revolucionário e profundamente antifascista, que repousava sobre quatro pilares: se livrar dos “clichês ingênuos e educados que formaram a maior parte filmes italianos”; abandonar “fabricações fantásticas e grotescas que excluíam os problemas e o ponto de vista humano”; dispensar “cenários históricos e adaptações ficcionais”; e excluir a retórica que finge que todos os italianos são “inflamados pelos mesmos sentimentos nobres” ²³.

Roma, Cidade Aberta (1945), filme de Rossellini baseado no conflito entre a população, fascistas e nazistas, estabelece o ponto ideológico e estético por meio do qual outros filmes neorrealistas foram analisados pela crítica. A linguagem cinematográfica inaugurada pelo filme, considerada “realista”, foi, em grande parte, o resultado de um orçamento limitado, do difícil acesso a películas de qualidade no país, de problemas técnicos com a eletricidade deficiente na cidade naquela época, mas também da própria aparência física da cidade e de seus habitantes. ²⁴ Para além de seus aspectos visuais, tal linguagem pode ser lida a partir dos seguintes pontos: uma tendência para uma esquerda populista coordenada, ao mesmo tempo, a uma percepção mística da irmandade cristã; o uso de protagonistas das classes inferiores,

²⁴ MARCUS, M.J. **Italian film in the light of neorealism.** Princeton: Princeton University Press, 1986, pp. 33-51.

no entanto não limitados ao proletariado, incluindo, entre outros, proprietários rurais, técnicos, pequenos empresários, estudantes, sacerdotes, policiais, soldados e funcionários do governo; uma aparência de documentário, embora lançando mão de recursos ficcionais, numa distorção e romantização de aspectos históricos; e, finalmente, o uso de atores não profissionais, até certo ponto, para ajudar a reforçar a aura do realismo. Vale ressaltar que, embora essas sejam as características principais do neorrealismo no cinema, elas não foram adotadas programaticamente pelos vários cineastas, nem foram igualmente enfatizadas nos diferentes filmes. Em vez disso, os cineastas, como os escritores neorrealistas, parecem ter encontrado na realidade em torno deles matéria que cada um, de acordo com sua visão pessoal, tentou transformar numa poesia da vida real.²⁵ Embora carregado de contradição, o movimento neorrealista pode ser entendido como uma vontade, por parte de seus criadores, de aproximar a arte da vida e das transformações ocorridas no cotidiano.

Esse cotidiano, entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960, passou por uma intensificação do processo de transformação iniciado na década anterior, que modificou completamente a vida na península italiana. Nesse período, a Itália deixou de ser um país camponês e tornou-se uma das principais nações industriais

²⁵ André Bazin, ao analisar a obra de De Sica, encontra no cineasta uma poesia que confere realidade a seu realismo. BAZIN, André. *De Sica: Metteur-en-scène* in BRAUDY, L. (ed.) **Film Theory & Criticism**. New York: Oxford University Press, 2006, pp. 174-182.

do Ocidente. A própria paisagem do país, bem como os locais de residência e os modos de vida de seus habitantes, mudaram profundamente.

A Itália tornou-se totalmente integrada à economia europeia e assumiu um papel cada vez mais ativo na exploração de petróleo e no desenvolvimento de engenharia no Oriente Médio. Até 1964 (e, em particular, entre 1958-1963), o país desfrutou de um *milagre* econômico, com taxas de crescimento industrial superiores a 8% ao ano ²⁶, durante o qual as indústrias mais proeminentes se estabeleceram no triângulo industrial do noroeste, na região do vale do Rio Pó (Turim, Milão e Gênova).

Em 1961, ano do censo nacional, o número de pessoas empregadas na indústria já havia atingido 38% da população trabalhadora, enquanto as do setor terciário, ou de serviços, também aumentaram para 32%. O setor agrícola havia declinado para 30% da população ativa.

O processo radical de reconstrução e transformação da Itália durante o *milagre* econômico foi acompanhado por uma vasta migração de áreas subindustrializadas em três vetores, que podem ser caracterizados a partir de regiões rurais em direção às cidades, das áreas do interior aos assentamentos costeiros e do sul ao norte. Isso levou a fortes desequilíbrios regionais: em 1961, cerca de 5,7 milhões de pessoas ²⁷(11,4% de toda

²⁶ GINSBORG, Paul. **A history of contemporary Italy.** Londres: Penguin Books, 1990, p. 894.

²⁷ LA RICCIA, L. **Landscape Planning at the Local Level.** The Urban Book Series. Cham: Springer International Publishing, 2107, p. 17.

a população italiana) viviam em uma região diferente daquela em que nasceram. A transferência maciça da força de trabalho do setor agrícola para o industrial levou a um aumento significativo da população das cidades do norte – por exemplo, em 1950, Milão teve um crescimento populacional de 30% e Turim, de 37%.

O *milagre* intensificou o já grave desequilíbrio entre o norte e o sul. Com pouquíssimas exceções, todos os setores da economia em rápida expansão estavam situados no noroeste e em algumas partes do centro e nordeste do país. O *milagre* era essencialmente um fenômeno do norte, e as partes mais ativas da população do sul não demoraram a percebê-lo.

Para atender à demanda compulsória por novas moradias, em meados da década de 1960 o setor privado da construção civil iniciou a produção de blocos de torres residenciais nas periferias das grandes cidades do norte. Esses novos bairros da classe trabalhadora diferiam radicalmente dos antigos bairros municipais e, por vezes, não contavam com equipamentos urbanos, como, por exemplo, lojas, bibliotecas, agências dos correios, transporte público e parques. Entretanto, os novos apartamentos possuíam aquecimento central, banheiros, janelas dimensionadas conforme as regras de insolação e ventilação dos novos códigos de obra, moderna infraestrutura elétrica e hidráulica etc.; logo, seus ocupantes podiam se dar ao luxo de instalar televisores, geladeiras e, eventualmente, máquinas de lavar. É importante ressaltar

que a aquisição de bens de consumo não duráveis é parte relevante do processo de transformação da sociedade italiana do período, tanto pela criação de um mercado de consumo interno e pelas consequências da entrada desses bens no cotidiano familiar (por exemplo, a TV) como pelo incentivo à industrialização de tais bens com vistas à exportação para o mercado europeu, e com o consequente aquecimento do processo industrial.

Durante os anos do *milagre*, um novo pensamento artístico começou a se formar no território italiano. Pode-se enxergar, no período, o início do mergulho dos artistas em uma investigação sobre os próprios meios, técnicas e materiais do fazer artístico. De acordo com Giuliano Briganti²⁸, no início da década de 1960 emergiu entre os artistas italianos uma vontade de modificação radical das próprias concepções sobre a arte, o artista, o espaço e o gesto artístico.

O gesto configura-se como uma vontade de negação da forma como categoria ou valor distinto da própria realidade da obra²⁹, e constitui assim uma comunicação direta do signo da obra, podendo ser pensado como um traço direto da presença do artista num encontro existencial entre este e o mundo. O gesto é entendido como a presença viva do próprio artista, sua marca na obra, como o traço nas pinceladas ou as marcas deixadas sobre a tela, como a edição na escolha e tratamento de materiais não convencionais ou, finalmente, como presença física em *happenings* ou performances.

²⁸ BRIGANTI, Giuliano. *Cultural Provocation: Italian Art of the early Sixties* in BRAUN, Emily (ed.). **Italian Art in the 20th Century**, Munique: Prestel Verlag, 1989, pp. 301-307.

²⁹ Maurizio Calvesi argumenta que, durante os anos 50 e 60 do século XX, a arte italiana caminhou em direção ao Informe, num processo no qual os artistas italianos, em diálogo entre si, com as obras da vanguarda moderna italiana e com artistas internacionais contemporâneos, estabeleceram uma nova visão sobre a arte a partir do gesto artístico. CALVESI, Maurizio. *Informel and Abstraction in Italian art of the fifties*, in BRAUN, Emily (ed.). **Italian Art in the 20th Century**, Munique: Prestel Verlag, 1989, pp. 289-294

Fig 9 - Alberto Burri - Sacco (1954)

No início da década de 1950, Alberto Burri inicia uma pesquisa sobre a própria materialidade da obra de arte. Na série *Sachi* (1952-1956), o artista, dando continuidade à exploração sobre as formas e as possibilidades expressivas de materiais que já existiam anteriormente em seu trabalho, inicia um processo mais radical de pesquisa sobre a imagem, na medida em que a separação entre tela e pintura desaparece. Nessa série, Burri começa a costurar sacos de juta em diferentes estados de uso e deterioração, colocando-os diretamente sobre o chassi. O saco, que é normalmente um objeto cotidiano, torna-se um elemento expressivo do trabalho sem ser substancialmente alterado de seu estado original. Dessa forma, a realidade do material e as ações físicas às quais foi submetido deslocaram a ênfase da imagem do reino puramente representativo para o domínio fenomenológico da realidade.

Esse movimento reflexivo colocou em xeque os debates do período anterior e afirmou a liberdade e vitalidade por meio da exclusão das transcrições objetivas ou subjetivas da realidade em linguagens preestabelecidas. A pesquisa por uma realidade absoluta da arte, por uma relação direta entre o artista e a realidade de sua obra, levou a uma tautologia, como a encontrada na obra *Linea, 7200m* (1960), de Piero Manzoni. O trabalho consiste em um desenho de linha única em um papel, enrolado e fechado em um cilindro de concreto, rotulado e assinado pelo artista. Manzoni reiterou várias vezes que o trabalho só deveria ser vendido e exibido dentro de um tubo selado. A linha é

Fig 10 - Piero Manzoni -
Linea, 7200m (1960)

Fig 11 - Giulio Paolini -
Giovane che guarda Lorenzo Lotto
(1965)

fechada no recipiente numa metáfora de fechamento que se assemelha à autossuficiência tautológica da obra de arte. A existência da linha, evocada por meio da etiqueta presa na caixa (garantindo o autor, a data de execução e o comprimento exato), pode ser visualizada apenas pela imaginação de quem observa a obra.

O comprometimento com a provocação que se verifica nessas obras pode ser entendido mais como uma invenção conceitual do que como uma profanação do objeto artístico, na medida em que o artista procura uma apropriação antirrepresentacional, capaz de produzir uma faísca mental que ponha em curto-circuito a obra e abra uma intuição poética característica da relação do artista com o mundo.

Giulio Paolini, por outro lado, buscava uma nova perspectiva para a arte por meio de uma pesquisa sobre as relações que podem ser encontradas entre objetos diversos, entre objetos e seus signos, entre objetos e seus observadores etc. No início dos anos 1960, Paolini desenvolveu sua pesquisa concentrando-se nos próprios componentes do quadro: nas ferramentas do pintor e no espaço da representação. Em sua primeira exposição individual – em 1964, na galeria La Salita, de Gian Tommaso Liverani, em Roma –, apresentou alguns painéis de madeira rústica apoiados ou pendurados na parede, sugerindo uma exposição em processo de montagem. Em 1965, Paolini começou a usar a fotografia, o que lhe permitiu ampliar sua investigação para a relação entre artista e obra. Em *Giovane che guarda Lorenzo Lotto*, Paolini

fotografa, em dimensões originais, a tela *Ritratto di giovane* (Retrato de um jovem), do pintor renascentista Lorenzo Lotto. Sua genialidade, entretanto, não consiste na reprodução e sim na variação da sintaxe interna, pois, como observou Calvino³⁰, ao intitular sua fotografia de *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (Jovem que olha Lorenzo Lotto), o pintor faz precipitar na obra aquele que a olha.

O estruturalismo e a semiologia foram também parte importante da movimentação cultural do período. Umberto Eco, professor de semiótica da Universidade de Bolonha, lançou em 1962 seu primeiro livro, *Opera aperta*, obra na qual argumentou que os textos literários são campos de significado, e não cadeias de significado; e que eles são entendidos como campos abertos, dinâmicos internamente e psicologicamente engajados. Por meio de seus estudos sobre James Joyce, John Cage, a música serialista, a pintura informe e a televisão, entre outros, Eco interpretou a obra de arte como um sistema aberto onde a experiência da obra é flexível e continuamente renovável. Para Ghirri³¹, a fotografia deveria seguir a ideia de um trabalho aberto, na medida em que cada foto se abre a um espaço elástico, no qual cada fotografia pode ser reutilizada em diferentes fotolivros, ganhando diferentes significados a partir das narrativas construídas na edição de cada livro.

³⁰ Calvino escreve: “Anular o eu individual para identificar-se com o eu da pintura de cada tempo, o eu coletivo dos grandes pintores do passado, a potencialidade mesma da pintura: essa é a grande modéstia e a grande ambição do pintor. Uma vez expôs a reprodução fotográfica de um retrato de Lorenzo Lotto, intitulando-a Jovem que olha Lorenzo Lotto. A imagem é a mesma mas a sintaxe interna muda. É o sujeito do quadro que olha Lotto: isto é, o observador atual do quadro vê aquele que via Lotto, ele não se sente observado pelos mesmos olhos que fixavam Lotto. Os olhos do quadro ou os olhos do modelo? O título adverte que no ponto onde hoje se encontra quem olha o quadro, se encontrava Lorenzo Lotto em frente àquele jovem”. (tradução livre do italiano) CALVINO, I. *La squadratura (per Giulio Paolini)* in CALVINO, I. **Saggi**. Milano: Mondadori, 2007. v. 2, p. 1985.

³¹ GHIRRI, Luigi. *The open work* in ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, p. 112.

Retomando o ponto de vista da formação das cidades, entre o final da década de 1960 e o início da seguinte um novo processo de urbanização se instalou. Nele, as grandes conurbações urbano-industriais entraram em uma fase de reestruturação, com a progressiva eliminação de processos produtivos intensivos, numa descentralização dos centros industriais em direção a cidades de menor porte, ou a outros países, nos casos das empresas que se tornaram multinacionais. Ao mesmo tempo, houve a tendência de um crescimento das atividades de manufatura realizadas por pequenas empresas que operavam na zona periférica das metrópoles.

Ao longo dos anos 1970, na esteira dos efeitos da crise do petróleo na economia mundial, os processos de urbanização das décadas anteriores entraram em um estado de estagnação. Importantes setores industriais, como o do processamento químico e de aço, foram radicalmente reduzidos. As grandes cidades pararam de crescer e até a indústria da construção enfrentou sérias dificuldades, embora o problema da habitação continuasse a ser dramático para larga parcela populacional. A queda da renda ocasionou o aumento no estoque de unidades residenciais. Nesse quadro, os sindicatos adquiriram uma maior capacidade de representação, o que levou a uma ampliação na organização de manifestações nacionais para solicitar melhorias no transporte público e maiores investimentos públicos na habitação. O desemprego, a tensão social, a desordem, os medos, a inflação e, finalmente, o terrorismo concentravam-se nas

grandes cidades, em muitos casos naquelas que, até então, tinham sido áreas privilegiadas de desenvolvimento.

Por outro lado, houve um retorno de imigrantes, que, ao reunirem economias suficientes, conseguiram criar novos negócios em suas cidades de origem. Dessa forma, um número significativo de estabelecimentos econômicos de pequeno e médio porte começou a se desenvolver. Tais empresas tenderam a se instalar em distritos industriais altamente especializados (cadeiras, calçados etc.), possuíam forte foco para a exportação, além de um nível elevado de inovação técnica. Assim, foram capazes de responder rapidamente às mudanças nas demandas dos consumidores internos e externos, além de buscar agressivamente novos mercados, conforme indicado nos estudos de Becattini³².

Durante essa fase de reconfiguração espacial, emerge nas artes italianas o que seria conhecido a partir de 1967 como *arte povera*³³. Sem um estilo formal comum, os artistas do movimento produziram esculturas, fotografias, instalações e performances. O nome, cunhado por Germano Celant, referia-se à entrada do banal no mundo da arte:

*O que aconteceu (...) foi que o lugar comum penetrou a esfera da arte. O insignificante começou a existir, ou melhor a se impor. A presença física e o comportamento se tornaram arte (...) o cinema, o teatro e as artes visuais afirmaram sua autoridade no não pertencimento (...) Eliminou-se de sua pesquisa tudo que fosse visto como uma reflexão mimética e representativa ou costume linguístico, de forma a se obter um novo tipo de arte...*³⁴

³² BECATTINI G., *The Marshallian Industrial District as a Socio-Economic Notion* in PYKE, F. et al., **Industrial Districts and Inter-firm Cooperation in Italy**. Genebra: International Institute for Labor Studies, 1990, pp. 37-51.

³³ O termo “arte povera” foi cunhado pelo crítico e historiador da arte italiano Germano Celant, em 1967, no catálogo da exposição *Arte povera – ImSpazio*, ocorrida em Genova. A exposição foi dividida em duas seções: “Arte Povera”, com contribuições de Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali e Prini, e “Im spazio”, abreviação de *immagine spazio*, com obras de Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci e Cesare Tacchi.

³⁴ CELANT, Germano. *Arte Povera* in **Arte Povera - Im Spazio** (catálogo de exposição) in CHRITOV-BAKARGIEV, Carolyn. **Arte povera**. Londres: Phaidon, 1999, pp. 220-221 (tradução livre do inglês).

Fig 12 -Mario Merz - Che Fare?
(1968)

Esse novo estilo radical favorecia gestos e materiais simples e austeros: galhos, metais, vidro, tecido, pedra e até animais vivos, embora o contraste com materiais e objetos da cultura de consumo corrente seja componente de diversos trabalhos do grupo. Em parte, o movimento rejeitou os materiais e procedimentos da “alta” arte, procurando, ao mesmo tempo, abraçar o mundo natural e a experiência direta. Percebendo que a modernidade ameaçava apagar o senso de memória e também os signos do passado, os artistas buscaram contrastar o novo e o antigo a fim de complexificar a percepção dos efeitos do passar do tempo. A exploração de sentidos não usuais, como olfato e tato, também é recorrente aos artistas, por exemplo no uso da cera de abelha na obra *Che Fare?* (1968), de Mario Merz, e em *Piede* (1968), de Luciano Fabro.

A obra de Merz consiste em uma lata de alumínio com duas alças, cheia de cera de abelha amarela, em cima da qual há um letreiro em néon azul-claro que diz “che fare?”. Essas palavras são escritas na própria

caligrafia do artista, que, tendo um fluxo contínuo, faz com que quase pareçam uma única. A lata de alumínio é um utensílio no qual um peixe é geralmente cozido inteiro, e a cera de abelha é usada em sua forma bruta. Em contraste com esses materiais humildes, as letras de néon adicionam uma faixa de energia. Merz começou a usar néon em 1966, primeiro em relação à pintura – que consistia em uma série de telas em branco perfuradas com finos tubos de néon –, antes de passar à escultura. Em obras como *Che Fare?*, o néon altera a constituição física do trabalho tanto quanto sua aparência visual. Como observou a curadora Lisa Le Feuvre, como o néon aquece a cera, ela “parece derreter e exalar um cheiro”³⁵.

³⁵ LE FEUVRE, Lisa. Mario Merz: **What Is to Be Done?** (catálogo de exposição). Leeds: Henry Moore Institute, 2011, p. 5.

A escultura de Fabro consiste em uma base de tripé de bronze fundido que fica plana no chão e é encimada por uma longa manga vertical de seda azul. A base possui três apoios, cada um com uma ponta dupla, de modo que se assemelha ao pé ou garra de um pássaro, e passou por um processo de patina química, para que fosse obtido um acabamento semelhante ao do bronze envelhecido. O tubo de seda acima dessa base envolve e é suportado por uma haste metálica vertical, também patinada. Em direção ao fundo dessa coluna de seda azul, há dois conjuntos de oito linhas paralelas de costura que correm horizontalmente ao redor dela. Fabro escreveu sobre *Piede* em 1987:

³⁶ FABRO, Luciano. **Fabro: Works 1963-86** (catálogo de exposição). Edinburgh: Fruitmarket Gallery, 1987, p.163.

Qualquer um que tenha tocado estes pés terá percebido que as mãos sentem; e qualquer um que tenha visto estes pés terá percebido que se pode escutar pedra. Mas quem é surdo não vai sequer pensar em tocá-los, e certamente não os terá olhado com sentimento. ³⁶

Ao lado da exploração sensorial, os artistas também investigaram o uso do significado não convencional, contingente e inerente à linguagem escrita. Buscava-se, com esse procedimento sensorial, uma relação direta, não mediada, entre o espectador e a obra. Da mesma forma, Ghirri, em um texto de 1982 ³⁷, declarou que sua obra, partindo da destruição da experiência direta, procurou a recuperação desta experiência por meio da construção de imagens capazes de fazer perceber tal destruição .

64

³⁸ SPUNTA, Marina. **Il Profilo Delle Nuvole': Luigi Ghirri's Photography and the 'New' Italian Landscape**. York: University of York - Italian Studies, 61:1, pp. 114-136

O uso de materiais triviais na arte povera faz ressoar o uso da fotografia de 35mm com impressão popular, largamente utilizada por Ghirri no início de sua carreira. Pode-se argumentar, conforme apontado por Marina Spunta ³⁸, que desde o início Ghirri esteve envolvido em um intenso debate teórico que questionava a própria natureza e relação da fotografia com as outras formas de criação de imagens artísticas, na Itália da década de 1970. Ghirri é inicialmente influenciado pela discussão teórica da arte conceitual italiana, por meio da obra de Claudio Parmiggiani, com quem ele trabalhou no final dos anos 1960,

Fig 13 - Luciano Fabro - *Piede*
(1968)

Fig 14 - Franco Vaccari - 700 km
di esposizione (1972)

Fig 15- Luigi Ghirri - Km 0,250
(1973)

e mais intensamente por meio de sua relação com Franco Vaccari, que foi seu amigo íntimo e cuja obra *Fotografia e inconscio tecnologico* Ghirri publicaria em 1979, em sua editora Punto e Virgola.

Ghirri compartilhou com Vaccari um interesse em questionar as visões canônicas da paisagem italiana. Pode-se traçar um paralelo entre *700 km di esposizione* (1972), de Vaccari, obra na qual o artista reconta sua viagem a Ganz por meio das fotografias das traseiras de caminhões durante o percurso, e *Km 0,250* (1973), na qual Ghirri recompõe, em um livro sanfona de sete metros de comprimento, o espaço perimetral do autódromo de Modena recoberto de outdoors publicitários. Ambos os artistas procuram recontar uma experiência com a nova paisagem; no caso de Vaccari, a partir da pregnância da industrialização e do consumo indicada pela grande quantidade de caminhões de transporte na rodovia, e no caso de Ghirri, o recobrimento da paisagem pelos outdoors publicitários, num processo de reconhecimento do transbordamento da mercadoria sobre o espaço. Vale ainda ressaltar que Vaccari foi o editor das imagens do livro de Ghirri, *Fografie del Periodo Iniziale*.

Outra importante interlocução de Ghirri se dá com o trabalho de Ugo Mulas, em sua série *Verifiche* (1969-72), na qual o artista procurou investigar os próprios parâmetros da fotografia, numa desconstrução que questiona, em uma chave estruturalista, sobre o que é a fotografia. Embora de uma geração mais jovem, Ghirri compartilhou com Mulas a

Fig.16 - Ugo Mulas, Le Verifiche
- Il sole, il diaframma, il tempo
di posa (1969)

³⁹ MUSSINI, Massimo.
**Luigi Ghirri: Through
 Photography.** Milan: F. Motta,
 2001, p. 18.

⁴⁰ GHIRRI, Luigi. **Niente
 di antico sotto il sole:
 Scritti e immagini per
 un'autobiografia.** Torino: SEI,
 1997, p. 312 (tradução livre do
 italiano).

⁴¹ GHIRRI, Luigi. **Niente
 di antico sotto il sole:
 Scritti e immagini per
 un'autobiografia.** Torino: SEI,
 1997, p. 85 (tradução livre do
 italiano).

abordagem entusiástica e autoquestionadora, um interesse em diferentes tradições pictóricas e uma compreensão da fotografia tanto como uma arte autorreflexiva quanto como um meio de estabelecer um diálogo com o exterior.

Mesmo reconhecendo essas influências, é importante verificar, como apontado por Mussini ³⁹ que Ghirri aprendeu a habilidade conceitual de trabalhar em um projeto, em vez de uma única fotografia, e investigar a ligação entre comunicação figurativa e verbal, associando imagens em uma sequência narrativa. Nas palavras de Ghirri:

“Um dos elementos que me fascinou na pesquisa conceitual (...) foi a irrupção da possibilidade de uma surpresa dentro do cotidiano também referida à arte. Mas, além disso, acredito ter aprendido da arte conceitual a possibilidade de partir das coisas mais simples, do óbvio, para vê-las novamente sob outra luz” ⁴⁰.

Ao longo de sua carreira, sua originalidade emergiu na controvérsia de seus pontos de vista, ao experimentar novas formas na década de 1970 e ao tentar recuperar o “simples valor da lentidão” ⁴¹ na década de 1980, contrariando a velocidade e expansão da fotografia comercial. Embora reconhecendo um senso de continuidade na poética de Ghirri, é importante sublinhar a mudança que ocorreu no final da década de 1970, quando ele completou muitos dos primeiros trabalhos que o haviam engajado durante a maior parte de uma década, indo além de uma insistente experiência com a ruptura da tradição para adotar um foco mais próximo na paisagem. Longe de ser uma divisão clara,

a transformação que ocorreu na obra de Ghirri durante a década de 1980 é, no entanto, fundamental para o seu trabalho.

Essa passagem estética coincidiu com sua primeira grande retrospectiva, organizada por Arturo Carlo Quintavalle em Parma, momento que deu a Ghirri a oportunidade de fazer o balanço de toda a sua produção até então. Por outro lado, a mudança também correspondeu à passagem do uso de uma câmera de 35mm para uma de médio formato. Como Ghirri revela, sua mudança de câmera permitiu que ele se relacionasse de maneira completamente diferente com os objetos fotografados dentro de espaços específicos ⁴², lhe deu mais tempo para observar e pensar ⁴³, e o dirigiu para novos campos imagéticos e reflexões, incluindo a observação da vida cotidiana e lugares de entretenimento ⁴⁴. Argumento ainda que, conforme será explorado nos dois capítulos seguintes desta dissertação, pode-se verificar uma poética do estranhamento constante na obra do autor, manifesta em sua obra no uso do recorte fotográfico e na manipulação da luz e cor.

⁴² GHIRRI, Luigi. **Lezioni di fotografia**. Macerata: Quodlibet, 2010, p. 74

⁴³ GHIRRI, Luigi. **Niente di antico sotto il sole: Scritti e immagini per un'autobiografia**. Torino: SEI, 1997, p. 293

⁴⁴ GHIRRI, Luigi. **Lezioni di fotografia**. Macerata: Quodlibet, 2010, p. 74

CAPÍTULO 2

Recorte, enquadramento e montagem

*“What an infinite mock is this, that a man should
have the best use of eyes to see the way of
blindness!”¹*

¹ SHAKESPEARE, William.
Cymbeline. Nova Iorque: Simon
& Schuster, 2003, p. 283 (ato 5,
cena 4).

Neste capítulo procura-se estabelecer uma leitura do recorte fotográfico e da montagem das imagens na obra de Ghirri como momento de construção de um trabalho inquietante. Busca-se aqui compreender o olhar do artista por meio da análise do enquadramento e do ensaio como instrumentos poéticos, mediante sua potência de estranhamento. As fotografias analisadas fazem parte do fotolivro *Kodachrome*, de 1978, considerado por Ghirri sua primeira obra ou “pelo menos a primeira com uma estrutura definida e articulada”². Ainda conforme Ghirri, tais fotografias voltavam sua atenção para um segundo nível da realidade, que é fundamental a seu trabalho posterior.

² GHIRRI, Luigi. *Kodachrome* in ZANOT, Francesco (Org.) - Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991. Londres: Mack Books, 2017, p. 23 (tradução livre do inglês).

Fig 17 - Luigi Ghirri - Ile Rousse,
1976

Nas fotografias realizadas durante a década de 1970, Ghirri manifestou em larga escala um olhar distanciado, de certa forma analítico, sobre objetos e lugares do cotidiano, em uma pesquisa que buscou demonstrar em que medida a experiência na (pós) modernidade é mediada e construída. Pode-se enxergar nessa posição estética uma semelhança com o teatro de Brecht, conforme a análise de Walter Benjamin³, na qual a arte teria o poder de perturbar a ilusão de realidade criada pela sociedade capitalista. Nesse sentido, pode-se ressaltar que Ghirri também compartilhou com a chamada arte conceitual o desejo de desmistificar a arte, desestabilizar a convenção e “examinar a natureza da comunicação e a natureza da arte e dos artistas”⁴.

Na introdução de *Kodachrome*, Ghirri define suas fotografias como “foto-desmontagens”, que procuram testemunhar uma colossal *fotomontagem* previamente existente no próprio mundo. Ele argumenta que “a fotografia é sempre surreal, por sua variação de dimensão, por sua sobreposição de

³ BENJAMIN, Walter. *Que é o Teatro Épico? Um estudo sobre Brecht* in **Obras Escolhidas**, vol. I, São Paulo: Brasiliense, pp. 83-96.

⁴ CAMPANY, D. **Art and Photography**, London/NY: Phaidon Press, 2013, p. 24 (tradução livre do inglês).

diferentes planos, sendo uma imagem consciente (?) e inconsciente (?) do real apagado”⁵. Ao cunhar a palavra *foto-desmontagem*, ou seja, foto-desconstrução, interpretando a ideia de desconstrução ou desmantelamento, Ghirri esclarece que seu trabalho não busca uma montagem de objetos no quadro fotográfico, mas sim uma tentativa de suspensão da realidade por meio de um efeito de estranhamento capaz de destacar sua natureza composta, dialética. É bastante significativo que a primeira foto de *Kodachrome, Ile Rousse, 1976*, coloque seu observador defronte a um céu azul preenchido por nuvens, fotografado atrás de um conjunto de oito linhas de transmissão de eletricidade. Existe um dado duplo a ser aí destacado: primeiro a nuvem e o céu como algo que tudo recobre, que está presente e pode ser visto em toda a superfície do planeta, pode ser entendido como um duplo para a própria questão da imagem que passava a permear e recobrir todas as instâncias da vida. Porém, dado o interesse de Ghirri pela questão da representação, a nuvem pode também ser entendida nessa fotografia como um paralelo, uma metáfora da

Fig 18 - Alfred Stieglitz - *Equivalents* (1929)

⁵ GHIRRI, Luigi. **Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia.** Turin: Società Editrice Internazionale, 1997, p. 22 (tradução livre do italiano).

⁶ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993, pp. 202-205.

⁷ STIEGLITZ, Alfred. *How I came to clouds* in **The Amateur Photographer & Photography**, vol. 56, n. 1819, p. 255, 1923 (tradução livre do inglês).

própria fotografia, na medida em que, assim como um fotograma, a nuvem “é um puro jogo como a própria matéria luminosa, sem forma a priori, sem linha, nem contorno, nem figura”⁶, como apontado por Philippe Dubois. A nuvem, entendida como traço meteorológico, caracteriza-se como um resultado visual de uma série de fenômenos atmosféricos invisíveis a nossos olhos; nela, um amontoado infinito de pontos de vapor de água suspensos condensa-se numa forma. Do mesmo modo, na fotografia, uma condensação de grãos ou pixels capta, em sua descontinuidade, as variações luminosas e, dessa maneira, forma a imagem fotográfica.

Nesse sentido, podemos pensar no célebre ensaio *Equivalentes*, de Alfred Stieglitz. Nele, Stieglitz fotografa diferentes tipos de nuvens durante nove anos, com o intuito de fazer com que “(suas) fotografias parecessem com fotografias”⁷, revelando com clareza o próprio processo representativo da fotografia, uma vez que mostra seu modo constitutivo. Para muito além do simples autorreferenciamento técnico, essa série pode ser entendida também pela discussão que levanta acerca do quadro fotográfico, do golpe compositivo que relaciona o que aparece na imagem com o que foi deixado de fora. O que transparece na série é também a relação entre o espaço de representação e o espaço representado, realçada pelo despedaçamento no papel da continuidade fluida do espaço celeste.

Tal movimento de expansão do quadro parece ainda mais significativo na imagem de Ghirri, quando este, ao contrapor o céu a linhas de transmissão, fatia a imagem fotográfica, reforçando ainda mais a

Fig 19 - Luigi Ghirri - Paris, 1977

Fig 20- Luigi Ghirri - Egmond
am Zee, 1973

tensão do limite do quadro ao constituir nele novos segmentos. Por outro lado, as linhas também parecem impor ao olhar um movimento de continuidade que, como um vetor, aponta o olho para as duas extremidades da fotografia, convidando a um devaneio do que está fora dela.

Tal devaneio pode ser retomado nas fotografias seguintes, que incluem no azul celeste fragmentos descontextualizados de paisagens, como em *Paris, 1977*, na qual uma vasta extensão de céu é contraposta a uma pequena seção de um bloco de apartamentos ao lado de um poste, ou em *Egmond am Zee, 1973*, na qual uma bandeira de Coca-Cola sobre um pequeno trecho de telhado na parte inferior da foto contrasta com o céu, que ocupa o restante do quadro. Em ambos os casos, enquadramentos da paisagem configuram uma fragmentação, mas, ao mesmo tempo, promovem um destaque aos elementos fotografados, incitando a imaginação a reconfigurar tais elementos e evidenciando, na inquietude gerada nesse movimento, o próprio processo de produção da fotografia, a saber, o recorte temporal e espacial.

No texto introdutório de *Kodachrome*, Ghirri afirma que “o aspecto duplo de representação e exclusão⁸ não apenas evoca a ausência de limites, excluindo qualquer ideia de completude ou finalização, mas também indica algo que não pode ser delimitado, o real».⁹

⁸ O que se encontra e o que não se encontra no recorte fotográfico.

⁹ GHIRRI, Luigi. **Kodachrome**. Londres: Mack Books, 2017, p.12 (tradução livre do inglês).

Ghirri convoca então a ação do observador da imagem, que não está nem completa nem finalizada em si. É na leitura do observador que o fotografado se revela. Nesse sentido, pensando a fotografia de Ghirri como uma espécie de revelação, pode-se lê-la por meio do termo grego *Aletheia*, revivido por Martin Heidegger no século XX. O termo descreve a verdade como um desvelamento, e pressupõe assim um prévio esquecimento (*lethe*). De um lado, temos a questão do esquecido que se dá a conhecer, um processo que envolve uma corrente temporal, um passado, pois aquilo que era conhecido passa a ser esquecido para então ser novamente conhecido. A paisagem fora do quadro da fotografia se dá a conhecer pela reconstrução criativa de seu observador, evoca então sua experiência, um passado capaz de reconstituir imaginariamente o contexto fotografado. Porém colocando-o defronte ao imaginado, a fotografia revela a própria natureza composta da imagem fotográfica: a relação entre a realidade fotografada e a ficção da imagem produzida. De outro lado, a ideia de revelação traz consigo um dado de interesse: revelar significa literalmente velar novamente, encobrir com nova camada aquilo que já está encoberto, ou seja, fazer perceber pelo segundo encobrimento que algo já estava inicialmente coberto – algo que, como na afirmação de Ghirri, não pode ser delimitado.

Em ambos os casos o que se destaca na fotografia é sua habilidade de fazer-se ver como tal. Nessas imagens ocorre uma oclusão da divisão entre fotografado (realidade) e fotografia (imagem), entre o que foi representado e

sua representação. Ao remeter o observador a um processo de recomposição ou de criação do que é deixado claramente ausente na imagem, tais fotografias abrem-se para uma narrativa do próprio processo representativo e construtivo da imagem fotográfica. O que se dá a ver em sua (in)completude forma uma barreira sobre a qual coincidem o efeito de imersão pura no quadro e o de sua percepção enquanto tal.

Esse procedimento é descrito por Ghirri em um texto de 1973, no qual ele comenta a respeito de uma fotografia de seu fotolivro *Weekend-Atlante*:

“A fotografia, com seu poder de constantemente transformar nossa relação com a realidade, inverte os termos da questão representativa, evocando uma ‘ilusória’ forma de naturalidade. Dessa forma, a realidade e sua representação convencional parecem coincidir, ocorrendo uma inversão de seu significado para sua imaginação”¹⁰.

Fig. 21. Luigi Ghirri - *Oceano*, 1973

¹⁰ GHIRRI, Luigi. *Atlas* in ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, p. 39 (tradução livre do inglês).

O processo sobre o qual o fotógrafo discorre é aplicado a uma fotografia de um mapa, no qual a palavra oceano é vista. Segundo Ghirri, essa palavra fotografada leva o observador a um devaneio sobre os oceanos que já visitou e conhece e, dessa forma, faz coincidir na fotografia a representação do mar no mapa com a imagem de mar por ele imaginada.

Não se pode deixar de notar que, embora o convite à imaginação seja feito nas três fotografias citadas, existe uma diferença entre os trabalhos: em *Atlante*, Ghirri fotografa uma representação anterior, um mapa, enquanto que em *Egmond am Zee, 1973* e *Paris, 1977* ele fotografa uma paisagem *in loco*. O que transborda então, nas fotografias de *Kodachrome*, é uma abertura do olhar para a percepção do caráter representativo da própria realidade. Essa investigação ganha força no livro, notadamente nas fotografias em que um espelho é fotografado. A fotografia *Hergiswill, 1971* nos mostra o corredor de uma edificação. No canto direito da imagem, um espelho fixo na parede desse corredor mostra a figura de uma mulher de biquíni sentada à beira de uma piscina. Além de remeter ao campo externo, o espelho cria um segundo enquadramento dentro da imagem, uma fotografia dentro da fotografia. O mesmo pode ser visto em *Ile Rousse, 1976*, uma série de seis fotografias. A primeira foto da série vem na sequência de *Hergiswill, 1971* e reforça seu efeito. Nela, vemos um espelho colocado sobre uma parede cinza enquadrada em perspectiva lateral, de forma a criar, no canto superior esquerdo da fotografia, um corte triangular que deixa ver um pedaço

Fig. 23. Luigi Ghirri - *Ile Rousse*, 1976

de céu. No segundo enquadramento, criado pelo espelho, vemos outra parede cinza, esta com quatro espelhos sobre lavatórios, num enquadramento que, repetindo o mais externo da foto, deixa escapar, no canto superior direito, um pedaço de céu azul. Os espelhos dentro desse segundo enquadramento refletem uma parede cinza, o segundo parece refletir uma espécie de janela que aparenta formar, no terceiro enquadramento, uma espécie de pintura abstrata, um retângulo negro sobre cinza. A cascata de recortes é reforçada pelo paralelismo do trecho de céu contido no primeiro e no segundo enquadramentos, parecendo reafirmar categoricamente o abismo da imagem dentro da imagem.

O fotógrafo produz nessas imagens, por meio dos reenquadramentos, uma analogia com o ato fotográfico, abrindo ao olhar os enquadramentos naturais existentes na própria realidade, de forma a tentar criar uma fricção capaz de ativar a experiência da paisagem no mundo. Segundo ele:

“É (...) nos ‘enquadramentos naturais’ que eu proponho a fotografia como um momento de entendimento, de descoberta de uma fotografia preexistente (...) esses enquadramentos naturais ativam nossa visão e o campo de atenção para o mundo físico ao nosso redor”¹¹.

¹¹ GHIRRI, Luigi. *Views in* ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, p. 42 (tradução livre do inglês).

Os abismos provocados pelos reenquadramentos de espelhos já haviam sido explorados por Diego Velázquez, que pintou, em 1656, o quadro *Las Meninas*. O espelho ocupa parte significativa da análise da obra realizada por

¹² FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp. 198-203.

Michel Foucault¹². Segundo o autor, o espelho se destaca entre as outras telas representadas nas paredes da sala pintada devido a seu brilho e luminosidade. Além disso, é a única tela entre todas que «funciona com toda honestidade e que mostra o que deve mostrar». Foucault segue atestando que «o espelho atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que ele poderia ali captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de qualquer olhar» – dessa forma, o espelho faz oscilar o interior e o exterior na imagem pintada. O espaço refletido pelo espelho, fora das margens da composição, pode vir a ser ocupado por vários indivíduos a fim de se tornarem o sujeito que observa. Esse centro é simbolicamente soberano no contexto, pois ele é ocupado pelo rei Philip IV e sua esposa, mas é também ocupado pela tripla função que exerce em relação ao quadro. Nele é possível ver de forma sobreposta o olhar dos modelos no momento em que são pintados, o olhar do espectador que contempla a pintura e o olhar do pintor no momento em que ele compõe seu quadro (não aquele que está dentro da representação, mas a própria obra *Las Meninas*). Essas três funções “contempladoras” se confundem em um ponto exterior ao quadro, mas perfeitamente real, pois é a partir dele que se torna possível a representação como modelo, como espetáculo e como quadro¹³. Como elemento artístico, o espelho participa do jogo complexo de olhares dos personagens do quadro, explicita o modelo da tela e coloca em evidência a relação que existe entre realidade e ilusão. Nas palavras de Foucault, portanto, “a representação pode se dar como pura representação”.

¹³ FOUCAULT, M. *As damas de companhia*. In: MOTTA, M.B. (Org.). Michel Foucault - **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a, pp. 194-209.

Fig. 24. Diego Velázquez - *Las Meninas*

Da mesma forma, pode-se ler as fotografias de Ghirri pelo efeito do espelho, como representação da representação, porém existe nelas uma outra camada a ser explicitada: aquela do processo. Nessas fotografias é o processo fotográfico que é dado a ver, o processo da construção pela luz de uma imagem plana, o processo do recorte de um pedaço visível do mundo em um quadro. Mas, sobretudo, é na coincidência de representação e realidade na fotografia, na inseparabilidade causada pelo efeito de curto-circuito da percepção da imagem na imagem, que essas fotos ganham potência.

O espelho aparece com uma nova dimensão significativa em uma das últimas fotografias do livro, também denominada *Paris, 1977*. Num rápido olhar, vê-se uma fotografia realizada sob a perspectiva de um transeunte que olha, a partir de uma calçada, em direção às fachadas da calçada oposta, em uma rua típica de Paris. No primeiro plano da imagem pode-se identificar uma série de carros estacionados. No entanto, percorrendo a imagem com o olhar da esquerda para a direita, ocorre uma mudança brusca a partir de determinado ponto e o que se vê é um conjunto de fachadas completamente diferentes em escala, cor e luminosidade, rompendo com a leitura linear da rua representada na fotografia. Apesar da mudança brusca, o enquadramento produz algo na imagem que impõe certa naturalidade – ainda é possível seguir o ritmo típico das fachadas contido na primeira parte da imagem, quase como se aquele conjunto de fachadas formasse um contínuo. A imagem

Fig. 25. Luigi Ghirri - *Paris, 1977*

impõe uma confusão ao olhar, não se entende rapidamente o que acontece, e é apenas com um olhar mais demorado e especulativo que se consegue perceber que existe um espelho na fotografia, denunciado pelo letreiro invertido na fachada de uma loja que se encontrada na porção esquerda da fotografia, pelo texto escrito sobre o espelho em seu canto superior esquerdo, pelos carros segmentados na porção inferior, e assim por diante. É pelo enquadramento que alinha a sequência das fachadas e não deixa ver todas as bordas do espelho que esse efeito de inquietação é obtido. Se antes o espelho tinha a função de destacar os enquadramentos preexistentes no mundo, aqui ele é usado para provocar uma confusão e um mistério que só se dá a ver, ao espectador, por uma desaceleração do olhar.

Em um texto de 1985¹⁴, Ghirri comenta como é necessário estabelecer, por meio da fotografia, um método de olhar que organize o ritmo de interpretação e observação num mundo que impõe uma vida

¹⁴ GHIRRI, Luigi. *Photography: From the River to the Sea* in ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, pp. 91-93.

veloz e fragmentada, de forma a reativar o olhar, rompendo sua passividade ante um mundo cada vez mais complexo e obscuro. Essa posição é reafirmada em outro texto, de 1986 no qual o autor diz:

¹⁵ GHIRRI, Luigi. *Photography and representing the outside* in ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, p.114.

*“A fotografia não é um momento marginal de pausa e reflexão, mas sim uma necessária reativação dos circuitos de atenção destruídos pela velocidade do mundo exterior. (...) eu acredito que a fotografia possa constituir uma ‘imagem de equilíbrio’ e reconciliação, entre as representações conhecidas e as que possam ocorrer, entre a saturação do exterior e o vazio no qual nosso olhar cai cada vez mais constantemente”.*¹⁵

A intenção de fomentar um olhar reflexivo, de pensar as imagens, seus modos de uso, sua práxis e a maneira como elas são consumidas e como consomem seu observador fez parte das preocupações de diversos artistas ao longo da história recente da arte. Já se notava essa inquietação nos estudos realizados pelos formalistas russos na primeira metade do século XX, em particular no trabalho do linguista Viktor Chklovski, que enxergava na arte um instrumento para despertarmos de nossos hábitos automatizados.

No texto *A Arte como Procedimento*, de 1917, Chklovski afirma:

*“Se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se a vida não tivesse sido. E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação de objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”*¹⁶.

¹⁶ CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento* in TOLEDO, Dionísio de (Org.) **Teoria da literatura: os formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1976, pp. 39-56.

O autor nomeia esse procedimento por meio do neologismo *Ostranenie*, que seria o ato de apresentar de forma singular – utilizando-se de linguagem poética, em oposição à linguagem prática ou cotidiana (prosaica) – os objetos ou fatos em uma obra artística, de tal maneira que a obra de arte consegue colocar seu observador em um ponto de perspectiva a partir do qual é possível intensificar sua percepção, abrindo o olhar para aspectos da realidade que não seriam percebidos devido à automatização da percepção gerada pelos hábitos cotidianos. E é justamente nessa alteração de percepção que opera o procedimento de estranhamento de Chklovski, pela construção de circunstâncias singulares que interrompem o fluxo naturalizado das percepções.

Guardados os devidos distanciamentos históricos e as diferentes propostas formais, ao visar uma fotografia como um mecanismo de ativação do olhar, Ghirri evidencia, de forma análoga, um valor à atenção em relação às nuances da imagem. Requer-se aí uma demora, uma lentidão, um esgarçamento do tempo. Dessa maneira, tais imagens

Fig. 26 Luigi Ghirri - *Riva de Tures*,
1977

92 ¹⁷ Conforme apontado por Lipo-
vetsky: “Instalaram-se sociedades
reestruturadas pela lógica e pela
própria temporalidade da moda;
em outras palavras, um presente
que substitui a ação coletiva pelas
felicidades privadas, a tradição
pelo movimento, as esperanças
do futuro pelo êxtase do presente
sempre novo. Nasce toda uma
cultura hedonista e psicologista
que incita à satisfação imediata das
necessidades, estimula a urgência
dos prazeres, enaltece o floresci-
mento pessoal, coloca no pedestal
o paraíso do bem-estar, do conforto
e do lazer. Consumir sem esperar;
viajar; divertir-se; não renunciar
a nada: as políticas do futuro
radiante foram sucedidas pelo
consumo como promessa de um
futuro eufórico”. LIPOVETSKY,
G.; CHARLES, S. **Os tempos
hipermodernos**. São Paulo:
Barcarolla, 2004, p. 61.

colocam-se em contraposição direta à lógica imediatista, à condição de permanente urgência e ao *hedonismo ansioso*¹⁷ que predomina nas sociedades pós anos 1970.

Outra maneira de provocar a lentidão por meio de um estranhamento do olhar ocorre na manipulação das escalas em algumas fotografias – como acontece em *Riva de Tures, 1977* e *Rimini, 1977*, nas quais se contrapõe a fotografia de uma montanha à fotografia da maquete de uma montanha em um parque de diversões na cidade de Rimini. As imagens colocadas lado a lado parecem afirmar a naturalidade das duas paisagens, mas, ao mesmo tempo, um pequeno desconforto se impõe na segunda. Nela, a figura do homem apoiado em um corrimão parece desproporcional em relação à montanha do primeiro plano e às árvores atrás dele, o que o faz parecer uma espécie de Gulliver na terra de Lilliput. Aqui, mais que uma convenção usada para registrar e identificar o tamanho real de um objeto, a escala é uma indicação de diferença, um senso de dúvida que se insinua.

Fig. 27. Luigi Ghirri - Rimini, 1977

É importante notar que o ângulo do enquadramento na segunda imagem, que recorta qualquer referência de escala além da figura do homem e do corrimão, reforça esse movimento de inquietação, que coloca em dúvida a natureza da segunda paisagem.

Uma segunda chave para a leitura dessas fotografias pode ser encontrada no catálogo da exposição de *Kodachrome*, realizada um ano após o lançamento do livro, em cujo texto introdutório Ghirri acrescenta a ideia de perda da experiência:

“A ideia de destruição da experiência direta começa neste trabalho (...) colocando-se como uma análise da verdade e falsidade, entre o que somos e a imagem do que deveríamos ser (...) O tema da realidade e ficção, de ser e parecer, enfatiza como a destruição da experiência exige um comprometimento diário, e como a recuperação da experiência deve necessariamente ser executada começando da percepção de que a destruição ocorreu”¹⁸.

¹⁸ GHIRRI, Luigi. **Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia** (ed. P. Costantini and G. Chiaramonte). Turin: Società Editrice Internazionale, 1997, p. 21 (tradução livre do italiano)

A ideia de perda da experiência em Ghirri pode ser diretamente associada à análise realizada por Giorgio Agamben no primeiro capítulo de *Infância e História*, na qual o filósofo liga a destruição da experiência à condição de mero espectador do indivíduo:

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História - Ensaio sobre a destruição da experiência**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, pp. 21-23.

“Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente (...) Uma visita a um museu ou a um local de peregrinação turística é, desse ponto de vista, particularmente instrutiva. Posta diante das maiores maravilhas da terra, a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter a experiência delas”¹⁹.

Na fotografia, o homem apoiado no corrimão, de costas para a paisagem, parece estar posando para uma fotografia. Tal qual no relato de Agamben, a fotografia de Ghirri aponta essa perda de interesse. A intenção do fotógrafo fica clara no seu comentário de que a recuperação da experiência deve necessariamente ser executada começando precisamente da percepção de que a destruição ocorreu.

A mesma intenção parece presente na sequência de imagens *Bologna, 1973*, *Hergiswill, 1972* e *Engelberg, 1972*. Na primeira foto (*Bologna, 1973*), vemos um casal sentado em um restaurante. O homem que se localiza à direita da imagem apoia a cabeça com a mão, seu cotovelo apoiado

na cadeira ao lado da sua; a mulher apoia o queixo com uma mão, seu cotovelo apoiado sobre a mesa. Na cadeira a seu lado podemos ver uma sacola plástica com embrulhos e, no centro da mesa, encontramos uma cerveja, dois copos semicheios e uma porção de pães. No fundo da fotografia, vemos uma grande pintura mural representando um mar com ondas, que se quebram pouco acima das cabeças do casal. De imediato nos identificamos com a cena; poderíamos estar na mesa ao lado observando-os, enquanto, como eles, aguardamos o tempo passar. A cena, que poderia passar incólume, despercebida em nosso cotidiano, ganha destaque por meio do recorte fotográfico, saltando aos olhos e nos propondo uma reflexão: o casal completamente absorto, e até mesmo entediado, parece que a qualquer momento será engolido pelo mar (imagético) atrás de si, como se, distanciados da percepção do momento que vivem e de tudo que os cerca, fossem tragados pelo poder das imagens que os rodeiam.

A fotografia ao lado dessa no livro (*Hergiswill, 1972*) mostra, em primeiro plano, a imagem de um soldado da cavalaria suíça do século XVII montado em um cavalo pomposamente empinado. Em segundo plano, vemos um muro metálico verde que parece sustentar a imagem de um resort no entorno de um grande lago. A junção resultante do enquadramento dessas duas imagens no quadro fotográfico causa, de início, grande estranhamento, tanto pelo tempo histórico distante na existência factual das coisas representadas quanto pela técnica de representação utilizada

Fig. 28. Luigi Ghirri - *Bologna*,
1973,

nas mesmas (desenho e fotografia), como se estivéssemos frente a uma fotomontagem surrealista. A total descontextualização na justaposição dessas imagens fomenta uma fragmentação da fotografia que, em última instância, é capaz de produzir no observador a quebra da ilusão da representação, ressaltando a existência da fotografia enquanto imagem. Passado o estranhamento inicial, com um segundo olhar mais demorado, a fotografia nos sugere que o cavaleiro salta sobre o muro, invadindo o espaço domesticado da natureza do resort, como se a força de um exército de imagens tomasse de assalto a tranquilidade feérica desse lugar onde a natureza foi reconstruída de tal forma a constituir uma espécie de cenário, como aquele da própria fotografia.

A terceira imagem da série (*Engelberg*, 1972), talvez a de mais simples

leitura, efetua um recorte capaz de desvelar as colagens preexistentes no mundo, gerando um curto-circuito entre imagem e realidade. Nela, um grande cartaz publicitário, que reproduz uma cena natural (grandes cachoeiras), encobre parcialmente a vista de um canteiro de obras e das montanhas ao fundo. Em sua frente, três pedestres caminham alienados de seu entorno. Ghirri, aqui, parece subverter a ação do próprio cartaz publicitário ao recontextualizá-lo no quadro fotográfico. O cartaz, que inicialmente tinha uma função ilusória, a de atribuir um valor abstrato a uma mercadoria (refrescância ao refrigerante), passa a desvelar sua própria natureza, convidando o observador da fotografia a rever a relação de distância e proximidade por meio do questionamento do encobrimento do plano de visão dos transeuntes, promovendo uma detecção do real apagado, e dessa forma propondo uma relação de

Fig. 29 . Luigi Ghirri - *Hergiswill*, 1972 (à esquerda)

Fig. 30. Luigi Ghirri - *Engelberg*, 1972 (à direita)

Fig. 31. Luigi Ghirri - *Modena*,
1973

reconhecimento da paisagem circundante.

Numa leitura que não passa tanto pelo recorte, mas sim pela montagem do livro, no sentido da disposição das imagens na formação do ensaio, o conjunto das três fotografias propõe uma reflexão sobre a relação do indivíduo com o mundo circundante, apontando para o poder mediador das imagens e para uma constante virtualização do real ou, ao menos, uma constante virtualização das relações do indivíduo com o real. É interessante notar que Ghirri propõe, em suas fotografias, uma subversão dessa mesma mediação, utilizando-a como impulso capaz de fomentar uma ação crítica que visa, em última instância, não só o questionamento dos mecanismos imagéticos na sociedade mas também uma inquietação que fomente uma reconstrução da experiência estética não mediada no cotidiano.

Em um texto de 1982, Ghirri comenta:

“A fotografia se tornou uma camada opaca, engrossada com imagens que se sobrepuseram à própria realidade – os destroços de nossa era (...) da mesma forma como ao rei Midas não era possível se aproximar de sua realidade, pois seu toque transformava o mundo a seu redor, nossa realidade já foi transformada”²⁰.

Fig. 32. Luigi Ghirri - *Egmond am zee, 1973*

²⁰ GHIRRI, Luigi. *King Midas in a blind alley* in ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, p. 61 (tradução livre do inglês).

Na abertura de *Still Life*, obra produzida no mesmo ano, ele continua a ideia: “Em muitos de meus trabalhos anteriores, eu lidei com as questões da realidade e da ilusão, da substância e da aparência. Eu comecei a perceber que a realidade estava se tornando uma enorme fotografia ou fotomontagem”.²¹ O olhar de Ghirri identifica no mundo uma fotomontagem prévia, cabendo ao fotógrafo simplesmente apresentá-la por meio de suas fotografias.

Entende-se aqui a fotomontagem como uma combinação de várias fotografias unidas, na qual a imagem é composta por corte, colagem, organização ou sobreposição de duas ou mais fotos ou reproduções

²¹ GHIRRI, Luigi. *Still-Life: topography - Iconography* in ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, p. 65 (tradução livre do inglês).

de fotos juntas, às vezes em combinação com outros materiais não fotográficos, como textos ou outras formas abstratas. O processo de criação de uma junção fotográfica pode ser rastreado até as primeiras tentativas de impressão da câmara escura, quando os fotógrafos experimentaram a impressão de contato direto de objetos colocados em chapas fotográficas ou técnicas como dupla exposição e mascaramento. Mais especificamente, o impulso ao uso de tal técnica é dado pelo grupo Dadá, de Berlim, que a desenvolveu como uma ferramenta de protesto contra a guerra e outros fatos políticos do período. Em um esforço coletivo, os dadaístas de Berlim usaram fotografias ou reproduções fotográficas para enfatizar a destruição e os horrores da guerra. Usando tesouras e cola em vez do pincel tradicional e chamando a si mesmos de *monteurs* (mecânicos), os dadaístas se apropriaram das imagens da mídia de massa, utilizando-as para criação de fortes críticas à Primeira Guerra Mundial e à ascensão do nazismo.

Em uma palestra proferida em 1931 na abertura de uma exposição do Museu de Artes e Ofícios de Berlim, Raoul Hausmann, um dos principais artistas do grupo Dada Berlim, diz: “Em meio a opiniões divergentes, muitas vezes se afirma que a fotomontagem é praticável apenas em duas formas: a propaganda política e a propaganda comercial”²². Embora controversa, a afirmação de Hausmann é parcialmente coerente com a visão de Ghirri, que enxerga na realidade uma fotomontagem, uma vez que a explosão das imagens comerciais no espaço público é um dos assuntos explorados

²² Raoul Hausmann, palestra proferida na exposição de fotomontagem, Museu de Artes e Ofícios, Berlim, 1931. Reproduzido em LIPPARD, Lucy (ed.). **Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp, and others**. Mineola: Dover, 2007, pp. 64-66.

por ele, como ocorre na imagem *Engelberg, 1972*, citada anteriormente. No entanto, como se verá a seguir, a visão de Ghirri de uma fotomontagem do real não se resume apenas às imagens comerciais. Antes de abordar essa ampliação de campo, é importante notar como a escolha de Ghirri do termo fotomontagem o relaciona diretamente com a ideia de estranhamento, altamente valorizada pelos dadaístas.

Outras fotografias em *Kodachrome* que mostram uma reflexão sobre as fotomontagens preexistentes no mundo buscam confrontar a relação entre realidade e fotografia, por meio das sobreposições, das colagens, dos pastiches arquitetônicos e dos paralelismos entre realidade e imagem. Um primeiro exemplo pode ser encontrado na fotografia *Modena, 1973*, na qual um campo de grama e uma pequena árvore em primeiro plano se chocam com uma paisagem pintada na parede em segundo plano. Pode-se enxergar pela fotografia um efeito de sobreposição e encontro entre a realidade dos elementos naturais e a dos elementos artificiais na construção de uma imagem no mundo. No mesmo caminho, a fotografia *Egmond am zee, 1973* mostra um pôster lambe-lambe de um muro de tijolos contra um céu, colado sobre um segundo muro de tijolos, destacando um paralelismo e uma sobreposição de realidades.

Pode-se perceber nessas imagens uma diferença entre a aproximação de Ghirri e a dos dadaístas, na medida em que, na justaposição dos objetos, ele não os exclui de seu contexto para apresentar uma nova composição e transformar seu significado, e sim coleta a montagem justamente

na situação em que se dá uma relação paralela entre os objetos e as figuras no mundo. Sua intenção é revelar a fotomontagem existente na realidade, como uma tentativa de suspensão causada pelo efeito de estranhamento. Por meio de suas fotografias, Ghirri rompe com a alienação da representação do mundo e com a perda da percepção causada pela mediação da experiência direta.

Pode-se aproximar o procedimento de revelação da natureza representativa e mediada da realidade com teatro épico de Brecht. O que ocorre no teatro épico brechtiano é a rejeição daquela emoção que visa à identificação do público com a cena, com o personagem, levando o espectador ao plano da ilusão. O que Brecht sugere, na verdade, é um deslocamento das emoções – por meio de um tipo de atuação do ator e da utilização de determinados recursos –, que provoca outras e novas formas de emoção, elevando o espectador ao plano da reflexão, da análise, da crítica. E isso só pode se dar por meio do *Verfremdungseffekt* (literalmente, o efeito de estranhamento ou distanciamento), que ele propõe no lugar da identificação, da catarse aristotélica: “Tornar efetivamente possível um prazer artístico fundado no princípio do distanciamento”²³.

²³ BRECHT, Bertolt. *O Teatro Experimental* in **Teatro Dialético: Ensaios**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 140.

No caso de Brecht, com o *estranhamento* ou o *efeito V*, o objetivo era destruir a relação de “transe hipnótico” entre o público e a peça apresentada, eliminando, entre outras coisas, a noção de “quarta parede” típica do

teatro burguês. Imaginando-se o espaço cênico como uma caixa, o *efeito V* consiste em provocar o público a se transformar em agente por meio de participações, concretas ou subjetivas, nas questões apresentadas pela encenação à sua frente. No caso de Ghirri, as imagens convidam seu observador a uma ação ativa de ressignificação da experiência direta de mundo por meio de um alerta para sua natureza representativa. Dessa forma, no choque entre o objeto fotografado e a percepção de mundo de quem vê tais fotografias, instaura-se uma inquietação capaz de desacelerar o olhar, abrindo-o para uma visão mais interrogativa da realidade.

CAPÍTULO 3

Atmosfera, cor e luz

“...l'idea che la fotografia è il luogo dei fantasmi...”¹

¹ “...a ideia que a fotografia é o lugar dos fantasmas...” (tradução livre) - FABRI, Paolo. *L'atmosfera della fotografia* - palestra no XXXVIII Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici - transcrição disponível em <https://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/umberto-eco-e-paolo-fabbi-due-riflessioni-sulla-fotografia>. Acesso em: 05/2018.

Neste capítulo procura-se estabelecer uma leitura do uso da luz e da cor como elementos disparadores da inquietação do olhar diante das fotografias de Ghirri, especialmente aquelas produzidas entre os anos 1980 e 1990. As fotografias analisadas fazem parte do fotolivro *Il profilo delle nuvole*, publicado em 1989 e considerado por críticos da obra de Ghirri como delimitador da passagem do artista para a sua segunda fase².

Ao longo da década de 1980, Ghirri começou a se envolver em diversos projetos comissionados e colaborativos, caso do projeto DATAR, do qual resultaram as fotos de Versailles, e do projeto curatorial *Viaggio a Italia*, do qual também fez parte como artista. Neles, o artista voltou sua atenção

² Conforme demonstrado por Marina Spunta na introdução de SPUNTA, Marina e BENCI, Jacopo. **Luigi Ghirri and the photography of place**. Bern: Peter Lang, 2017, p. xxvi.

³ GHIRRI, Luigi. *A Gate onto the River* in ZANOT, Francesco (ORG) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, pp. 139-142 (tradução livre do inglês).

⁴ Ghirri utiliza em seu texto a expressão da língua romagnola *amarcord* (*a m'accord*), que significa “eu me recorde”, e que também é título de um célebre filme de 1973 do diretor Federico Fellini. Ghirri é tributário ao diretor de cinema e o cita em diversos textos como alguém que procurou entender as transformações na paisagem a partir das transformações na vida dos italianos.

mais intensamente para a questão da paisagem, focando-se numa leitura das transformações pelas quais a paisagem italiana passava no período. Sua pesquisa procurou contribuir com uma ressignificação do lugar comum e do cotidiano, apresentando-os numa narrativa de mistério, em uma atmosfera diáfana.

No texto *A Gate onto the River*³, de 1987, ao divagar sobre a melancolia da paisagem da região do Rio Pó, particularmente sobre sua imagem mental da cidade de Ferrara, Ghirri enxerga nesta um estado de suspensão entre o “campo perdido” e a “urbanidade que se pronunciava como uma promessa não concluída”, contrapondo, na imagem do presente, o passado histórico e um futuro que nunca chegou. Ele percebe que, em grande medida, o olhar para essa paisagem é dominado pela pungência das memórias, dos excessivos *amarcord*⁴, e se indaga se não seria exatamente o excesso de lembranças de “feiras de rua”, “arcadas”, “passagens”, o “excesso de tudo em um lugar comum sem fronteiras” de “já vistos e ouvidos” aquilo que anuvia o pensamento e impede a visão clara do mundo – como se o “tudo já visto” configurasse no olhar uma barreira que impede a percepção da realidade devido a uma concepção prévia da mesma, um ofuscamento da percepção causado por aquilo que, já sendo conhecido, renuncia a um olhar crítico.

Tal questão não é nova a Ghirri, já tendo sido colocada, por exemplo, na introdução de *Kodachrome*, na qual o fotógrafo propõe

uma transformação na afirmação encontrada no senso comum sobre a fotografia, que anuncia equivocadamente que ela mostra o já conhecido. Para ele, no entanto, o erro de tal afirmação está no fato de que aquilo que se vê na fotografia não é o já conhecido, mas sim o que se supõe já conhecer. No entanto, no texto de 1987 percebe-se um transbordamento dessa ideia; não é mais somente na fotografia que aquele bloqueio do olhar se manifesta, mas também na própria experiência vivida. O já conhecido não se encontra na reprodução da realidade pela fotografia, manifesta-se anteriormente, na experiência direta do mundo. Ao mesmo tempo, ele percebe que, para muitos, essa experiência vivida é por vezes guiada por clichês que não correspondem necessariamente à realidade, senão às imagens idílicas, construídas para turistas, ou aos falsos comprometimentos folclóricos e identitários. Para Ghirri, a realidade bruta, vivida no cotidiano, escaparia à representação.

Em outro texto de 1987 ⁵, Ghirri continua a ideia e comenta, a partir do trecho “*Nobody seems to know me, everybody pass me by*”⁶, da canção *Standing on the Highway* de Bob Dylan, sobre a dificuldade para um artista de representar ou descrever a paisagem, argumentando ainda como é comum para quem vive em um determinado lugar que esse local se torne impenetrável, e que seja perdida toda a familiaridade com ele quando se tenta descrevê-lo. Para Ghirri, os elementos que tornam essa paisagem misteriosa, como um “hieróglifo impossível”, são

⁵ GHIRRI, Luigi. *The objective in vision* in ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, pp. 144-149 (tradução livre do inglês).

⁶ em uma tradução livre, “*Ninguém parece me conhecer, todos me ignoram*”; *pass by* é uma locução verbal em inglês que, na estrofe, possui duplo sentido, tanto o de passar por um lugar, quanto o de negligenciar, ou ignorar

⁷ GHIRRI, Luigi - *The diffuse museum* in ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, p. 169 (tradução livre do inglês).

⁸ GHIRRI, Luigi - *The diffuse museum* in ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, p. 170 (tradução livre do inglês).

⁹ SPUNTA, Marina. **A magical balance of opposites: Reading Luigi Ghirri's photography through Walter Benjamin**. *Journal of Italian Cinema & Media Studies* v. 2: 2, pp. 215-235.

as categorias de quantidade, repetição, diversidade e similaridade. É apenas na observação do “detalhe, nas intuições, nas pequenas nuances da luz, na sombra de uma cor, num som captado”⁷ ao acaso que se forma uma teia capaz de reconfigurar a experiência da realidade, que “traça um possível itinerário” capaz de nos trazer de “volta para casa”⁸. Ele percebe que algo mudou não só na paisagem, mas também na vida italiana, ou seja, as formas e linguagens até então utilizadas para representação da paisagem não são mais suficientes, sendo necessário encontrar uma nova linguagem para narrá-las.

Para ele, essa nova linguagem deve nos fazer lembrar “do enorme poder de revelação que nosso olhar pode ocultar”⁹. Deve-se, segundo suas prerrogativas, evitar toda forma de estilismo, de comprometimento estético com formas pré-concebidas e autônomas, e buscar deixar cada lugar se revelar; “proceder de maneira a articular espaço e tempo, absorvendo fragmentos e anotações – do movimento da luz, das cores em determinadas superfícies”, buscando “contemplar o momento em que a luz misteriosamente desenha e revela formas antes nunca vistas”⁸. Sobretudo, deve-se procurar o potencial próprio de narrativa dos lugares, uma narrativa intrigante, semelhante àquela de uma ficção científica, que faça recordar a estranheza contida no próprio lugar fotografado.

Embora Ghirri, em seus escritos, se recuse a fixar seu trabalho em uma forma predeterminada, ou a criar manifestos estéticos que preconizem

um estilo, é importante verificar que nesse período ele irá se valer de uma série de novos procedimentos técnicos que fundariam uma linguagem própria, pela qual, ironicamente, seu trabalho ficou posteriormente conhecido. Em primeiro lugar, ele trocará o filme 35mm pelo de médio formato, 6x7, o que permitirá uma maior precisão na captura da luz. Paralelamente, e em parceria com o impressor Arrigo Ghi, irá desenvolver uma técnica capaz de reproduzir uma paleta de alta luminosidade, cuja cor transparente se aproxima daquela de uma aquarela, e que, se exposta para as sombras, elimina quase completamente as altas luzes. Por fim, a terceira grande marca visual das fotografias do período é o uso de um verniz opaco na fixação química das imagens, que, prevenindo o brilho e a reflexão do papel, aproxima ainda mais a fotografia de um desenho ou uma aquarela.

O uso dessas técnicas, associadas a seu amplo domínio sobre o enquadramento fotográfico, permitiu que Ghirri conseguisse criar em suas fotografias uma atmosfera de fantasmagoria ou de suspensão temporal, obtida por um duplo movimento. O primeiro propicia uma maior escala na ampliação da fotografia, possibilitada pelo negativo de 6x7, permitindo, ao mesmo tempo, uma maior captação dos efeitos da luz, mesmo em situações mais difusas ou de pouca luminosidade. Isso seria central para o segundo movimento, no qual os lugares comuns do cotidiano passam por uma transformação visual, marcada por um tratamento singular de cor, saturação e contraste, que conferiram a suas

Fig. 33. Luigi Ghirri - *Bologna, 1985*

imagens um senso de beleza, mistério e estranhamento, revelando a paisagem como uma aparição a ser lembrada⁹ e revestindo-a de um caráter extraordinário.

Na fotografia *Bologna, 1985* se vê um carro estacionado com o capô aberto à frente de uma bomba de abastecimento de um posto de gasolina e, ao fundo, uma construção que se assemelha a uma ruína de um galpão industrial, sob um céu estranhamente rosa. A única figura humana presente na imagem é um homem completamente borrado pelo movimento e quase fora do campo, na lateral direita do quadro. A paisagem apresentada na fotografia ganha grande complexidade por meio de sua composição e iluminação. Por um lado, temos uma certa desolação do espaço do posto de gasolina, acentuada por uma esterilidade da grande porção de luz fluorescente que o ilumina, assim

Fig. 34. Luigi Ghirri - *Gualtieri*.
Officina della cooperativa Santa Vittoria

como a escassez da presença humana, que só aparece como vulto; por outro, há a complexidade do contraste histórico, demarcado pelo galpão arruinado ao fundo, encoberto por um céu crepuscular. A dialética de um tempo duplo, em que o passado se estende e permanece anacrônico e indelével no presente, coloca em perspectiva as narrativas que encadeiam as ideias de progresso e desenvolvimento com o apagamento e a superação do passado.

Esse mesmo tempo sobreposto pode ser encontrado na fotografia *Gualtieri. Officina della cooperativa Santa Vittoria*, na qual se vê uma oficina antiga empoeirada, cheia de ferramentas antiquadas. O único elemento de ligação direta com o tempo presente encontra-se na parte superior da imagem, na figura de um exaustor. No espaço vazio cujo traço humano só se manifesta indiretamente, a cor pálida e pouco contrastada

da fotografia e seus tons cinzento-amarelados criam uma atmosfera empoeirada, que reforça uma sensação não só de abandono, mas também de suspensão temporal. A aparição de um ambiente repleto de objetos e ferramentas que sugerem um modo de vida calcado na manufatura, e que se presumia já extinto, incita a sensação agonizante de um fantasma em vida, que insiste em existir, deixando seus traços na tinta desbotada da parede, nas manchas que se acumulam sobre a bancada e na poeira que recobre as ferramentas.

Conforme apontado por Didi-Huberman, “o anacronismo seria assim a maneira temporal de exprimir a exuberância, a complexidade e a sobredeterminação das imagens”¹⁰. Para o filósofo, o anacronismo ganha relevância para se perceber como, por vezes, uma determinada imagem do passado constitui um obstáculo à sua compreensão, quando tal imagem encontra-se cristalizada num jogo de predeterminações convenientes a determinado pensamento. Para Huberman, a forma de acesso ao tempo estratificado, levando em consideração “as durações de um mais que passado”, acontece por meio do “mais-do-que-presente” de um ato reminiscente: um choque, um rasgo do véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo isso que Proust e Benjamin pensaram sob a designação da “memória involuntária”¹¹. Esse processo parece em total sintonia com as imagens de Ghirri, dada sua potência em causar no observador um estranhamento capaz de conjugar percepções e sobreposições, de dobras, entre passado e presente, entre aparecimento

e desaparecimento, entre o “já sabido” e o desconhecido, num processo que traz à tona um mistério, e que assim ressignifica imagem e espaço.

Fig. 35. Luigi Ghirri - *Bologna, Villa nei pressi di Gaiana*

A visão de algo suspenso, fantasmagórico, aparece mais reforçada nas fotografias de museus locais ou palácios, como em *Bologna, Villa nei pressi di Gaiana*. Na imagem, um palacete de campo italiano se dá a ver em um brilho amarelado, que o destaca do restante do quadro fotográfico recoberto por tons azulados na parte superior e por um preto profundo na parte inferior. O reforço dado às altas luzes e ao contraste entre o amarelo da casa e o azul e negro que a cercam converte a concretude e o peso da casa em luz e transparência. A cor é fundamental na fotografia

Fig. 36. Luigi Ghirri -
Formigine, Ingresso casa colonica,
1989

para configurar sua narrativa; é na cor que se constitui a leveza, a profundidade e o seu próprio caráter diáfano. Pela cor e brilho intenso, a casa ganha um tom etéreo e parece flutuar sobre o abismo negro, infinito, abaixo dela, como se resistisse a ser devorada pelo apagamento completo, como se ela se recusasse a ser engolida pela escuridão do tempo.

Uma bruma azulada recobre a porção centro-horizontal da imagem e remete à luz azulada e à atmosfera bruxuleante da zona no filme *Stalker*, de Andrei Tarkovski, e, como no filme, o que parece ser insinuado pela bruma é um encontro possível com o desconhecido, com o mistério fantasmagórico dessa vila. É interessante notar, em um exame mais detalhado da imagem, que alguns vultos esverdeados se situam na porção inferior da fotografia e dirigem-se à vila de forma vertical, sinalizando um possível caminho, ainda que fragmentado e escuso, e possibilitando um acesso que atravessa a escuridão e a névoa em direção ao palacete iluminado.

O nevoeiro, condição climática típica do vale do Pó, aparece em diversas outras imagens do livro, mas ganha destaque em *Formigine, Ingresso casa colonica, 1989*. Nessa fotografia vê-se, em primeiro plano, dois pilares de tijolos que constituem o portal de entrada de uma fazenda; entre os pilares, uma estrada conduz ao centro da imagem, porém, em seu centro, uma densa neblina dissolve aos poucos tudo

que seria possível ver. Ghirri retoma a perspectiva frontal e o uso de elementos preexistentes na paisagem para criar enquadramentos naturais, característica marcante de seu trabalho anterior, trazendo aqui, no entanto, algo completamente novo. O convite à imersão da visão feito pelo enquadramento dos pilares de tijolos e reforçado pela perspectiva frontal seduz o olhar e o atrai em direção a uma névoa que interrompe a visão nítida da cena, deixando em seu lugar um mistério. Ressalta-se na imagem a ambiguidade de uma paisagem que não se dá a ver, que não é outra senão aquela na qual estamos submergidos em nosso cotidiano, uma paisagem que nos passa despercebida, conforme definido por Ghirri em seus ensaios, e que será, ao longo de *Il profilo delle nuvole*, desvelada em sua contradição imanente.

Não se pode deixar de constatar também que esse efeito nebuloso leva ao apagamento do referente, cancelando suas qualidades inerentes, e provoca um deslocamento do olhar do mundo dito real para o mundo das imagens. Caminhando para dentro da névoa, o olho é liberado de um *extensum* predeterminado e é convidado a imaginar o que ali existe. Ao mesmo tempo, o olhar, adentrando o limite entre o representado e o apagado, entre o visível e o invisível, entrega-se a um devaneio e não consegue determinar ao certo o limite entre essas duas instâncias. Ali, onde a grama é ao mesmo tempo matéria e vapor, reina a incerteza, e o espaço que já não é mais tangível torna-se instável entre o extenso (ver a grama, a profundidade física da perspectiva) e o imaginário (não saber se realmente se vê a grama, perder-se nas manchas entre o cinza e o esverdeado). O que

se vê nessa zona é o “entre”, um efeito de cancelamento da cristalização das certezas, um questionamento contínuo do próprio olhar.

¹² STRAUS, Erwin. **Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie**. Grenoble: Jérôme Milon, 2000, p. 378.

Erwin Strauss¹² faz uma diferenciação entre o mundo da percepção e o mundo da sensação. Para ele, o mundo da percepção requer um “objetivo geral”, é aquele das “coisas com propriedades fixas, num espaço e tempo objetivos e universais”. Pode-se pensá-lo, dessa forma, como o espaço cartesiano, referencial, ou como o espaço estriado conforme descrito por Gilles Deleuze. Já o mundo da sensação é aquele da paisagem não representada, aquele cujas referências estão sempre em movimento, mudando de posição enquanto o indivíduo se desloca no espaço; nele não há totalidade, pode-se compará-lo ao espaço liso deleuziano¹³. O “efeito entre” é justamente uma transição entre os dois espaços, é uma passagem entre o estar perdido e se encontrar, entre a totalidade e o local, entre representação e experiência, num ciclo contínuo.

Além disso, ao apagar o referente, a névoa cria uma espécie de efeito de pano, tal qual descrito por Georges Didi-Huberman como “um efeito de deslegitimação da evidência”¹⁴, um recobrimento que conclama “condições de proximidade e distância, de tátil e de óptico, de visto e de não visto”. Por um lado, a névoa, ao encobrir o objeto que seria dado a ver, cria uma espécie de profundidade infinita, um extenso ilimitado dentro da imagem, onde o olho procura um fim sem nunca o encontrar, uma espécie de lança que fura o papel fotográfico e leva

¹³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Fap-Unifesp, 2012, p. 55.

Fig. 37. Luigi Ghirri - *Riva di Luzzara. Cimitero*, 1989

consigo o olhar na profundidade desmedida da própria representação. Por outro lado, a névoa também forma na imagem uma espécie de muro acinzentado, para além do qual nada se pode ver, uma barreira brusca e próxima, intransponível, onde o que se vê é o limite da própria imagem enquanto plano. Efetua-se na fotografia um choque brusco do olhar entre o distante infinito e o imediatamente próximo; tal choque, no entanto, não anula nem o próximo nem o distante, mas produz uma movimentação inquietante entre um e outro.

Em *Riva di Luzzara. Cimitero*, 1989, o tema da proximidade e da distância reaparece sob a chave de aparecimento e desaparecimento. Na fotografia, uma superexposição do negativo promove na imagem um efeito no qual o cemitério à distância parece estar desaparecendo na imensidão branca que une a terra e o céu, quase não há horizonte. A ilusão de profundidade da imagem é perturbada, o espaço comumente reconhecido torna-se um campo aberto a um estranhamento, a uma relação fantasmagórica entre o real e o representado. O efeito de bruma

Fig. 38. Luigi Ghirri - *Brescello -
Piazza e chiesa di S. Maria*

é recriado na fotografia pelo diáfano da luz branca que se apresenta como meio do visível. Sua intensidade penetra o espaço, atravessa todos os corpos visíveis e os transforma, a igreja à esquerda é quase totalmente convertida em uma figura geométrica, a textura dos tijolos apagada, transformada em um borrão laranja, as sombras convertidas em linhas negras, fazendo o contorno onde deveria existir um telhado que não se dá a ver, as árvores e as casas à esquerda são também convertidas em manchas, numa precarização do visível, que mais sugere do que impõe os objetos representados. Evoca-se um olhar mais íntimo e curioso, um olhar próximo que tateia a superfície da imagem, seus pequenos fenômenos constitutivos. O olhar tende aqui a buscar uma aproximação com o corpo da fotografia, a correr por sua superfície, hesitando e demorando-se sobre seus efeitos de aparecimento e desaparecimento.

Pode-se pensar, nesse caso, num efeito de “um no outro”, uma trança entre o representado, a imagem e seu suporte físico. A condição de apagamento e aparição, a representação da realidade em borrões pouco definidos e sua conversão em um caráter largamente pictórico produzem no observador um descontínuo oscilante entre o representado, a realidade e o material, numa trama que ora põe à frente o espaço

Fig. 39. Giorgio de Chirico - *Piazza Italiana*, 1948

concreto fotografado, ora o espaço figurativo representado na imagem, ora a percepção da materialidade da superfície da obra. Encontra-se aí a potência da representação quase figurativa, dos borrões, das linhas e das forças (o invisível, o impalpável, o que está em devir), e não somente das formas estáveis da mimese.

Na fotografia *Brescello - Piazza e chiesa di S. Maria* a atmosfera de estranhamento é conferida à imagem por meio de operações mais sutis, que não desconfiguram tão intensamente os objetos fotografados. Nela, a praça em frente a uma igreja é fotografada através dos arcos de uma edificação, a luz e a cor dos objetos ganham novamente um aspecto diáfano, com pontos de luz ofuscados contrapostos ao céu escuro, fazendo com que o relógio da torre da igreja pouco se diferencie de uma fonte luminosa (não é possível decifrar as horas). Tais recursos contribuem para o ar misterioso da imagem. O enquadramento, a disposição dos objetos visíveis e a cor tornam a comparação da fotografia com a pintura de Giorgio de Chirico praticamente inevitável. Trata-se aqui de sinalizar, do ponto de vista formal, o uso da perspectiva frontal acentuada, das cores como campos chapados, planos e uniformes, e da luz como elemento de estranhamento. Além das coincidências formais,

¹⁵ DE CHIRICO, Giorgio.
Sull'arte metafisica in CORTE-
 LLESSA, Andrea (Org). **Scritti.**
 1911-1945. Milão: Bompiani,
 2008, p. 291
 (tradução livre do italiano).

¹⁶ GHIRRI, Luigi - *There is nothing
 old under the Sun* in ZANOTI,
 Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri.
 The complete essays 1973-
 1991.** Londres: Mack Books,
 2017, p.186.
 (tradução livre do inglês)

¹⁷ DE CHIRICO, Giorgio.
Sull'arte metafisica in CORTE-
 LLESSA, Andrea (Org). **Scritti.**
 1911-1945. Milão: Bompiani,
 2008, p. 297. (tradução livre do
 italiano)

as imagens se assemelham também pelo sentimento de suspensão temporal que elas abarcam, paralelamente a uma sensação de um acontecimento iminente, de solidão, provocada pelo vazio dos espaços ocupados apenas pelas figuras petrificadas das estátuas, e, sobretudo, uma atmosfera de mistério que circunscreve a busca por um sentido, por um entendimento do mundo. A visão de De Chirico do mundo como “um imenso museu de estranhezas”¹⁵ é paralela à visão de Ghirri sobre mistério da paisagem. O desejo de Ghirri de “olhar o mundo como se da primeira vez”¹⁶ é exatamente o desejo de revelar a estranheza contida no próprio cotidiano.

A relação humana com o exterior é essencial para a visão de espaço em Ghirri, que pode ser descrita como *profondità abitata*¹⁷, tomando emprestada a definição de pintura metafísica de De Chirico, na medida em que procura explorar o mistério dos lugares cotidianos, dos espaços vazios, nos quais a presença humana aparece apenas como um rastro. Nesse processo, a fotografia de Ghirri aborda a questão da natureza intrinsecamente cultural da paisagem, que depende da presença do olhar humano para que ela se constitua enquanto tal. Ao mesmo tempo em que trata da habitabilidade desses espaços, Ghirri evidencia a perda da experiência direta promovida pela mediação das imagens hegemônicas, conforme visto no capítulo anterior. Para resistir a tal perda, o artista propõe, em suas imagens, uma reconexão com a paisagem por meio de

uma narrativa imagética que convoca memória e imaginação na construção de uma visão simbólica, revelando os mistérios dos lugares comuns por meio de sua desfamiliarização.

O espaço cotidiano, o *não-lugar*¹⁸, aparece em algumas fotos dos subúrbios que nasciam nas cidades italianas no período. Em *Cibeno, Statale per Mantova*, vê-se a imagem de uma rua qualquer, uma espécie de lugar vulgar sem nenhum interesse imediato. No entanto o local é apresentado no livro com uma intensidade luminosa que impregna de vitalidade e desvia ligeiramente a tonalidade das cores do lugar fotografado. Esse afastamento ligeiro abre espaço para uma vivência momentânea de colapso entre os domínios do que é familiar (a cor na paisagem cotidiana na realidade) e do que é fictício (a cor parcialmente alterada da imagem). É justamente pela proximidade dos tons alterados com os da realidade que esta pode retornar algo apagado, ou algo despercebido.

Sigmund Freud, em um ensaio de 1919 denominado *O estranho*¹⁹, classifica o estranhamento (*das Unheimlich*) como “algo reprimido que retorna”. Em suas referências ao “fator da repetição” no estranho, Freud inicialmente identifica-o com o “retorno involuntário da mesma situação”, referindo-se ao retorno físico a um mesmo local, como, por exemplo, quando alguém perdido em uma floresta anda em círculos, passando diversas vezes sem perceber pelo mesmo

¹⁸ Espaços transitórios que não possuem significado suficiente para serem definidos como “um lugar”, com os quais o indivíduo não estabelece uma relação de identidade. Por exemplo, um quarto de hotel, um aeroporto, uma estação de trem, o supermercado.
AUGÉ, Marc. **Não-lugares – Introdução a uma antropologia da sobremodernidade**, Lisboa: Editora Letra Livre, 1992.

¹⁹ FREUD, S. **O estranho**. Obras completas, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, pp. 319-376.

Fig. 40. Luigi Ghirri - *Cibeno, Statale per Mantova*

²⁰ FREUD, S. **O estranho**. Obras completas, ESB, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago Editora, p. 356.

local. A repetição, nesse caso, torna-se sinônimo de coincidência, e pode vir a despertar a suspeita de um “significado secreto” que Freud associa a uma “estrutura primitiva do ego”, na qual se dá uma confusão entre o interior e o exterior. No entanto Freud faz a ressalva de que “o fator da repetição da mesma coisa talvez não apele, para todos, como fonte de uma sensação estranha” ²⁰; é necessário acrescentar à equação da repetição outro elemento: aquilo que foi reprimido. É apenas no retorno, no afloramento de algo que está reprimido, escondido, que o estranho se manifesta. Dessa forma, o autor identifica que qualquer coisa que nos lembre essa íntima “compulsão à repetição” é percebida como estranha. Busca-se aqui um paralelo com a questão da perda da experiência da paisagem, pois é através da percepção de uma repetição modificada do lugar comum que se instaura o estranhamento capaz de fazer perceber

Fig. 41. Luigi Ghirri - *Nogara - Bar della stazione*

de outra forma a própria paisagem. Produz-se, no conjunto desses processos, um certo desconforto, e aquilo que era inicialmente um lugar comum passa a ser percebido em sua estranheza. A percepção cotidiana de mundo é reestruturada por meio de uma inquietação que, eliminando a precisão e os preconceitos do olhar, é capaz de ativar um sentimento modificado dos fenômenos.

Vale ressaltar que a repetição é entendida nesta dissertação não como uma repetição natural, que se confunde com a lei da repetição numérica (pura reprodução de algo). O efeito de repetição que se identifica na fotografia, e que desencadeia o estranhamento do lugar comum, não se dá por uma pura repetição-reprodução, mas sim por uma repetição diferencial, na qual o mesmo retorna ligeiramente modificado. No caso da foto de Ghirri, a diferença é entendida

como esse pequeno espaço de deslocamento cromático, nem tão pequeno que não seja perceptível, nem tão grande que configure algo completamente novo.

O espírito que se instaura por meio dessa fotografia é semelhante ao que Walter Benjamin descreveu em *Imagens do Pensamento*: “Por meio de Moscou se aprende a ver Berlim mais rapidamente que a própria Moscou.”²¹ Para Benjamin, o contraste com a cidade russa torna clara sua visão de Berlim e propõe uma questão: “Qual das realidades se torna intrinsecamente convergente com a verdade, com o real?”²² Pode-se pensar a fotografia de Ghirri dentro desses termos, pode se pensar que ele constrói um olhar estrangeiro, que na estranheza da imagem constitui uma sensação de *estar fora*, num universo fictício ou numa espécie de sonho, numa viagem a uma terra desconhecida, e que essa viagem devolve ao espaço cotidiano sua estranheza, trazendo assim uma clareza e uma dúvida sobre os lugares que se habitam.

Se em *Cibeno, Statale per Mantova* é a claridade do dia que converte o mundo em fantasia, em *Nogara - Bar della stazione* será a iluminação noturna sob o espaço urbano que efetuará tal movimento. Nesta fotografia, a luz emitida pelo neon vermelho, em contraste com a luz azulada da iluminação de rua, confere às casas enquadradas pelo arco formado pelas árvores um caráter cenográfico, uma hiper-realidade. Ghirri comenta, em *Lezioni di Fotografia*²³, que

²¹ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas V. 2 - Imagens do Pensamento**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 157.

²² BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas V. 2 - Imagens do Pensamento**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 158.

²³ GHIRRI, Luigi. **Lezioni di fotografia**. Macerata: Quodlibet, 2010, p. 40.

as fotografias noturnas permitiam uma pesquisa sob os estados transitórios de saturação da cor. Sua pesquisa nessas fotografias se encontra na captura da relação entre luz e sombra, particularmente os efeitos da luz artificial noturna, em sua potência de transformar a familiaridade da realidade fotografada. Sua intenção se encontra na produção de uma *imagem dialética*, que articula realidade e representação, na medida em que apresenta um despertar da percepção, e sobretudo a inquietação do olhar sobre esse lugar comum. De acordo com Giani Celati, *Il profilo delle nuvole* reproduz a imprecisão natural das coisas, desencadeando “ressonâncias afetivas”²⁴ no leitor e no espectador.

²⁴ CELATI, GIANNI. *Commenti su un teatro naturale delle immagini* in GHIRRI, Luigi. **Il Profilo delle nuvole**. Milão: Feltrinelli, 1989, p. 6.

Pode-se pensar, assim, de forma semelhante ao argumento de Didi-Huberman sobre a imagem crítica²⁵, numa dupla distância, aquela que consolida uma sobreposição entre o longínquo – a paisagem que se perde, que não é vista no cotidiano, apagada na intermediação do já sabido – e o próximo – a construção do lugar do afeto, o estranho onde a fotografia atravessa seu observador e convoca a memória e o imaginário para reconstrução da experiência de lugar. Ademais, tais imagens tornam-se críticas sobretudo por articularem uma dimensão de sintoma (perda) a uma dimensão de crise (sua condição de investigação de si mesma), e “por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente”²⁶.

²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 172.

Finalmente, não se pode ignorar o fato de que, nesse movimento de crítica à imagem, a paisagem assume o risco de seu próprio fim. A imagem que se desconstrói é aquela que também se apaga, que se coloca no movimento de um tempo que carrega consigo um afastamento necessário para o que se perde de vista, um lugar onde ver é perder, onde a experiência se reconstitui na perda do preconcebido, e que só pode ser dialética enquanto se mantém contínua, perda constante para reconstrução constante. O último paradigma para explicar esse processo não é outro senão o da inquietante estranheza, uma desorientação na qual “não se sabe exatamente o que diante de nós está e o que não está, ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo *dentro* do qual seríamos desde sempre prisioneiros”²⁷.

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 231.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“E eu, com minha história, percorri exatamente este itinerário, relacionando-me continuamente com o mundo exterior, tendo a convicção de jamais encontrar uma solução para as perguntas, mas com a intenção de seguir indagando. Porque esta já me parece uma forma de resposta.”¹

¹ GHIRRI, Luigi. **Lezioni di fotografia**, Macerata: Quodlibet, 2010, p. 26 (tradução livre do italiano).

Procurou-se ao longo desta dissertação compreender como a fotografia de paisagem poderia se tornar um elemento de resistência a um empobrecimento da experiência num mundo saturado de imagens. Para tanto efetuou-se uma leitura da obra de Luigi Ghirri a partir de um movimento de estranhamento do olhar, promovido primeiramente pelo recorte e montagem, e posteriormente pela manipulação da luz e cor em sua fotografia. Não se procurou fazer uma apologia a um passado a ser retomado, mas sim entender por que mecanismos a fotografia pode subverter o processo de mediação provocada dentre outras coisas por sua proliferação hiperbólica no cotidiano.

O estranhamento foi abordado como uma forma de choque entre representação e realidade, e também como uma inquietação do olhar. Inicialmente, buscou-se aproximar esse estranhamento do conceito construído por Viktor Chklovski, no qual o autor identifica na obra de arte uma possibilidade de singularização capaz de abrir a percepção a elementos que não seriam percebidos no cotidiano, procedimento que se procurou correlacionar com as formas de enquadramento e de montagem encontradas na obra de Ghirri. Posteriormente, lançou-se mão do conceito de estranhamento encontrado em Sigmund Freud, no qual o estranho surge como um meio de retorno do reprimido, uma maneira de fazer saltar uma percepção de outra forma apagada. Partindo dessa ideia, buscou-se estabelecer um paralelo com a questão da perda da experiência direta da paisagem, pois é por meio da percepção de uma repetição modificada do lugar comum na obra de Ghirri que se instaura o estranhamento capaz de revelar outra percepção da própria paisagem.

A partir da leitura de fotografias do fotolivro *Kodachrome* foi possível verificar como o recorte e a constituição do quadro fotográfico criam mecanismos por meio dos quais o artista buscou um efeito de estranhamento capaz de produzir uma abertura e uma diminuição na velocidade do olhar. Foram identificados alguns procedimentos na captura de suas fotografias que possibilitam esse efeito: a fragmentação do objeto fotografado, a utilização de enquadramentos preexistentes, o uso de espelhos e, finalmente, o que o artista chamou de *foto desmontagem*.

Argumentou-se que, por meio da fragmentação do objeto fotografado, a imagem convoca o imaginário e a memória de seu observador num esforço de reconstrução desse objeto. Ao mesmo tempo, essa fotografia chama a atenção de seu observador para um elemento inerente à própria produção fotográfica: o recorte. Dessa maneira, revela não somente o processo de construção da fotografia, mas também o processo de construção de seu sentido.

Da mesma maneira, ao fotografar enquadramentos preexistentes no mundo, Ghirri nos convida a ver a fotografia a partir de seu processo. No entanto, nesse caso, o artista dilata o olhar fotográfico, encontrando o procedimento de produção da fotografia em elementos preexistentes na realidade, como, por exemplo, nos espelhos. Pode-se pensar que esse procedimento provoca o olhar a identificar na realidade sua natureza construtiva. Segundo Ghirri, sua intenção é a de ativar a visão e a atenção para o mundo físico.

É o próprio caráter representativo da realidade e, nesse sentido, o processo de mediação da experiência direta de mundo pelas imagens hegemônicas que é dado a pensar aqui. Ghirri enxerga no mundo uma fotomontagem prévia, cabendo ao fotógrafo sua revelação. Ao propor uma fotografia como um mecanismo de ativação do olhar, Ghirri evidencia um valor à atenção provocado por um choque, um

estranhamento da imagem que se expande para a própria realidade. Requer-se aí uma demora, uma lentidão, um esgarçamento do tempo. Dessa maneira, tais imagens colocam-se em contraposição direta à lógica imediatista, à condição de permanente urgência e ao *hedonismo ansioso*, que predominam nas sociedades de consumo e se acentuam na atualidade.

Essa produção de um olhar inquieto, questionador da realidade e das próprias imagens, pode ser encontrada também na leitura de fotografias do fotolivro *Il profilo delle nuvole*. Neste, em paralelo aos procedimentos de recorte e enquadramento discutidos anteriormente, foi possível verificar também como a manipulação da cor e da luz produzem mecanismos por meio dos quais o artista buscou a criação de uma imagem crítica. A fotografia é, sobretudo, uma questão de luz, é através dela que a imagem se constitui, e, nesse sentido, tanto quanto no recorte, é na cor e na luz que uma narrativa se constroi sobre a imagem.

Argumentou-se aqui que a utilização de uma superexposição dos negativos gerou na obra de Ghirri um efeito de luz que não só capta as sutilezas, mas exacerba a visão sobre determinados fenômenos. Assim, por exemplo, a produção de uma imagem pálida, com tons aquarelados, consegue colocar em vista um efeito de suspensão temporal, apresentando a intensidade da fantasmagoria de determinados locais.

Procurou-se entender também um efeito de névoa que coloca em perspectiva uma dupla distância da percepção óptica e háptica da imagem, revelando a dubiedade da própria relação entre realidade e representação – um efeito de “entre”, que faz a movimentação inquieta entre esses dois espaços, num ciclo contínuo. Tal movimento de sobreposição não aniquila nem a representação nem a realidade, mas as contrapõe sistematicamente, colocando em evidência uma crise de ambas as instâncias. Por vezes esse efeito se manifesta com maior clareza na destituição da forma fotografada, convertida em borrões, por vezes surge com maior sutileza, numa breve variação tonal que faz aflorar o estranho cotidiano. Produz-se, no conjunto desses processos, certo desconforto, e aquilo que era inicialmente um lugar comum passa a ser percebido em sua estranheza. A percepção cotidiana de mundo é questionada por meio de uma inquietação que, eliminando a precisão e os preconceitos do olhar, é capaz de ativar um sentimento modificado dos fenômenos.

Pode-se considerar pelas análises realizadas, que ao se deparar com o enigma de tais fotografias o observador é convidado a uma investigação das formas pré-estabelecidas em seu próprio olhar. Este processo ocorre na medida em que o estranhamento produzido subverte os mecanismos de apreensão e organização performática da visão pelo convencionalismo das *imagens hegemônicas*, no sentido do termo em Baudrillard. É assim, por meio da quebra do controle do olhar que as paisagens de Ghirri exercem sua potência de resistência a um apagamento da experiência,

² GHIRRI, Luigi. *There is nothing old under the sun* in ZANOT, Francesco (Org.) - **Luigi Ghirri. The complete essays 1973-1991**. Londres: Mack Books, 2017, p. 209. (tradução livre do inglês)

colocando-se numa posição antagônica a tautologia e esvaziamento das imagens midiáticas. Vale ressaltar que não se procura aqui estabelecer um valor de redenção para essas paisagens, uma vez que como ressaltava Didi-Huberman em *Sobrevivência dos vaga-lumes* a destruição ainda que continua, não é absoluta.

Por fim, vale ressaltar que não se trata aqui de efetivar uma apologia a um determinado efeito formal. É preciso entender que, estrangulado a um procedimento repetitivo e aplicado a qualquer situação, um determinado efeito pode se cristalizar e se incorporar à tela total das imagens hegemônicas, o que pode ser facilmente verificado na proliferação de imagens semelhantes às de Ghirri na cor ou enquadramento, dentro do próprio universo das imagens comerciais ou das plataformas de compartilhamento social na internet. O que interessa, acima de efeitos formais, é o processo de busca da inquietação do olhar, de uma curiosidade constante perante o mistério cotidiano ou, como diria Ghirri, de “ver a paisagem como se da primeira e última vez”. ²

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História - Ensaio sobre a destruição da experiência*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Italiana - vol. 2*. São Paulo: Cosac Naify, 2013

AUGÉ, Marc. *Não-lugares – Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lisboa: Editora Letra Livre, 1992.

BAJAC, Quentin , ‘*Luigi Ghirri, A fotografia como interrogação, 1970-1979*’, in F. Fabiani, L. Gasparini and G. Sergio (eds), Luigi Ghirri. Pensar por imagens, São Paulo: IMS, pp. 23–31.

BARBARO, Paolo. *Luigi Ghirri's Photography from the 1970s to the 1980s: the working image, the artistic language*. In: SPUNTA, Marina. BENCI, Jacopo. (eds.) *Luigi Ghirri and the Photograph of Place - Interdisciplinary Perspectives*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017.

BARTALINI, Vladimir. *A paisagem Vivenciada*. Oculum, Campinas, v. 04, p. 117-123, 2005.

BAROCCHI, P. *Storia moderna dell'arte in Italia*. Turim: Einaudi

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: Ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. *A Câmara Clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *Le public moderne et la photographie*, in Études photographiques, 6 - Mai 1999, Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/185> acessado em 05/2017

_____. *Lettres-1841-1866*, Paris: Estude Mercure de France, 1951.

Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96352b/f8.image> acessado em 05/2017

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacro e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991

_____. *A fotografia como mídia do desaparecimento*. CISC: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. P. Disponível em http://www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iv13_midiadesapa.pdf. Acesso em: 22.07.2018.

_____. *Seduction*. Montreal: New World Perspectives, 1990.

BAZIN, André. *De Sica: Metteur-en-scène* in BRAUDY, L. (ed.) *Film Theory & Criticism*. New York: Oxford University Press, 2006

BENCI, Jacopo. *On Some Hitherto overlooked sources of Luigi Ghirri's work* In: SPUNTA, Marina. BENCI, Jacopo. (eds.) *Luigi Ghirri and the Photograph of Place - Interdisciplinary Perspectives*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017.

- BENJAMIN, W., *Rua de Mão Única*, in *Obras Escolhidas*, Vol. II, São Paulo: Brasiliense, pp. 9-72.
- _____, *Pequena História da Fotografia*, in *Obras Escolhidas*, Vol. I, São Paulo: Brasiliense, pp. 97-116.
- _____, *O Autor como Produtor*, in *Obras Escolhidas*, Vol. I, São Paulo: Brasiliense, pp. 129-146.
- _____, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica (primeira versão)*, in *Obras Escolhidas*, Vol. I, São Paulo: Brasiliense, pp. 179-212.
- _____, *Experiência e Pobreza*, in *Obras Escolhidas*, Vol. I, São Paulo: Brasiliense, pp. 123-128.
- _____, *Imagens do pensamento* in *Obras Escolhidas*, Vol. II, São Paulo: Brasiliense, pp. 147-285.
- _____, *Infância em Berlin por volta de 1900* in *Obras Escolhidas*, Vol. II, São Paulo: Brasiliense, pp. 73-146.
- _____, *Que é o Teatro Épico? - Um estudo sobre Brecht*, in *Obras Escolhidas*, Vol. I, São Paulo: Brasiliense, pp. 83-96.
- _____, *Sobre alguns Temas em Baudelaire*, in *Coleção os Pensadores*, Vol. XLVIII, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, pp. 35-62.
- _____, *Sobre o Conceito da História*, in *Obras Escolhidas*, Vol. I, São Paulo: Brasiliense, pp. 241-251.
- _____, *The Arcades Project*, Cambridge: MIT Press, pp. 241-251.

BERGER, John. *Ways of seeing*. London: Penguin, 2008.

BERQUE, AUGUSTIN. *A ecúmena: medida terrestre do Homem, medida humana da Terra*, in *Filosofia da Paisagem. Uma ontologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Le goût du monde. Exercices de paysage*. Arles: Actes Sud / ENSP, 2009.

BÖHME, Gernot. *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. In: Thesis Eleven 36, p. 113-126, 1993.

BOSKER, H.R.; et al. *The development of cities in Italy 1300-1861*. Munich: CESifo, 2007

BOTTA, Ana. *Of Fireflies and photography: Pasolini, Didi-Huberman, Ghirri*. In: SPUNTA, Marina. BENCI, Jacopo. (eds.) *Luigi Ghirri and the Photograph of Place - Interdisciplinary Perspectives*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017

BRATU, M. *Benjamin's aura*, *Critical Inquiry*, Vol. 34, No. 2 (Winter 2008), pp. 336-375, [http:// www.jstor.org/stable/10.1086/529060](http://www.jstor.org/stable/10.1086/529060). Acessado em: 22 Dezembro 2017.

BRAUM, E. *Italian art in the 20th century*. Munique: Prestel Verlag, 1989

BRECHT, Bertolt. *O Teatro Experimental in Teatro Dialético: Ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967

BRIGHT, Debora. *Of Mother Nature and Marlboro Men: An Inquiry into the Cultural Meanings of Landscape Photography*. In: BOLTON, Richard. (Ed.) *The Contest of Meaning* Cambridge: The MIT Press, 1992.

BILLHART, Jacob. *Voyage Le Corbusier: Drawing on the Road*, Nova York: W.W. Norton, 2016.

BUCK-MORSS, S., *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: MIT Press, 1989

CALVINO, I. *La squadratura (per Giulio Paolini)* in CALVINO, I. *Saggi*. Milano: Mondadori, 2007

CAMPANY D. *Art and Photography*, London/NY: Phaidon Press, 2013

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

CEDERNA, Camilla. *Nostra Italia del miracolo*. Milão: Longanesi

CELATTI, G. *Narratori delle pianure*, Milan: Feltrinelli, 1985.

_____. *Commenti su un teatro naturale delle immagini* in GHIRRI, L. *Il Profilo delle Nuvole*, Milan: Feltrinelli, pp. 4-9, 1989.

_____. *Soglia per Luigi Ghirri: come pensare per immagini*, in GHIRRI, Paola;

TARAMELLI, E. (eds), *Luigi Ghirri. Vista con camera. 200 fotografie in Emilia Romagna*, Milan: Motta, pp. 186–89, 1992.

_____. *Viaggio in Italia con venti fotografi, vent'anni dopo*, in VALTORTA R.(ed.), *Racconti dal paesaggio, 1984– 2004. A vent'anni da Viaggio in Italia*, Milan: Lupetti, pp. 74–86, 2004.

CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento* in TOLEDO, Dionísio de (Org.) *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976

CHRITOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte povera*. Londres: Phaidon, 1999

COSTELLO, D. *Aura, face, photography: Re-reading Benjamin today*, in *Walter Benjamin and Art*, London and New York: Continuum, pp. 164–84, 2005.

DA SILVA, Arlenice Almeida. *As Noções de Stimmung em uma Série Histórica: entre Disposição e Atmosfera* in *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 39, p.53-74, 2016.

D'ANGELO, P. (ed.), *Estetica e paesaggio/Aesthetics and Landscape*, Bologna: Il Mulino, 2009.

_____. *Os limites das teorias atuais da paisagem e a paisagem como identidade estética dos lugares* . In: SERRÃO, Adriana Veríssimo (Coord). *Filosofia da Paisagem - Uma Antologia*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2011

DE CHIRICO, Giorgio. *Sull'arte metafisica* in CORTELLESSA, Andrea (Org). *Scritti. 1911-1945*. Milão: Bompiani, 2008

DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2012

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

_____. *O que vemos o que nos olha*, São Paulo: Editore 34, 2010.

_____. *The supposition of the aura: The now the then and modernity*, in BENJAMIN. A. (ed.), *Walter Benjamin and History*, London and New York: Continuum, pp. 3–18, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2008

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993

DUBY, Georges. *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1988

FABRO, Luciano. *Fabro: Works 1963-86* (catálogo de exposição). Edinburgh: Fruitmarket Gallery, 1987

FABIANI, F., GASPARINI, L. and SERGIO, G. (eds), *Luigi Ghirri. Pensar por imagens*, São Paulo: IMS, 2013.

FERGUSON, Niall, *The Ascent of Money: The Financial History of the World*. Penguin, 2008.

FABRI, Paolo. *L'atmosfera della fotografia* - palestra no XXXVIII Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici - transcrição disponível em <https://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/umberto-eco-e-paolo-fabbri-due-riflessioni-sulla-fotografia>. Acesso em: 05/2018.

FABBRINI, R. *Imagem e enigma*. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. X, n. 19 (jul-dez/2016), pp. 241-262.

FERRIS, D. S. (ed.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FICHTE, J. G. *Sobre o espírito e a letra na filosofia*. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. São Paulo: Humanitas; Imprensa Oficial, 2014.

FLUSSER, VILÉM. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1995.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *As damas de companhia*. In: MOTTA, M.B. (Org.). *Michel Foucault -*

Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREUD, S. *O estranho.* in *Obras completas, ESB, v. XVII.* Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

FRISBY, D. *The Aesthetics of Modern Life: Simmel's Interpretation.* in: *Theory, Culture and Society* 8, p. 73–92, 1991.

GHIRRI, L., *Atlante/Atlas*, Milan: Charta, 1973.

_____. *Kodachrome.* Londres: Mack Books, 2017.

_____. *Il profilo delle nuvole, immagini di un paesaggio italiano,* Milão, Feltrineli, 1989.

_____. *Lezioni di fotografia,* Macerata: Quodlibet, 2010.

_____. *Luigi Ghirri The complete Essays,* Londres, Mack, 2006.

_____. *Niente di antico sotto il sole. Scritti e immagini per un'autobiografia,* Turin: Società Editrice Internazionale, 1997.

_____. *Omaggio a Walter Benjamin,* Ottagono/Octagon, 93, December, 1989.

_____. *Paesaggio italiano,* Quaderni di Lotus/Lotus, Milan: Electa, 1989.

GIBLETT, James Rodney. *Landscapes of Culture and Nature.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

_____. *Photography and Landscape.* Bristol: Intellect, 2012.

GINSBORG, Paul. *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943-1988.* London, England: Penguin, 1990.

GLASER, Barney & STRAUSS, Anselm. *The discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research.* Chicago, 1967.

GOETHE, J. W. von. *Viagem à Itália: 1786-1788.* São Paulo: Cia. das Letras, 1999

GRIFFERO, T. *Atmospheres.* Londres: Routledge, 2014.

GUMBRECHT, H. U. *Atmosphere, mood, Stimmung* Stanford: Stanford University Press, 2012.

FOSTER, Hal. O retorno do real. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HIRSCH, Robert. *Seising the light: a social history of photography*. Nova Iorque: McGraw-Hill Education, 2008.

JAMESON, F. *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, IN: New Left Review, 1: 146, July–August, pp. 59–92, 1984.

KOSSOY, B. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KRAUSS, Rosalind. O Fotográfico. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

KREBS, A. *Ethics of Nature*. Berlin: de Gruyter, 1999.

LA RICCIA, L. *Landscape Planning at the Local Level*, The Urban Book Series. Cham: Springer International Publishing, 2107

LEFÈVRE, Henri. *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fundo de Cultura Económica, 2006

LE FEUVRE, Lisa. *Mario Merz: What Is to Be Done?* (catálogo de exposição). Leeds: Henry Moore Institute, 2011

LENOBLE, Robert. *História da ideia de natureza*. Tradução do francês de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 2002.

LIPPARD, Lucy (ed.). *Dadas on Art: Tzara, Arp, Duchamp, and others*. Mineola: Dover, 2007

LIPOVETSKY, G.; CHARLES, S. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004

MACHADO, A. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Editora Brasiliense.1984.

MAMMI, LORENZO(2013). *A palma da mão*. In: FABIANI, Francesca.

GASPARINI, Laura. SERGIO, Giuliano. (Curadores) *Luigi Ghirri - Pensar por imagens - Icones, paisagens, arquiteturas*, São Paulo: IMS.

MARCUS, M.J. *Italian film in the light of neorealism*. Princeton: Princeton University Press, 1986

MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Reflexión sobre el concepto de paisaje*. In: Awareness to the landscape: from perception to protection. Council of Europe Publishing, 2001.
_____. *Los componentes geográficos del paisaje*. In: MADERUELO, Javier (org.) *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada Editores, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999

MITCHELL, W.J. T. *Landscape and Power: Space, Place, and Landscape*. Chicago: University of Chicago Press, 1994

MESSORI, G. , *Fin dove può arrivare l'infinito?*, in GHIRRI, P.; TARAMELLI , E. (eds), *Luigi Ghirri. Vista con camera: 200 fotografie in Emilia Romagna*, Milan: Motta, pp. 193–94, 1992.
_____. *Le mattine del mondo: L'incontro di Luigi Ghirri con l'opera di Giorgio Morandi*, in GHIRRI, L. *Il senso delle cose: Luigi Ghirri Giorgio Morandi*. Reggio Emilia: Diabasis, pp. 61–71/72–82, 2005.

MOLITERNO, G. (ed) *Encyclopedia of Contemporary Italian Culture*. Londres: Routledge, 2000

MUSSINI, Massimo. *Luigi Ghirri: Through Photography*. Milan: F. Motta, 2001

OPHÄLDERS, M. *Costruire l'esperienza. Saggio su Walter Benjamin*, Bologna: CLUEB, 2001.

PADON, Thomas (ed.). *Truth Beauty, Pictorialism and the Photograph as Art, 1845 – 1945*. Vancouver, BC: Vancouver Art Gallery, 2008.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977

PELIZZARI, M. A. *Between two Worlds: the Art of Luigi Ghirri*, IN Artforum International, April, pp. 206– 12, 2013.

- QUINTAVALLE, A. C. *Messa a fuoco. Studi sulla fotografia*, Milan: Feltrinelli, 1993.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986
- PYKE, F. et al., *Industrial Districts and Inter-firm Cooperation in Italy*. Genebra: International Institute for Labor Studies, 1990
- RITTER, JOACHIM. *Paisagem: sobre a função do estético na sociedade*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa contemporânea, 2011.
- RIEGL, A. *Die Stimmung als inhalt der modernen Kunst*. In: ROSENNAUER, A. (Org.). *Graphische künste*, XXII, 1899. Cópia disponível em: http://www.denkmaldebatten.de/fileadmin/dateien/Download-Materialien/A_Riegl_-_Stimmung_als_Inhalt_moderner_Kunst.pdf, acessado em 09/2017
- ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Éditions Gallimard, 1997.
- SANTAELLA, Lucia e Nöth, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica e Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.
- SERGIO, Giuliano. *Luigi Ghirri, Minimal Journeys: icons, Landscapes, Architecture*. In: SPUNTA, Marina. BENCI, Jacopo. (eds.) *Luigi Ghirri and the Photograph of Place - Interdisciplinary Perspectives*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2017.
- SIMMEL, G. *A Filosofia da paisagem*. Covilhã: LusoSofia, 2009
- SONTAG, SUSAN. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- SOULAGES, François. *Estética da Fotografia - Perda e Permanência*. São Paulo: Editora SENAC, 2010
- SPUNTA, Marina. *Il profile delle nvuole: Luigi Ghirri's Photography and the New Italian Landscape*. Italian Studies, vol. 61, n. 1, p. 114-136, 2006.

_____. *A Magical Balance of opposites*, *Jornal of Italian Cinema & Media Studies* 2, pp. 215-235, 2014.

_____. BENCI, Jacopo. *Luigi Ghirri and the Photograph of Place - Interdisciplinary Perspectives*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017.

SERRÃO, ADRIANA VERÍSSIMO. *A paisagem como problema da filosofia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

_____. (Coord.) *Filosofia da Paisagem. Uma Antologia*, Lisboa: Centro de Filosofia da UL, 2010

_____. (Coord.) *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Intervenções*, Lisboa: Centro de Filosofia da UL, 2013

_____. (Coord.) *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um Manual*, Lisboa: Centro de Filosofia da UL, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Cymbeline*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 2003

STARK, Rodney. *The Victory of Reason*, New York, Random House, 2005.

STIEGLITZ, Alfred. *How I came to clouds* in *The Amateur Photographer & Photography*, vol. 56, n. 1819, p. 255, 1923, disponível em <https://grahamhainsphotography.wordpress.com/2014/08/15/how-i-came-to-photograph-clouds/> . Acesso em: 07/2018

STRAUS, Erwin. *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*. Grenoble: Jérôme Million, 2000 (orig.: Berlim, 1935)

TAAGEPERA, Rein. *Size and Duration of Empires: Growth-Decline Curves, 600 B.C. to 600 A.D.* in *Social Science History*, vol. 3, n. 3/4, 1979, pp. 115-138. Disponível em: www.jstor.org/stable/1170959. Acesso em: 08/2018.

TALBOT, W.H.F. *The pencil of Nature*. Londres: Longman, Brown, Green and Longmans, 1844. Cópia disponível em: <http://www.gutenberg.org/ebooks/33447> acessado em 03/2017.

VACCARI, F. *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena/Turin: Punto e virgola, 1979.

WESTON, Edward. *Photography - Not Pictorial*, in *Camera Craft*, Vol. 37, No. 7, pp. 313-20, 1930.

disponível em : <http://www.jnevins.com/westonreading.htm> acessado em 08/2017
_____. *Seeing Photographically*. in The Complete Photographer, Vol. 9, No. 49, pp. 3200-3206, 1943. disponível em :
[http://classes.dma.ucla.edu/Summer13/160-3/contextual_studies/ Seeing_Photographically_Edward_Weston.pdf](http://classes.dma.ucla.edu/Summer13/160-3/contextual_studies/Seeing_Photographically_Edward_Weston.pdf) acessado em 08/2017

WELLBERY, D. *Stimmung*. In: BARCK, K. et al.(Org.). *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003.