



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

VANESSA GERMANOVIX VEDOVATTE

METÁFORA VISUAL E O SEMIONAUTA URBANO

Londrina
2017

VANESSA GERMANOVIX VEDOVATTE

METÁFORA VISUAL E O SEMIONAUTA URBANO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr.Miguel Luiz Contani

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Vedovatte, Vanessa Germanovix.

Metáfora Visual e o Semionauta Urbano / Vanessa Germanovix Vedovatte. - Londrina, 2017.
106 f. : il.

Orientador: Miguel Luiz Contani.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2017.
Inclui bibliografia.

1. Impressionismo - Tese. 2. Paisagem Urbana - Tese. 3. Metáfora Visual - Tese. 4. Linguagens de Imagem - Tese. I. Contani, Miguel Luiz. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.



CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

Vanessa Germanovix Vedovatte

Título: "METÁFORA VISUAL E O SEMIONAUTA URBANO".

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani (Orientador)
Universidade Estadual de Londrina / CECA

Profa. Dra. Rosane Fonseca de Freitas Martins
Universidade Estadual de Londrina / CECA

Profa. Dra. Maria José Guerra de Figueiredo Garcia
Universidade Estadual de Londrina / CCH

Londrina, 25 de janeiro de 2017.

*Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz
De manhã rumo aos céus liberto se distende,
Que paira sobre a vida e sem esforço entende
A linguagem das flores e das coisas sem voz.*
Charles Baudelaire, Elevação

VEDOVATTE, Vanessa Germanovix. **Metáfora visual e o semionauta urbano**. 2017. 106f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

Esta dissertação analisa as similaridades entre pinturas do Impressionismo e fotografias de rua atuais, no sentido de avaliar as metáforas visuais articuladas por essa comparação, em sua capacidade de retratar, além da indumentária, os hábitos cotidianos e a paisagem urbana. Para Roland Barthes, assim como o texto e a imagem, a cidade é um discurso que fala a seus habitantes. A partir das reflexões do autor sobre uma semiologia urbana, a leitura das imagens tem respaldo no conceito barthesiano de mito, com destaque para a análise da significação produzida pela semelhança encontrada no conteúdo das pinturas e das fotografias. Discute-se também o conceito de altermodernidade, com destaque para o papel desempenhado pelo *flâneur*, segundo as conceituações de Baudelaire e as características do semionauta urbano, associado à expressão “radicante”, termo extraído da botânica e cunhado por Bourriaud, para explicar como surgiram, quais são suas condutas e influência no registro visual. Diante da variedade de campos do conhecimento envolvidos, a presente pesquisa caracteriza-se por três vias: abordagem qualitativa, procedimento bibliográfico e método comparativo. Como resultado, pode-se afirmar que o entendimento das linguagens de imagem produz, na comparação, uma em relação à outra, a condição de ambas retratarem e fazerem compreender, com maior riqueza de elementos – além do estilo com o qual as pessoas caminham pela rua –, o dia-a-dia de uma cidade.

Palavras-chave: Impressionismo. Paisagem urbana. Metáfora visual. Linguagens de imagem.

VEDOVATTE, Vanessa Germanovix. **Visual metaphor and the urban semionaut**. 2017. 106p. Dissertation (Master's Degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the similarities between Impressionism paintings and contemporary street photographs, in order to evaluate the visual metaphors articulated by this comparison, in their ability to portray, in addition to the clothing, everyday habits and the urban landscape. For Roland Barthes, as well as text and image, the city is a speech that speaks to its inhabitants. Based on the author's reflections on an urban semiology, the reading of the images is supported by the Barthesian concept of myth, with emphasis on the analysis of the meaning produced by the similarity found in the content of paintings and photographs. The concept of altermodernity is also discussed, with emphasis on the role played by the *flâneur*, according to Baudelaire's conceptualizations and the characteristics of the urban semionaut, associated with the expression "radicant", a term extracted from botany and coined by Bourriaud in order to explain how they raised, what their behaviors and influence are in the visual record. Given the variety of fields of knowledge involved, the present research is characterized by three ways: qualitative approach, bibliographic procedure and comparative method. As a result, it is possible to state that the understanding of image languages produces, in comparison, one with respect to the other, the condition of both portraying and making understand, with greater wealth of elements - beyond clothing people wear on the streets - the daily life of the city.

Keywords: Impressionism. Urban landscape. Visual metaphor. Image languages.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Desenho de Nadar	20
Figura 2 - Direções visuais básicas	42
Figura 3 - Bill Cunningham Corner	46
Figura 4 - On the Street. Arco della Pace, Milan	50
Figura 5 - If You're Thinking About... "Traditional" Plaid.....	51
Figura 6 - Esquema espacial da relação entre sistemas de signo de primeira e segunda ordem na formação da metáfora.....	78
Figura 7 - Mulheres dançando flamenco, 2009.....	81
Figura 8 - Desfile da coleção Cori inspirada na dança flamenca.....	81
Figura 9 - Desfile da coleção Cori inspirada na dança flamenca.....	81
Figura 10 - "Saída do Conservatório"	84
Figura 11 - Nas ruas, Paris. 2008	84
Figura 12 - "Rua de Paris; Dia Chuvoso", Gustave Caillebotte. 1877	87
Figura 13 - Rue Bonaparte, Paris. 2014	87
Figura 14 - "Un balcon", Gustave Caillebotte, 1880	90
Figura 15 - Boulevard Saint-Germain. Paris, 2013	90
Figura 16 - "Agostina Segatori Sentada no Café de Tambourin", Vincent Van Gogh, 1887	92
Figura 17 - Rue de Richelieu, Paris. 2014	92
Figura 18 - Mademoiselle Cha-u-Kao - Henri de Toulouse-Lautrec, 1896	95
Figura 19 - Modelo após desfile da New York Fashion Week, 2010	95

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Pensamento empírico vs. Pensamento mítico.....	83
Quadro 2 -	Relatório de elementos da figura 7	82
Quadro 3 -	Relatório de elementos da figura 8	82
Quadro 4 -	Relatório de elementos da figura 9	83
Quadro 5 -	Léxicos e conotação das figuras 7 a 9.....	83
Quadro 6 -	Relatório de elementos da figura 10	85
Quadro 7 -	Relatório de elementos da figura 11	86
Quadro 8 -	Léxicos e conotação das figuras 10 e 11.....	86
Quadro 9 -	Relatório de elementos da figura 12	88
Quadro 10 -	Relatório de elementos da figura 13	89
Quadro 11 -	Léxicos e conotação das figuras 12 e 13.....	89
Quadro 12 -	Relatório de elementos da figura 14	91
Quadro 13 -	Relatório de elementos da figura 15	91
Quadro 14 -	Léxicos e conotação das figuras 14 e 15.....	92
Quadro 15 -	Relatório de elementos da figura 16	93
Quadro 16 -	Relatório de elementos da figura 17	93
Quadro 17 -	Léxicos e conotação das figuras 16 e 17.....	98
Quadro 18 -	Relatório de elementos da figura 18	95
Quadro 19 -	Relatório de elementos da figura 19	96
Quadro 20 -	Léxicos e conotação das figuras 14 e 15.....	96

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	SÉCULO XIX – MODERNIDADE, IMPRESSIONISMO, FOTOGRAFIA	16
2.1	O DÂNDI E O <i>FLÂNEUR</i>	20
3	ALTERMODERNIDADE	23
3.1	CONTEXTO ALTERMODERNO	25
3.2	SEMIONAUTA, O <i>FLÂNEUR</i> DA GLOBALIZAÇÃO	27
4	FOTOGRAFIA, REALIDADE VISUAL E IMAGENS URBANAS	37
4.1	SINTAXE VISUAL E LEITURA DE IMAGENS	40
4.2	TEMPORALIDADE DA FOTOGRAFIA	42
4.3	A VITRINE DA URBE: BREVE HISTÓRICO DO <i>STREET STYLE</i>	45
4.4	LINGUAGENS DA CIDADE.....	54
5	METÁFORA VISUAL NAS IMAGENS DA CIDADE	61
5.1	BIPOLARIDADE METÁFORA - METONÍMIA	65
5.2	DENOTAÇÃO, CONOTAÇÃO E MITO	71
6	MÉTODOS E DISCUSSÃO	74
6.1	CARACTERIZAÇÃO E APLICAÇÃO DO MÉTODO.....	78
6.2	NAS RUAS.....	84
6.3	PARIS EM DIA DE CHUVA	87
6.4	SACADAS	90
6.5	<i>DEMOISELLES</i> EM UM CAFÉ	92
6.6	SENTADA NA ESCADA.....	94
6.7	PARIS: O MITO COMPLETO	96
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
	REFERÊNCIAS	100

1 INTRODUÇÃO

A paisagem urbana ganhou novas significações a partir da segunda metade do século XIX, e os artistas foram responsáveis por documentar esse cenário. No século XXI, as fotografias de moda urbana assumiram esta função. Ao registrar pessoas com estilos interessantes, os fotógrafos retratam também – consequente ou intencionalmente – o ambiente urbano. Estabelecer uma definição sobre o tempo presente tem sido a tarefa do crítico de arte Nicolas Bourriaud, que nomeou a contemporaneidade de *altermodernidade*.

A modernidade do século XIX é marcada, sobretudo, pela união das forças espirituais e materiais – a arte e as ciências passam, nesta época, a se envolver mais nos temas sociais. Os artistas e pensadores que perceberam esta fusão, foram capazes de captar seu próprio tempo e buscaram levar este conhecimento a seus contemporâneos, a fim de dotá-los de uma consciência enquanto modernos. O Movimento Impressionista reflete, por meio de suas telas, o interesse no momento, no instante, nas pessoas. O tema deste estudo é a relação entre as pinturas do Impressionismo e as fotografias contemporâneas de moda urbana. Tanto o Impressionismo como as fotografias contemporâneas de *street style* têm como ambiente de captura de suas imagens, o espaço urbano, as ruas. O recorte dado ao tema do estudo concentra-se, portanto, em mostrar as semelhanças entre pinturas impressionistas e fotografias de *street style* no sentido de retratar, além da indumentária, cenas da vida na cidade.

Além disso, em ambos os casos, as imagens são capturadas – pintadas e clicadas – ao ar livre, não em um ateliê ou estúdio. O ar livre possibilita uma coparticipação, um contato físico, entre o motivo e a tela, em eco ao novo regime de impressão que a fotografia está, justamente, em vias de importar para o domínio das imagens. Isso significa submeter a pintura à nova lei que a fotografia está instaurando: a contiguidade entre a coisa e sua imagem (ROUILLÉ, 2009). A figura moderna do *flâneur* descrita por Charles Baudelaire teve seu papel apropriado pelos fotógrafos contemporâneos que caminham pelas ruas, com atitude aparentemente despreziosa, a fim de registrar pessoas com estilos diferentes, gerando possibilidades de interpretação dos comportamentos sociais e da paisagem urbana.

A escolha do tema tem origem na intenção de gerar leitura de imagens em ambientes urbanos. Inspira-se, inicialmente, no vídeo intitulado “Impressionism and Fashion”¹,

¹ Vídeo disponível em: http://youtu.be/1cxF_VsV-vc

em que Scott Schuman, fotógrafo e criador do The Sartorialist, compara fotos do blog com pinturas impressionistas. Schuman menciona como exemplo *A Loja de Chapéus*, pintura de 1885, de Edgar Degas, em que a intenção do artista era mais do que mostrar como eram os chapéus naquele determinado momento, mas principalmente como era *ser* uma garota que trabalhava em uma loja de chapéus.

A metáfora é o processo de associação por similaridade, um dos eixos da linguagem e uma das formas de perceber sensivelmente os fenômenos do universo. É uma transposição de sentido. Portanto, as pinturas impressionistas e as fotografias de moda urbana articulam metáforas visuais, por associarem-se por similaridade, no sentido de apresentar manifestações da imagem urbana. Assim, a questão que expressa o problema deste estudo é: o que a metáfora visual obtida pela comparação entre pinturas impressionistas do início do século XX e fotografias de *street style* do início do século XXI revela sobre a cidade? O seguinte conjunto de pressupostos é levantado para orientar os objetivos da pesquisa:

- Assim como se olha para as produções do passado para entendê-lo, as imagens produzidas e publicadas hoje serão documentos históricos aptos a fornecer, às gerações do futuro, não só um *olhar para imagens*, mas um *olhar por imagens*, e inferir sobre modos de saber, de pensar, de agir e interagir com o ambiente em que se está inserido.
- A inversão de valores instaurada pelo Impressionismo suscitou alterações que permaneceram ao longo do tempo e influenciaram, para além da esfera das artes.
- A moda se apropria constantemente dos estilos produzidos pela cultura metropolitana. A moda reflete a rua.
- Estudar as metáforas visuais suscitadas por esse movimento artístico, em relação a imagens produzidas nos dias de hoje, colabora para a compreensão sobre as consequências desta inversão, bem como para aprofundar conhecimentos acerca do legado da modernidade na sociedade contemporânea.

O trabalho tem como objetivo geral estudar processos codificadores das linguagens de imagem presentes na relação entre as pinturas impressionistas e registros fotográficos da paisagem urbana atual, de modo a identificar a expansão de consciência obtida a partir do olhar oferecido pela metáfora visual encontrada. Os objetivos específicos são assim definidos:

- Identificar imagens que exemplificam a estética do Impressionismo e o caráter revelador que projetam sobre manifestações de imagens produzidas atualmente.
- Descrever e comparar as características das imagens nos respectivos suportes, e traçar um inventário denotativo e de similaridades como metáfora visual do ambiente urbano.
- Analisar as conotações e evocações que esse inventário está apto a revelar sobre o cotidiano do ambiente urbano atual.

Um estudo comparativo entre conteúdos de obras de arte e das linguagens de imagem pode oferecer contribuições no sentido de ampliar conhecimentos que interligam os assuntos tratados, aqui, em especial os voltados a compreender a paisagem urbana. As formas de organização e de ocupação do espaço urbano, bem como as manifestações de interatividade das pessoas com este ambiente, são fatores de transformação. A metodologia terá por base os conceitos de conotação, metáfora e mito barthesiano. Diante da variedade de campos do conhecimento que esta pesquisa envolve, para uma abordagem adequada dos acontecimentos sociais, viu-se a relevância e a necessidade da multiplicidade de métodos. A presente pesquisa caracteriza-se por três vias: abordagem qualitativa, procedimento bibliográfico e método comparativo.

Serão analisadas, juntamente com as telas impressionistas, as obras de fotógrafos que se ocupam em registrar a moda nas ruas das metrópoles, sobretudo Paris. Nas semanas de moda, o que desperta o interesse dos fotógrafos de *street style* são as pessoas de estilos diferentes que circulam do lado de fora, não apenas o que está nos desfiles. Os próprios designers de moda observam as ruas em busca de inspiração – nesse papel, tornam-se o personagem que aqui está sendo chamado de *semionauta*.

Esta dissertação está organizada em sete tópicos, incluindo esta introdução. O segundo tópico contextualiza os efeitos projetados para o início do século XX, advindos do ambiente promovido pelas revoluções artísticas e culturais do século anterior, e coloca ênfase particular na caracterização do Dândi e do *Flâneur* como figuras específicas desse momento. A descrição se completa com apreciações a respeito de como se deu a integração deste último

personagem e a influência que ajudou a exercer sobre o conteúdo de algumas das principais telas de pintores impressionistas.

O terceiro tópico promove associações entre os conceitos de Altermodernidade e as distinções apontadas para o papel do Semionauta, personagem definido por Nicolas Bourriaud, de quem também partiu a definição do primeiro termo. O tópico faz referência a atos de tradução, indispensáveis ao tratamento dado ao tema deste estudo em sua configuração como código de linguagem. Há também correlações com o que aqui se chamará de universo radicante, este último outro termo igualmente cunhado pelo referido autor, para falar de princípios que se mesclam e se multiplicam nos “tempos altermodernos”, em que a compreensão da vida e da arte exigem constantes reordenamentos e rearranjos de tempo e de espaço.

O quarto tópico aborda a fotografia como mensagem visual, nas seguintes etapas: os elementos básicos para leitura de imagens, de acordo com fundamentos de sintaxe visual; temporalidade; fotografia de moda urbana e conceitos sobre imagens da cidade. Ao assumir a função de registrar e transmitir a realidade, a fotografia alterou permanentemente o caráter geral das artes visuais, e o pintor adquire a liberdade de expressar o mundo de acordo com a sua interpretação subjetiva. O conhecimento acerca das regras de composição visual é essencial para melhor compreender as intenções do artista, bem como sua relação com a cultura e a sociedade.

O quinto tópico completa a fundamentação reunida pelos tópicos anteriores, e fornece uma descrição específica sobre a noção de metáfora e de mito barthesiano. Por serem conceitos centrais ao procedimento de análise, há um tratamento detalhado com associações promovidas pelas diversas formas de linguagem. Neste aspecto, será importante a compreensão dos eixos formadores – similaridade e contiguidade – e sua projeção em sintagma e paradigma, de modo a encontrar, no cruzamento de ambos, a função poética da linguagem e com ela a expansão de consciência alcançada pelo exame de metáforas visuais. Os níveis de significação - denotação, conotação e mito – são abordados com fundamentação no método estabelecido por Roland Barthes, em “Mitologias” (2013) e em “Elementos de Semiologia” (2012).

O sexto tópico caracteriza a pesquisa e o método selecionado, bem como efetiva as análises propostas. As imagens desta etapa foram selecionadas por conterem similaridades entre si e elementos altamente identificáveis na cidade de Paris, tanto no século

XIX como atualmente. Partindo do princípio de comparação pautado pelo conceito de metáfora, a fim de se identificar as semelhanças e diferenças entre elas, as imagens foram alinhadas em pares para, inicialmente levantar um repertório denotativo – que consiste em todos os elementos visuais presentes – e, na sequência, abordar a forma pela qual as conotações se agregam a esses elementos para gerar significado. A análise da metáfora visual produz uma leitura do mito cuja decifração permite compreender o ambiente urbano em que se insere.

As considerações finais, apresentadas como tópico número sete, retomam a questão encadeadora, os pressupostos e os objetivos específicos da pesquisa, para formular a principal inferência do estudo realizado e apontar os possíveis desdobramentos dele decorrentes. As imagens, na forma como são apresentadas pela cultura, colaboram para a construção simbólica de determinada paisagem urbana no imaginário.

2 SÉCULO XIX – MODERNIDADE, IMPRESSIONISMO, FOTOGRAFIA

No século XIX, a chegada da fábrica a algumas cidades europeias impôs uma nova organização urbana. A cidade passou a ser o ambiente onde grande número de pessoas permanecia a maior parte de seu tempo, uma vez que o local de trabalho havia se deslocado da casa (produção artesanal) para este espaço (produção industrial). A modernidade nasceu como uma expressão cultural da sociedade industrial e permitiu ao movimento impressionista se envolver com a sociedade, a cultura, a ciência e a tecnologia de sua época (MURGUIA, 1999). O Impressionismo deu início, então, à arte moderna, articulando com uma época na qual a economia capitalista e industrial, o urbanismo, a ciência e a técnica começaram a adquirir um papel significativo na sociedade. Os impressionistas saíam de seus estúdios para observar o mundo ao redor e pintavam o que viam: paisagens de Paris, bailarinas amarrando a sapatilha, lavadeiras trabalhando, cenas consideradas impróprias para a época (FARTHING, 2011).

O Impressionismo foi um movimento artístico pioneiro em técnica e temática. Considerado como arte urbana porque descobre a qualidade paisagista da cidade, ao mesmo tempo, volta-se à pintura dos campos. Este foi o primeiro momento em que se assistiu a uma inversão de valores, deixando-se de admirar apenas o que vem da cultura dominante para valorizar o que pode ser encontrado em outras esferas culturais e sociais. Os artistas rebelaram-se contra a perfeição acadêmica, a idealização, assuntos épicos ou religiosos, para trabalhar com sensações, impressões de luz e temas coloquiais. Abandonaram a redoma dos ateliês e dos palácios, onde eram pintados retratos da nobreza, e deslocaram-se para as ruas, apreciando assuntos do cotidiano da burguesia (FRASCINA, 1998; FARTHING, 2011).

A alta cultura cedeu lugar à cultura popular e, nesse contexto, a rua foi legitimada como um espaço de autenticidade. A alta cultura passou a perceber as produções estéticas da cultura popular como fonte de referências e, muitas vezes, apropria-se da cultura popular e vice-versa, em um movimento dialógico de criação de novas vertentes para as artes, a música, a literatura e a moda. A moda contemporânea, como expressão de estilos derivados da rua, deixou de comunicar apenas status para comunicar dimensões alheias ao mundo *fashion*, como ideologias, visões de mundo e realidades da vivência urbana (CARMO, 2003).

A Revolução Industrial teve início na Inglaterra em 1760, mas em outros países da Europa, apenas em 1850. Portanto, o século XIX foi a época em que a velocidade, o dinamismo, o progresso e a inovação tornaram-se presentes em todos os aspectos da sociedade (BLAINEY, 2007). Nas obras de arte, as transformações e este dinamismo foram traduzidos

em pinceladas rápidas, na experimentação de novas técnicas e novos temas das obras. A substituição da produção artesanal pela industrial iniciou nesta época, inclusive com a pintura que começara a sofrer concorrência da fotografia, cuja origem coincide com movimentos artísticos que foram pioneiros em temática e técnica.

Na Paris moderna, nasceu o Realismo, movimento que marca um afastamento das cenas idealizadas e da pintura histórica da arte acadêmica do começo do século XIX. A intenção dos realistas em renovar a arte foi desdobrada pela geração seguinte de pintores, na década de 1860. Eram jovens que buscavam formas de retratar a luz natural e as cenas ao ar livre. Assim, nasceu o Impressionismo, inaugurando a Arte Moderna (FARTHING, 2011).

A modernidade – cuja capital é Paris – nasceu como uma expressão cultural da sociedade industrial e permitiu, ao movimento impressionista, envolver-se com a sociedade, a cultura, a ciência e a tecnologia da época. O termo “impressionista” foi cunhado como um insulto. Apropriando-se do título da marinha de Claude Monet, *Impressão, sol nascente*, o crítico Louis Leroy escreveu: “Impressão... qualquer papel de parede é mais bem-acabado do que esta marinha!” O artigo agressivo de Leroy intitulava-se “A exposição dos impressionistas”; o nome pegou (FARTHING, 2011, p. 316).

A história do Impressionismo é uma história de rebelião e coragem. Os impressionistas não tinham um plano; a história se encarregou de reuni-los para mudar a arte. Rebelados contra os temas históricos e o refinado acabamento das obras de arte acadêmicas, eles se propunham a criar imagens da vida moderna tal como as viam. Monet pintou algumas das imagens mais ousadas da arte. Renoir, as mais vivas. Degas difundiu o balé. Seurat disseminou o ponto. Van Gogh se aventurou com as cores (THE IMPRESSIONISTS, 2011; FARTHING, 2011).

Enquanto a pintura clássica idealizava um passado épico, voltado para as lendas e mitos, exaltava heróis, projetava versões de uma beleza perfeita e ocupava-se com o refinado acabamento, o Impressionismo traz a pintura para o que é percebido aqui e agora, na presença de seu assunto, ao mesmo tempo em que o registro fotográfico se beneficia de uma admirável atualidade. “O imaginário dá lugar à percepção; o passado e a memória, à presença; o mítico longínquo, à realidade próxima: simplesmente visível, sem plano de fundo” (ROUILLÉ, 2009, p. 291).

Os impressionistas saíam de seus estúdios para observar o mundo ao redor e pintavam o que viam: paisagens de Paris, bailarinas amarrando a sapatilha, lavadeiras

trabalhando – cenas que, na época eram consideradas radicais e até impróprias (FARTHING, 2011, p. 316). A moda do período fascinara os poetas e pintores da época. Eles retratavam a transição entre a moda do romantismo e da *Belle Époque*.

Como alternativa ao ateliê, o ar livre possibilita uma coparticipação (um contato físico) entre o motivo e a tela, em eco ao novo regime de impressão que a fotografia está, justamente, em via de importar para o domínio das imagens. Pintar ao ar livre provoca uma profunda mudança na pintura, pois significa abandonar o ateliê e as convenções de escola a ele ligada; equivale a separar o quadro, física e simbolicamente, do ateliê, para ancorá-lo diretamente no motivo. Isso significa submeter a pintura à nova lei que a fotografia está instaurando: a contiguidade entre a coisa e sua imagem (ROUILLÉ, 2009, p. 290).

Uma das referências dos impressionistas foram as gravuras japonesas, surgidas na França, na década de 1850. Elas mostravam cenas da vida cotidiana em cores vivas, traçados simples e composições dinâmicas, muitas vezes descentralizadas. A fotografia foi outra influência. As bailarinas de Edgar Degas foram inspiradas pelas imagens congeladas das fotografias de Eadweard Muybridge, que delineavam os movimentos de seres humanos e animais. Usando câmeras portáteis, os fotógrafos capturavam o movimento na forma de figuras com borrões. As composições podiam ser aleatórias, com primeiros planos e cortes inusitados. “Os impressionistas compunham cuidadosamente suas obras para sugerir essa espontaneidade” (FARTHING, 2011, p. 317).

Rouillé (2009) busca examinar como o paradigma fotográfico perpassa a estética impressionista, como a estética impressionista é virtualmente fotográfica e, por isso mesmo, como a sociedade industrial trabalha do interior da pintura impressionista. “Pode-se dizer que a fotografia está virtualmente presente nas telas impressionistas: ao mesmo tempo ativa e rejeitada” (ROUILLÉ, 2009, p. 288). O autor afirma que quando Manet expõe seu quadro *Almoço na relva*, em 1863, a fotografia beneficia-se de uma grande popularidade entre os burgueses, que “se precipitam, como verdadeiros narcisos”, para serem retratados nos estúdios das grandes avenidas. No entanto, explica Rouillé (2009), esse entusiasmo pela aparência, pouco tem de motivações artísticas: para a maioria dos burgueses da época, a arte confunde-se com a pintura, não a de Manet, mas a dos herdeiros da tradição clássica ou a dos artistas submissos ao “gosto exclusivo do verdadeiro”. Isso desaponta o poeta moderno Charles Baudelaire, pois, para ele, a fotografia é a mais extrema expressão da tolice desse público

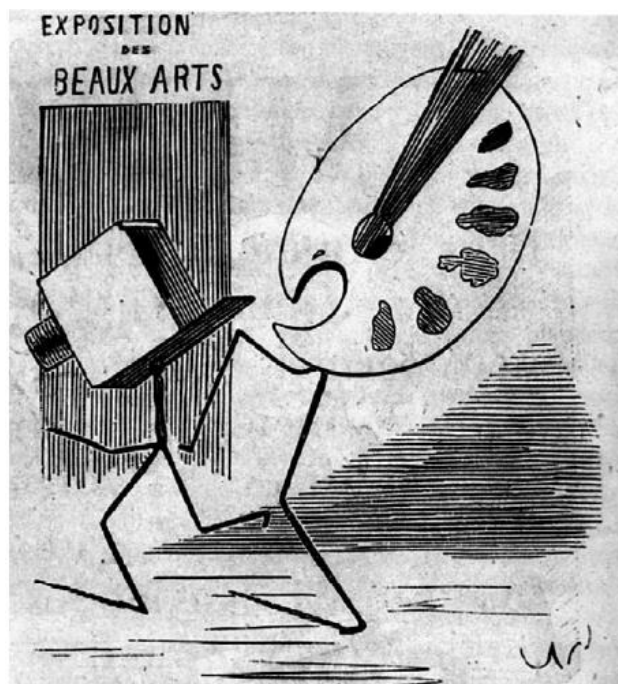
persuadido de que “a arte é, e só pode ser, a reprodução exata da natureza” (BAUDELAIRE, 1980, p. 748).

No texto do “Salão de 1859”, Baudelaire evidencia a má receptividade da fotografia no século XIX. Seu descontentamento pode ser visto de forma mais abrangente na arte da época. As reações dos pintores revelam que logo perceberam o daguerreótipo como concorrente no campo da representação. Para compreender a crítica de Baudelaire, que liga a fotografia diretamente ao gosto trivial do público e à pequena pintura, admirada pela multidão pelo seu detalhismo, seria preciso examinar como, no século XIX, são fabricados um público e um gosto burgueses, uma prática pictorial para satisfazê-los, e a nova sociedade industrial, da qual a fotografia é um dos principais vetores e emblemas (ROUILLÉ, 2009).

A descoberta de Daguerre, anunciada para o mundo em 1839, causou surpresa e encantamento. De um lado, essas imagens eram perfeitamente familiares ao olhar, porque reproduziam um tipo de perspectiva hegemônico desde o Renascimento e, ainda, porque passaram a repetir temáticas da tradição pictórica já suficientemente digeridas. De outro lado, garantiam uma riqueza de detalhes dificilmente alcançada pela mão do pintor e, graças a essa automatização, prometiam ao público uma irretocável fidelidade ao real. Já não é preciso argumentar sobre o quanto isso é ingênuo mas, nesses primórdios, tal discurso foi largamente explorado como propaganda e ajudou à fotografia a construir seu mercado. (ENTLER, 2007, p. 8).

Chegar à fotografia já era um anseio que vinha desde o século XVI, em que se buscava obter uma reprodução fiel do real; numerosos recursos foram tentados. Lembra ainda Entler (2007, p.8) que, por outro lado, “se os pintores renascentistas e barrocos investiram numa perspectiva realista, jamais pensaram a arte com uma transposição direta do mundo visível para a tela. Não se pode confundir ‘verossimilhança’, a coerência que a arte sempre buscou, com ‘veracidade’, uma obsessão peculiar ao discurso em torno da fotografia”. A figura 1 reproduz um desenho de Nadar publicado em 1857, no jornal *Amusant*, de Paris, com a legenda: “A ingratidão da pintura recusando o menor dos lugares na exposição à fotografia, à qual tanto ela deve”

Figura 1 - Desenho de Nadar



Fonte: Entler (2007, p.8)

2.1 O DÂNDIE O *FLÂNEUR*

O desenvolvimento industrial na Europa do século XIX, com apoio do crescente capitalismo, acarretou transformações permanentes na configuração urbana. Com isso, a maior parte dos locais de trabalho deslocaram-se do campo para a cidade; as pessoas começaram a passar mais tempo nas ruas, fora da vida privada. Industrialização, urbanização e multidão são fenômenos interligados e trazem consigo personagens descritos por Charles Baudelaire: o dândi e o *flâneur*.

Formas de diferenciação e afirmação de identidade são opostas à massificação, e o dandismo representa uma forma de rejeição a todo tipo de uniformização. O dândi preserva sua distinção como um símbolo da superioridade aristocrática; diferencia-se por meio da indumentária, preocupado com pormenores e acessórios como luvas, chapéus, echarpes, bengalas etc. Cada detalhe é pensado como se a sua composição de vestuário fosse uma obra de arte. É um indivíduo que tem o tédio, a ociosidade, o celibato e a indiferença como formas de resistência à moral da família burguesa (BAUDELAIRE, 2004; D'ANGELO, 2006).

É na moda, portanto, que o dândi busca seu meio de expressão. Isto é possível, pois a moda é uma forma de comunicação: revela sexo, idade, classe social; demonstra noções de bom senso e bom gosto; permite criar diferentes configurações de acordo com cada ocasião social (BARNARD, 2003). Ao estetizar o comportamento e se manifestar como ritual, o dandismo aproxima-se do ideal da arte pela arte (D'ANGELO, 2006).

Baudelaire detecta – e assume – outro personagem nesse novo estilo de cidade, o *flâneur*. Ele passeia pelo ambiente urbano, numa atitude aparentemente despreziosa, mas, na verdade, está em constante observação, que resulta em um processo de interpretação dos hábitos sociais. “A multidão é seu universo” (BAUDELAIRE, 2004, p. 20), mas ele não se confunde com ela.

Observador, *flâneur*, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais freqüentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno. Todo os países, para seu prazer e glória, possuíram alguns desses homens (BAUDELAIRE, 2004, p. 13).

A *flânerie* nasce com a própria modernidade, como a rotina de caminhar, observar e até imaginar para compreender os costumes cotidianos. Walter Benjamin retoma o termo cunhado por Baudelaire afirmando que o *flâneur* é uma espécie de detetive, uma vez que sua indolência é apenas aparente, para camuflar a vigilância de um observador que não perde de vista seu investigado. Adquire, assim, novas habilidades, formas de reagir convenientes à cidade grande, capaz de captar as coisas em meio ao movimento (BENJAMIN, 1994, p. 35).

Nesse contexto, as pessoas tinham de se acomodar a uma circunstância nova e bastante estranha, característica da metrópole. A nova condição não é acolhedora (BENJAMIN, 1994). Baudelaire (1939, p. 70-71) perguntava: “O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no bulevar ou traspasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores?” Para designar essa vítima, Baudelaire (1939) usa a expressão “dupe”; a palavra significa o simplório, o que se deixa enganar.

Baudelaire acredita que para viver na cidade grande, cada vez menos segura, o conhecimento acerca da natureza humana seria indispensável. Nesta busca pela compreensão sobre as pessoas e sua relação com o ambiente reside a essência da *flânerie*. Baudelaire a considera como um estilo de vida. O *flâneur* é o andarilho urbano, que experimenta a cidade

por meio de seus sentidos e retira dela a sua arte. Benjamin (1994) afirma que a *flânerie* dificilmente teria se desenvolvido sem as galerias parisienses.

As galerias, uma nova descoberta do luxo industrial – diz um guia ilustrado de Paris de 1852 – são caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore, através de blocos de casas, cujos proprietários se uniram para tais especulações. De ambos os lados dessas vias se estendem os mais elegantes estabelecimentos comerciais, de modo que uma de tais passagens é como uma cidade, um mundo em miniatura. (BENJAMIN, 1994, p. 35)

Nesse ambiente, está a passagem predileta dos passeadores e dos fumantes. As galerias, continua Benjamin (1994), são um meio-termo entre a rua e a casa. “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, 1994, p.35).

Refletindo o conceito de *flâneur*, Bourriaud forja o termo semionauta (*semios*, signo, e *nautos*, navegação), que significa “o criador de percursos dentro de uma paisagem de signos” (BOURRIAUD, 2011, p. 101), para designar a figura do artista radicante. Esse artista inventa trajetórias em meio aos signos, põe as formas em movimento, “inventando por elas e com elas percursos através dos quais se elabora como sujeito ao mesmo tempo que constitui para si um *corpus* de obras” (BOURRIAUD, 2011, p. 52). O imigrante, o exilado, o turista e o errante urbano são figuras dominantes da cultura contemporânea.

Habitantes de um mundo fragmentado, no qual os objetos e as formas saem do leito de sua cultura original e vão se disseminar no espaço global, eles ou elas erram em busca de conexões a ser estabelecidas. Indígenas de um território sem limites *a priori*, encontram-se na posição do caçador-coletor de outrora, do nômade que produz seu universo percorrendo incansavelmente o espaço (BOURRIAUD, 2011, p. 101-102).

Os historiadores do futuro, ao notarem a quantidade de imagens que retratam a vida urbana neste início do século XXI, poderão comparar este período à época dos impressionistas Claude Monet, Edgar Degas e Georges Seurat que valorizavam os temas que surgiam no cotidiano da cidade de Paris no início de sua urbanização, na segunda metade do século XIX. A arte efetua um retorno às fontes da modernidade: o presente fugitivo, a multidão movente, a rua, o efêmero. A altermodernidade guardou do modelo modernista de Baudelaire uma figura importante: o *flâneur*.

3 ALTERMODERNIDADE

Um dos fatos mais marcantes da vida moderna é a fusão de suas forças materiais e espirituais (BERMAN, 2001). Os processos materiais são os políticos, econômicos e sociais; os espirituais estão relacionados aos imperativos artísticos e intelectuais. Os primeiros escritores e pensadores que se dedicaram à modernidade – Goethe, Hegel e Marx, Stendhal e Baudelaire, Carlyle e Dickens, Herzen e Dostoiévski – tinham uma percepção instintiva dessa interdependência; isso conferiu a suas visões uma riqueza e profundidade, revelando a relação entre o indivíduo e o ambiente moderno. Charles Baudelaire foi um grande observador e crítico da vida moderna e suas definições sobre sociedade e arte são essenciais para compreender essa época (BERMAN, 2001). Da mesma forma, o crítico de arte Nicolas Bourriaud se debruça na análise da contemporaneidade a fim de definir esse novo momento cultural e histórico. Ele nomeia, então, o tempo presente de altermodernidade.

Altermodern é um termo cunhado por Bourriaud para indicar aquilo que veio depois da pós-modernidade, ou seja, o contexto atual que abrange arte, cultura, sociedade e globalização. A palavra foi estreada em 2009, como título da trienal de arte contemporânea do museu Tate Britain, em Londres. De acordo com Bourriaud, curador responsável pela exposição, a altermodernidade é a modernidade específica do século XXI, ainda em formação. Além de *altermodernidade*, os termos *radicante*, *semionauta* e *tradução* transcorrem a obra “Radicante” (2011), levando à compreensão e reflexão do que se produz na arte hoje e da sociedade atual.

Nicolas Bourriaud empresta o termo “Radicante” da botânica para nomear seu livro. Literalmente, este adjetivo diz respeito às plantas que emitem raízes em diversos pontos no sentido de sua extensão ou que são capazes de produzir raízes sempre que replantadas. “A hera é um vegetal *radicante*, porque faz nascer suas raízes à medida que avança, ao contrário dos radicais, cuja evolução é determinada pelo ancoramento em algum solo” (BOURRIAUD, 2011, p. 50). O autor recorre ao termo para configurar a arte contemporânea: “Ser radicante: pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos, negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor” (BOURRIAUD, 2011, p. 20).

O autor levanta a oposição entre modernidade, caracterizada como radical², e a altermodernidade, momento contemporâneo, que é radicante. Para compreender esse o movimento atual de desassociação das identidades e dos signos, volta ao modernismo, obcecado pela paixão da *radicalidade*: “desbastar, depurar, eliminar, subtrair, retornar a um princípio primeiro, tal foi o denominador comum de todas as vanguardas do século XX” (BOURRIAUD, 2011, p. 43). A partir destes princípios, explica ele, desdobra-se uma “metafísica da raiz”. No modernismo vê-se uma “paixão pelo começo”, uma intenção de retornar ao ponto de partida, fazer tábula rasa, para recomeçar tudo e fundar uma nova linguagem. “Condição em si de um discurso que inaugura e semeia os grãos do porvir: a raiz”. Falando da incessante *volta às origens* que as vanguardas protagonizam, acrescenta o autor que ela “ implica que, no regime radical da arte, o *novo* se torne um critério estético em si, fundado em uma antecedência, no estabelecimento de uma genealogia dentro da qual irão posteriormente distribuir uma hierarquia e certos valores” (BOURRIAUD, 2011, p 43, grifos do autor).

Prosseguindo no léxico da botânica, o radicante se desenvolve conforme o solo que o acolhe, adapta-se à sua superfície e aos seus componentes. O autor explica que o adjetivo radicante contém significado dinâmico e dialógico, portanto, é capaz de qualificar o sujeito contemporâneo dividido entre a necessidade de vínculo com seu ambiente e as forças de desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do outro. A arte contemporânea, continua Bourriaud, oferece modelos a esse indivíduo em “eterno reenraizamento”, pois ela constitui um laboratório de identidades. Os artistas de hoje expressam menos a tradição da qual se originam do que a “trajetória que perfazem entre essa tradição e os diversos contextos que atravessam, efetuando atos de *tradução*” (grifo do autor, BOURRIAUD, 2011, p. 50).

Na modernidade, efetua-se a subtração; no universo pós-moderno tudo se equivale, mas em um universo radicante, de acordo com este autor, os princípios se mesclam e se multiplicam por combinações (BOURRIAUD, 2011). O artista contemporâneo procede por seleção, acréscimos e multiplicações: ele não busca um estado ideal do Eu, da arte ou da sociedade, e sim “organiza os signos a fim de multiplicar uma identidade por outra” (BOURRIAUD, 2011, p. 50). O radicante pode romper com suas raízes originais e adaptar-se em outro solo: não existe uma única origem, existem enraizamentos simultâneos ou cruzados.

² Que pertence à raiz: pedúnculos radicais. Relativo à raiz, origem ou ao fundamento (RADICAL, 2016).

A radicalidade modernista se configurava por objetivo o fim da atividade artística como tal, sua superação dentro de um “fim da arte” imaginado como horizonte histórico em que a arte se dissolveria na vida cotidiana, “a mítica superação da arte”. Em contraponto, radicantidade altermoderna mantém-se alheia a tais figuras de dissolução. Seu movimento espontâneo consistiria antes em transplantar a arte em territórios heterogêneos, em confrontá-la com todos os formatos disponíveis (BOURRIAUD, 2011, p. 52). A arte radicante implica, assim, o abandono dos limites disciplinares.

3.1 CONTEXTO ALTERMODERNO

Nicolas Bourriaud cunhou o termo Altermodernidade para designar o contexto específico do século XXI, que ainda está em formação. Na modernidade de meados do século XIX, a concepção de História era linear; no pós-moderno, prevalecia a visão cíclica, ou nos termos de Nietzsche, do eterno retorno. Agora, nos tempos altermodernos, a História é construída por múltiplas temporalidades simultâneas, em que a vida e a arte surgem como experiências positivas de desorientação, traçando linhas em todas as direções de tempo e espaço. “Os tempos parecem ser propícios à recomposição do *moderno* no presente, à possibilidade de reconfigurá-lo em função do contexto específico dentro do qual vivemos” (BOURRIAUD, 2011, p. 13; grifo do autor).

A altermodernidade contemporânea, por sua vez, nasce dentro do caos cultural produzido pela globalização e pela mercantilização do mundo: deve, portanto, conquistar sua autonomia em relação às diferentes formas de atribuição identitária, resistir à padronização do imaginário fabricando circuitos e formatos de troca entre os signos, as formas e os modos de vida (BOURRIAUD, 2011, p. 58).

Essa percepção de múltiplas temporalidades é tão antiga quanto a filosofia hinduísta. Nos Vedas, quatro primeiros livros sagrados, tudo é considerado em conjunto, e contexto. Segundo o mais elevado e abstrato nível filosófico dos Vedas, cuja versão escrita data de cerca de 1500 a.C., a realidade é um absoluto impessoal, que permeia tudo, um não-tempo contínuo que faz parte de cada elemento do universo, passado, presente ou futuro (RATO, 2009). Mesmo que Bourriaud tenha familiaridade com a filosofia holística hindu, o seu conceito da nova modernidade seria uma resposta cultural ao conceito político de alterglobalização³,

³ Conceito forjado ao longo de 2001 no âmbito de uma discussão transnacional entre atores de diversas origens, engajados na elaboração conjunta do Fórum Social Mundial (FSM) e de seus desenvolvimentos regionais. (BERNARD, 2006).

corrente respeitadora da lógica do planeta horizontal, defensora das singularidades e de especificidades identitárias e que se posiciona contra a padronização da globalização liberal.

Diferentemente da modernidade do final do século XIX e início do século XX que se fundamenta na arte e na cultura ocidental, esse momento atual é globalizado em essência. Diante disso, os artistas têm a tarefa de considerar o que seria a primeira cultura verdadeiramente mundial. Essa manifestação cultural vigente “terá de desenvolver um imaginário específico e recorrer a uma lógica que não aquela que preside a globalização capitalista” (p.15). O que o autor chama de altermodernidade designa, assim, um projeto de construção que permitiria novos direcionamentos interculturais, a construção de um espaço de negociações que fosse além do multiculturalismo pós-moderno, ligado antes à origem dos discursos e formas do que à sua dinâmica. Para o autor, altermoderno é a emergência de “um novo *precipitado cultural*, ou ainda a formação de um povo móvel de artistas e pensadores que escolheram andar na mesma direção. Um pôr-se em marcha, um êxodo” (grifo do autor, p. 41).

Bourriaud (2011, p. 75) sustenta este argumento de nomadismo afirmando que a altermodernidade é fomentada pela fluidez dos corpos e signos da nossa errância cultural; manifesta-se como uma excursão mental fora das normas identitárias. O pensamento radicante resume-se, assim, à “organização de um êxodo”. O termo *tradução* permeia a obra de Bourriaud. Ser radicante é traduzir ideias, transcodificar imagens, realizar trocas simbólicas. E, para chegar ao estágio da tradução, é necessária a cooperação entre culturas igualmente críticas de sua própria identidade. “O altermoderno se anuncia como uma modernidade tradutora, em oposição ao relato moderno do século XX, cujo “progressismo” falava a língua abstrata do Ocidente colonial” (BOURRIAUD, 2011, p. 41). Essa operação que transforma cada artista, cada autor, em um tradutor de si próprio implica aceitar que nenhuma palavra traz o selo de qualquer espécie de “autenticidade”. O autor afirma que se aproxima a era da “legendagem universal, da dublagem generalizada”. Uma era que valoriza as relações estabelecidas por textos e imagens, “as trajetórias criadas pelos artistas no seio de uma paisagem multicultural, as passagens que eles vão abrindo entre formatos de expressão e comunicação” (BOURRIAUD, 2011, p. 42).

O modernismo privilegiava o universalismo ocidental. A arte contemporânea, por sua vez, identifica a tradução como uma operação elevada. No mundo globalizado, explica ele, todo signo deve ser traduzido ou traduzível para de fato existir. Desde o fim do século passado, o ato de traduzir permeou o campo cultural. A tradução leva à coexistência de

realidades distintas das quais os deslocamentos ela organiza. “Tradução, translação, transcodificação, passagem, deslocamento, normatização são as figuras desse “transferismo” contemporâneo” (BOURRIAUD, 2011, p. 136).

A tradução hoje aparece igualmente como o imperativo categórico de uma ética do reconhecimento do outro, muito mais do que o simples registro de sua “diferença”. Ela poderia de fato constituir a figura central da modernidade do século XXI, um mito fundador vindo substituir o do “progresso”, que animava a modernidade do século anterior (BOURRIAUD, 2011, p. 134).

Para Bourriaud, a noção de tradução acompanha a topologia, uma vez que ambas buscam o trânsito de uma forma de um sistema de códigos para outro. Topologia e tradução são práticas de deslocamento. Para definir topologia, Pierre Huyghe explica que ela “se refere a um processo de tradução. Quando você traduz, perde alguma coisa que estava contida no original. Em uma situação topológica, pelo contrário, você não perde nada; ocorre a deformação do mesmo”. A topologia é a pregação de uma situação. “É uma forma de traduzir uma experiência sem representá-la, a experiência será equivalente, mas será sempre diferente” (BOURRIAUD, 2011, p. 138; BAKER, 2004).

Assim, a transferência pode ser configurada como uma prática de deslocamento que valoriza enquanto tal a passagem dos signos de um formato para outro. Uma tradução, segundo Walter Benjamin (1996), permite a sobrevivência do original, ao mesmo tempo que implica a sua morte. A partir da tradução, não há caminho que leve de volta ao texto de origem.

3.2 SEMIONAUTA, O *FLÂNEUR* DA GLOBALIZAÇÃO

Para reconhecer as características do fenômeno urbano na altermodernidade e as relações entre o indivíduo e a cidade contemporânea, é necessária a compreensão do momento histórico que cristalizou a essência líquida do interesse pelo instante, pelo presente, pelo transitório: a modernidade. Os melhores escritos parisienses de Baudelaire são criados no mesmo período em que, sob o comando de Napoleão III e a direção de Haussmann a cidade passava por uma revitalização sistemática. Mais que um espectador, mas participante e protagonista dessa transformação, Baudelaire revela, de forma que nenhum escritor foi capaz de fazê-lo, que a modernização da cidade simultaneamente exige a “modernização da alma dos seus cidadãos” (BERMAN, 2001, p. 177).

Baudelaire (2004) escolhe Constantin Guy, pintor impressionista, para descrever a figura arquetípica do “pintor da vida moderna”, utilizando qualitativos que definem o *flâneur*. É necessário observar que, para falar do pintor e do *flâneur* Baudelaire usa a palavra “homem” no seu sentido denotativo, como indivíduo masculino, e não como metonímia de humanidade, pois no século XIX as mulheres pintavam apenas dentro de suas casas, não no espaço público, então não eram vistas flanando. No contexto atual, evidentemente, existem semionautas de ambos os gêneros e, portanto, é possível falar de “*flâneuses*”.

Essa figura – *flâneur*, pintor, artista – é dotada de uma originalidade poderosa e não espera aprovação das outras pessoas. É apaixonado pela multidão e pelo incógnito. Obcecado por todas as imagens que lhe povoavam o cérebro, Guy – afirma Baudelaire – buscava expressá-las por meio de suas pinturas. O *flâneur* busca a modernidade, o transitório, o efêmero, e isto é a “metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2004, p. 25). O *flâneur* está longe de ser um espectador isolado e silencioso. Ao contrário, é uma presença sociável nas ruas de Paris, que compartilha seu conhecimento sobre a cidade com quem quer que se aproxime dele. O que o move é o desejo de evasão, a “pulsão da errância” (MAFFESOLI, 2001, p.21). A alma do *flâneur* tem sede do infinito, busca se afastar do lugar comum e explorar novos horizontes.

Homem do mundo inteiro, o *flâneur* tem interesse em compreender tudo o que acontece, de forma que os artistas que vivem pouco no mundo moral e político são criticados por Baudelaire (2004), por isso indicar uma mentalidade provinciana. A cidade faz um contraste profundo com a vida rural e a vida na cidade pequena, uma vez que nestas o fluxo de imagens mentais é mais lento e uniforme. As condições psicológicas da metrópole consistem na intensificação dos estímulos exteriores e interiores (SIMMEL, 1950). Cosmopolita, termo utilizado para descrever esse personagem moderno, revela a cidade como metáfora do universo. Os fenômenos que ocorrem no espaço-tempo e o ser humano não é capaz de ver, tampouco compreender, são impressos no cotidiano urbano. Conforme sua etimologia – do grego, *kosmos*, “universo”, *polites*, “cidadão” – significa cidadão do mundo, aquele que viaja pelo mundo com uma forte capacidade de adaptação.

Para o contexto do século XIX, bastava desbravar locais da própria cidade, sobretudo se fosse capital, fora da província onde reside, para ser considerado cosmopolita e investigar o que o mundo podia oferecer. Para o semionauta, *flâneur* da globalização e da Internet 2.0, sua curiosidade está no mundo todo. Segue à risca a definição de cosmopolita: ao

viajar pelo mundo, torna-se cidadão de onde estiver e faz das metrópoles sua casa. Seu prazer está em ver o mundo, experimentá-lo com seus sentidos, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo. Na multidão encontra seu oásis, onde repõe suas energias. Baudelaire (2004) o compara a um espelho tão imenso quanto a própria multidão, a um caleidoscópio pensante, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto todos seus elementos.

Errante global, para acessar vários lugares ao mesmo tempo, o semionauta navega também as imagens online, estabelecendo novos tipos de relação com o mundo. O indivíduo pode guiar-se pela cartografia do Google Street View, na qual Paris, Londres, Tóquio, São Paulo entre tantas metrópoles estão à distância de um clique. Ao invés de ruas parisienses, vitrines e os rostos dos passantes, o *flâneur* virtual passeia por ruas virtuais; a sedução da troca de olhares com estranhos é substituída pelo entusiasmo de abrir um arquivo particular ou aumentar o *zoom* de um objeto virtual. Assim como o *flâneur* de Baudelaire, o *flâneur* virtual é “mais feliz em movimento, clicando de um objeto para outro, atravessando um ambiente após outro, nível após nível, volume de dados após volume de dados” (MANOVICH, 2001, p.274). Lemos (2000) denomina de ciberflânerie esse fenômeno que se traduz em uma apropriação do ciberespaço pela hipérbole, pela profusão de informações, pelo excesso. O ciberespaço, explica, é esse lugar e espaço relacional, também reconstruído sem cessar (LEMOS, 2000, p.85).

A genialidade do *flâneur* e do semionauta está em sua curiosidade infantil, nos termos de Baudelaire, na sua percepção aguda sobre tudo o que ocorre na sociedade. Esta é a espécie de curiosidade que Foucault afirma ser a única que vale a pena ser praticada com certa obstinação, porque permite “separar-se de si mesmo” (FOUCAULT, 1984, p. 13). Baudelaire usa a expressão homem das multidões, em referência ao conto de Edgar Allan Poe para melhor delinear sua ideia sobre curiosidade. O conto fala sobre um burguês que no seu estado de convalescença tudo lhe despertava curiosidade. Tal condição, entorpecente e esfuziante ao mesmo tempo, o poeta francês compara com a curiosidade infantil. O convalescente, assim como a criança, tem a capacidade de se interessar por todas as coisas, mesmo as que pareçam triviais. O artista que está sempre, espiritualmente, em estado de convalescença desfruta dessa percepção aguçada – e esta é, segundo Baudelaire (2004), a chave do caráter do pintor da vida moderna.

A modernidade caracteriza-se, principalmente, pelo interesse no momento presente, no instante e no gosto pelo novo, em detrimento da idealização do passado, cujo valor

histórico e filosófico é reconhecido, porém sem reverenciá-lo enquanto modelo cultural e estético. Cada época tem seu porte, seu olhar e seu gesto e só é possível aprender sobre esses traços específicos a cada uma delas se os artistas não se perderem nas inspirações das gerações anteriores. “Tudo o que é material ou emanção do espiritual representa e representará sempre o espiritual de onde provém” (BAUDELAIRE, 2004, p. 27). O conceito de “espírito do tempo”, *Zeitgeist*, começa a ser mais citado a partir do final do século XVIII, com o sentido de opiniões válidas num determinado tempo, gosto ou desejo. Identifica o clima geral intelectual, moral e cultural, predominante em uma determinada época (CALDAS, 2013).

O artista deve ser capaz de extrair a beleza misteriosa que a vida lhe confere para que a sua modernidade se torne antiguidade. O *flâneur* e o semionauta conseguem captar o espírito do seu tempo e traduzi-lo em forma de arte, seja pela literatura, pintura, fotografia ou moda. Baudelaire sustenta a crítica à inspiração descomedida afirmando o risco de se perder a memória do presente e abdicar, ainda, dos privilégios que a circunstância oferece, pois, quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o tempo imprime às nossas sensações (BAUDELAIRE, 2004). Muitos críticos e filósofos não gostam de abordar as práticas artísticas contemporâneas, pois, ao mantê-las ilegíveis, não é possível perceber sua originalidade e importância, analisando-as a partir de premissas estabelecidas no passado; preferem, portanto, inventariar as preocupações dos movimentos anteriores (BOURRIAUD, 2009b).

A arte efetua ligações modestas; abre algumas passagens obstruídas; põe em contato níveis de realidade apartados. Hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos. Diante disso, Bourriaud apresenta a possibilidade de uma arte relacional, que nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística e toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social. Produzir o sentido da existência humana e indicar as direções possíveis dentro da realidade é a essência da arte contemporânea. O papel do artista, semionauta, nesse contexto é captar o que já mudou e o que continua a mudar no mundo e criar as trajetórias dentro da paisagem de signos (BOURRIAUD, 2009b; 2011). A vida metropolitana implica uma consciência mais sofisticada e a predominância da inteligência do indivíduo urbano (SIMMEL, 1950).

Essa evolução deriva do nascimento de uma cultura urbana mundial: o modelo citadino é aplicado a praticamente todos os fenômenos culturais. A urbanização generalizada, após a Segunda Guerra Mundial, permitiu aumento dos intercâmbios sociais e

maior mobilidade dos indivíduos, graças ao desenvolvimento dos transportes, telecomunicações, aberturas de locais isolados e, conseqüentemente, maior “abertura das mentalidades” (BOURRIAUD, 2009b, p. 20). A proposta agora é habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica. A arte e a arquitetura já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram construir modos de existência ou modelos de ação na realidade existente. Assim como é importante o semionauta detectar o espírito do seu tempo, do mesmo modo, ele deve desvendar o *genius loci*, o espírito específico do lugar.

Segundo os gregos cada ser “independente” tinha o seu *genius*, o seu espírito-guardião, que dava vida às pessoas e aos lugares, os acompanhava desde o nascimento até a morte e determinava as suas características e essência (NORBERG-SCHULZ, 1976). A noção romana do *genius loci* diz respeito ao caráter de um lugar, como aspectos sociais, culturais, costumes, além da própria estrutura arquitetônica que o configura. No período clássico, acreditava-se que o lugar era governado pelo *genius loci*, que determinava tudo o que nele ocorreria (NORBERG-SCHULZ, 1976; ROSSI, 1977). Essa essência de cada lugar precisa ser identificada, seja para uma construção específica ou para a edificação de uma cidade, para que os homens sejam capazes de habitar, ocupar e transformar cada lugar de acordo com a sua qualidade intrínseca.

Para o arquiteto Aldo Rossi (1977), a significação do lugar reside não em sua função, mas nas memórias a ele associadas e em suas relações com outros fenômenos. A concepção arquitetônica, para ele, depende da correta articulação da memória, do *locus* e do desenho. O arquiteto detecta a precisão do *locus* como fato determinado pelo espaço e pelo tempo, pela sua dimensão e pela sua forma, que “obrigam a brevemente nos determos sobre o estudo das relações entre o lugar e o homem; a ver, por conseqüência as relações com a ecologia e a psicologia” (ROSSI, 1977, p. 143).

Como um todo, e através da construção de casas, conjuntos residenciais e edifícios públicos, os métodos e materiais exprimem o espírito e a atitude de um povo e de uma época, o que lhes confere um enorme significado. Muitas das formas expressam um significado simbólico: o pináculo, buscando o céu, a cúpula, representando os céus e o firmamento; a torre, significando o poder; os postigos e as janelas em forma de nicho, sugerindo um retiro aconchegante e protegido (DONDIS, 1997,p.195)

O semionauta habita as circunstâncias dadas pelo presente para transformar o contexto de sua vida, sua relação com o mundo tangível ou conceitual num universo duradouro (BOURRIAUD, 2009b). A atribuição da arquitetura continua a ser a simbolização da posição do homem no interior do mundo natural. A espera por um mundo melhor dá espaço para a

percepção acerca das implicações neste mundo presente. Não mais a época da sociedade, “mas a das comunidades” (MAFFESOLI, 2014, p. 159). No ideal comunitário o que opera é uma energia coletiva que não se reconhece mais nos contratos impostos artificialmente, mas que está sobre o consentimento natural. Uma “*ética da estética*, isto é, um elo que se elabora a partir de um sentimento coletivo” (MAFFESOLI, 2014, p. 175, grifos do autor).

A cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade. Ela é o símbolo sensível e o quadro histórico do estado da sociedade. As práticas artísticas atuais correspondem ao estado de encontro casual intensivo com o outro; apresenta-se uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o encontro entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido. A arte sempre foi relacional. Em níveis diferentes a cada época, a arte funda diálogos e é um importante fator de socialidade (BOURRIAUD, 2009b). Maffesoli (1995) reforça o poder de *reliance*, religação, da imagem. Bandeiras, siglas, ícones, sinais criam empatia e engajamento; geram vínculo. As imagens projetadas pela cidade também têm esse poder: uma cidade altamente “imaginável”, bem formada, distinta, convidaria a uma atenção e participação maiores. (LYNCH, 1999). Um lugar passa a fazer sentido no momento em que é ocupado pelo homem, física ou simbolicamente.

A pintura, a escultura e, mais recentemente, a fotografia são as expressões artísticas que permitem a expressão dessa civilização da proximidade e estreitam o espaço das relações. As exposições de arte favorecem o intercâmbio humano, propiciam discussões imediatas – o observador pode comentar no momento de sua apreciação. A exposição é o local onde surgem coletividades instantâneas. A arte é um estado de encontro fortuito. Através dela, o artista inicia um diálogo. A essência da prática artística residiria assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar o mundo em comum (BOURRIAUD, 2009b).

Sem essa transitividade a obra estaria restrita à contemplação. O mundo da arte é relacional por essência, apresenta um sistema de posições diferenciais que permite sua leitura. A prática do artista, seu comportamento enquanto produtor, determina a relação que será estabelecida com sua obra: em outros termos, o que ele produz, em primeiro lugar, são relações entre as pessoas e o mundo por meio dos objetos estéticos (BOURRIAUD, 2009b).

No ponto de vista de Bourriaud (2009a), os tempos parecem propícios para a recomposição da modernidade no presente, reconfigurada conforme o contexto específico, na era da globalização, entendida em seus aspectos econômicos, políticos e culturais: uma

altermodernidade. Todavia, a modernidade não foi totalmente extinta para dar lugar a essa nova temporalidade, por outro lado, permanece no gosto pela experiência estética e pelo pensamento capaz de se aventurar. “Tudo que é sólido desmancha no ar”, célebre citação de Karl Marx em seu Manifesto Comunista, de 1848, já buscava explicar aquela modernidade, uma vez que o que era considerado sólido, como o rigor do pensamento tradicional, o academicismo na arte entre outras estruturas que definiam a sociedade até então, começa a sofrer uma ruptura. Em continuidade à ambivalência sólido-líquido, Bauman (2001) propõe o conceito de “modernidade líquida” para tratar da fluidez das relações no mundo contemporâneo – momento em que a sociabilidade humana passa por séries de transformações. De acordo com esse conceito, todas as crenças, práticas e certezas estão sendo diluídas nesse século.

A crescente urbanização da experiência artística assistida atualmente também é resultado do que se iniciou no século XIX. Hoje a modernidade prolonga-se em práticas de rearranjos e reciclagem do dado cultural, na intenção do cotidiano na ordenação do tempo vivido. O modernismo se baseava no conflito, enquanto o imaginário de nossa época, aponta Bourriaud (2009b) se preocupa com negociações, vínculos, coexistência. A arte no contexto das vanguardas do início do século se propunha a preparar, a anunciar um mundo futuro. Hoje ela apresenta modelos de universos possíveis (BOURRIAUD, 2009),

A unidimensionalidade do saber, assim como a do poder, caracteriza a dinâmica do Ocidente ao longo dos séculos XVIII e XIX, o que garante seus desempenhos científicos, tecnológicos e intelectuais; assim como sua hegemonia e econômica. A tendência de se reduzir ao “Um”, reflexo do universalismo e do monoteísmo, nega a diversidade e a ambivalência das coisas e das pessoas. As noções de unidade e unicidade diferenciam-se da seguinte forma: a primeira exclui a diferença, reduz o outro ao mesmo e a segunda consiste na coerência com formas díspares. (MAFFESOLI, 2014).

O termo “multiverso”, utilizado para descrever um hipotético grupo de todos os universos possíveis, Maffesoli (2014, p. 137) define como “o Um múltiplo” reconhecido em inúmeras sabedorias. O fundamento de toda vida social está no fato de que o claro-escuro, o misto de felicidades e desgraças, é o destino comum da natureza humana – essência “contraditória”. Esta ambivalência ocorre, não de forma alternada, mas simultânea, coexistindo, em um processo de correspondência, formando um equilíbrio antagonista e conflituoso. Holismo é uma atitude filosófica milenar que, baseada na interdependência entre todos os fenômenos, entende o mundo integrado como um organismo e a vida como um sistema

em que todas as partes são interligadas. O termo é retomado por Durkheim para explicar a consciência coletiva – consciências individuais determinadas pelo social em sua totalidade. O ordenamento da vida em sua integralidade reside, justamente, na combinação de obscuridade e de luz, em uma interação constante das forças opostas. Ambivalência, ambiguidade são estruturas antropológicas intransponíveis, que caracterizam a vida real (MAFFESOLI, 2014).

A lógica “contraditória”, uma harmonia conflituosa, é própria da Internet 2.0, pois aparece em sites comunitários, fóruns, blogs, pela profusão de opiniões e informações, verdadeiras ou falsas, onde o excepcional e o normal entram em uma interação, “a das forças antagonistas mais fecundas” (MAFFESOLI, 2014, p. 146). O excepcional, aliás, é o que deve ser notado. As impressões habituais exigem menos consciência do que o inesperado; a mente é estimulada pela diferença entre a impressão de um dado momento e a que a precedeu (SIMMEL, 1950). O extremo, a exceção é mais interessante que o fato normal. A realidade da regra, defende Maffesoli (2014), só pode ser vista graças à exceção.

Os blogs de *street style* operam nesta mesma lógica, ao retratar as pessoas que conseguem se destacar por meio de um estilo ou de uma peça de roupa excêntrica no cotidiano urbano, e também na seção de comentários, em que os visitantes do website podem expressar sua opinião, acrescentar descrições, e iniciar debates de ideias contrastantes acerca das imagens. Retratada desde a década de 1970 em jornais e revistas impressas, com a internet, entretanto, a moda urbana ganha uma nova visibilidade, ao ponto de estar tão associada à blogosfera fashion como se nenhuma outra mídia anterior a tivesse representado. A autora do Le Blog de Betty, considerado um dos mais influentes do mundo⁴, afirma que as pessoas gostam de se inspirar em pessoas comuns e ver que existe moda na vida real, e não apenas nas revistas (ROCAMORA, 2015).

O ciberespaço estabelece essa condição relacional, entre a imagem e o observador, entre o comunicador e o seu interlocutor. Os blogs são criados geralmente por pessoas comuns, por isso torna-se mais real e eficaz para um maior número de leitores do que as revistas. O semionauta está dos dois lados: publica fotos tiradas durante sua *flânerie*, ou vê imagens que os outros emitem e sente-se participante do processo, pois há um espaço em que ele pode expressar a leitura que teve de tal imagem. A pluralidade de papéis que o indivíduo desempenha seria causa e efeito de uma vida errante. A multiplicidade de valores leva a uma

⁴ Le Blog de Betty é o número 21 no ranking do site Signature9, que indica os 99 blogs mais influentes do mundo (SIGNATURE9, 2014).

errância interna, a uma busca de autoconhecimento dentre a variação constante da posição do indivíduo no mundo. O habitante da cidade seria um tipo de nômade que transita entre papéis na “vasta teatralidade social” (MAFFESOLI, 2001, p. 90). A *flânerie* seria, então, o recurso de encantamento pessoal e reencantamento do mundo. A errância possuiria um lado místico de religação:

A errância, finalmente, é apenas um *modus operandi* que permite abordar o pluralismo estrutural dado pela pluralidade de facetas do "eu" e do conjunto social. E também um modo de vivê-lo. Em seu sentido mais estrito é um "êxtase" que permite escapar simultaneamente ao fechamento de um tempo individual, ao princípio de identidade e à obrigação de uma residência social e profissional. Êxtase anteriormente possível acomodar na ordem de um religioso separado, ou que se relegou a um passado superado, mas que contamina, vagarosamente, o conjunto dos fenômenos sociais. Êxtase que está na origem das epidemias de massa, esportivas, musicais, religiosas, políticas, culturais (MAFFESOLI, 2001 p. 113).

Multiversos, filosofia holística, ambivalência simultânea, sobreposição de múltiplas temporalidades configuram os tempos altermodernos. A modernidade dos séculos XIX e XX foi predominantemente ocidental; a altermodernidade é global. Não há mais *terra incognita*, o último continente a ser descoberto é o tempo. A arte de hoje explora os limites que texto e imagem, tempo e espaço teceram entre si. Os artistas estão respondendo à nova percepção globalizada. Eles atravessam uma paisagem cultural repleta de signos e criam novos percursos entre os formatos múltiplos de expressão e comunicação (BOURRIAUD, 2009a).

O semionauta, *flâneur 2.0*, apresenta múltiplas facetas correspondentes a esse tempo que lhe permitem, ao habitar um mundo fragmentado, utilizar as formas de sua cultura original e disseminá-las no espaço global; tradução é a essência da altermodernidade, não mais uma única linguagem ocidental abstrata. Nômade em busca de conexões a serem estabelecidas, todos os materiais captados no seu percurso de signos o semionauta urbano categoriza, harmoniza e, com sua percepção aguçada do tempo e do espaço, transforma em linguagem – arte, fotografia, texto, moda, etc. – para comunicar seu conhecimento sobre o mundo e sobre as pessoas. Por meio desse processo de metaforização dos signos revela os elementos da cidade, sua estrutura, sua identidade e seus significados.

Bourriaud (2011, p. 92) avalia que inúmeros artistas contemporâneos poderiam “subscrever essa definição da modernidade baudelairiana, indexada no urbano, na errância e na precariedade”. O crítico de arte recupera a definição de Baudelaire (2004, p. 20) sobre o perfil desse artista mutante: “Homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as misteriosas e legítimas razões de todos os seus usos”, ele “se interessa exatamente pelas coisas mais triviais na aparência”. *Flâneur* capaz de “esposar a multidão”, ou seja, “a

quantidade, o ondulante, o movimento, o fugitivo e o infinito”, tal artista se apresenta como “um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada movimento, representa a vida múltipla e a graça movente de todos os elementos da vida” (BAUDELAIRE, 2004, p. 21).

4 FOTOGRAFIA, REALIDADE VISUAL E IMAGENS URBANAS

A fotografia é inclassificável (BARTHES, 2015). As divisões empíricas como: profissionais e amadoras; retratos e paisagens etc. são exteriores ao objeto. Rouillé (2009) a categoriza de acordo com as suas funções, de um lado como documento e do outro, arte. Enquanto documento, a fotografia corresponde à tradução; como expressão, torna-se interpretação da realidade em forma de imagem. A esse respeito, Walter Benjamin comenta: “Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*” (BENJAMIN, 1987, p. 176, grifos do autor). Tal observação é pertinente porquanto a fotografia transformou o caráter geral da arte que pode, então, extrapolar seu papel de imitação do visível, uma vez que a fotografia assume a função de transmitir a própria cena, o literalmente real.

A experiência visual básica e predominante é a realidade. “Com a visão, o infinito nos é dado de uma só vez; a riqueza é sua descrição” (GATTEGNO, 1969, p.9). Ao reproduzir o real, a fotografia se equipara à habilidade do olho e do cérebro. Dondis (1997, p. 87) associa a câmera à capacidade humana de armazenar e recordar informações visuais com eficiência ao afirmar que “todos nós somos a câmera original”. As diferenças entre a câmera e o cérebro humano, continua, remetem à fidelidade da observação e à capacidade de reproduzir a informação visual. O artista e a câmera são, em ambas as áreas, detentores de uma destreza especial (DONDIS, 1997). A arte, diz Bergson (1924), é uma visão mais direta da realidade. No entanto, a credibilidade é uma característica que a fotografia não compartilha com nenhuma outra arte visual (DONDIS, 1997). “Costuma-se dizer que a câmera não pode mentir. Embora se trate de uma crença extremamente questionável, ela dá à fotografia um enorme poder de influenciar a mente dos homens” (DONDIS, 1997, p. 216).

Louca ou sensata? A fotografia pode ser uma ou outra: sensata se seu realismo permanece relativo, temperado por hábitos estéticos ou empíricos (folhear uma revista no cabeleireiro, no dentista); louca, se esse realismo é absoluto e, se assim podemos dizer, original, fazendo voltar à consciência amorosa e assustada a própria letra do Tempo: movimento propriamente revulsivo, que inverte o curso da coisa e que eu chamarei, para encerrar, de êxtase fotográfico. Essas são as duas vias da Fotografia. Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade (BARTHES, 2015, p.98-99).

Sobre a relação da fotografia documental com a verdade, Rouillé (2009, p. 62) afirma que ela se refere a algo material, preexistente, a uma realidade desconhecida, “em que se fixa com a finalidade de registrar as pistas e reproduzir fielmente a aparência”. Essa

metafísica da representação, como o autor afirma, leva a uma “ética da exatidão e a uma estética da transparência” (ROUILLÉ, 2009, p. 62). A crença no verdadeiro, explica ele, não é imanente do procedimento. “O verdadeiro não é uma segunda natureza da fotografia: é somente efeito de uma crença que, em um momento preciso da história do mundo e das imagens, se ancora em práticas e formas cujo suporte é um dispositivo” (ROUILLÉ, 2009, p.83). Esse autor afirma ainda que, no documento, mais importante é a convicção, do que a semelhança ou a exatidão. Diante disso, as fotografias devem ser entendidas como “do começo ao fim construídas, convencionais e mediatas” (ROUILLÉ, 2009, p. 62). Toda experiência visual está sujeita à interpretação individual e aberta à modificação subjetiva. Pois, “somos todos únicos” (DONDIS, 1997, p.88).

Santaella (1998) explica que o simples ato de olhar já carrega interpretação, pois é o resultado de uma elaboração cognitiva, fruto de uma mediação sógnica que possibilita nossa orientação no espaço, por um reconhecimento diante das coisas que só o signo permite. O contato do sujeito com o mundo se dá por mediação sógnica. Em “Poemas Inconjuntos”, de Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa), alguns trechos conseguem elucidar a relação do sujeito com as coisas e com as significações:

Tu, místico, vês uma significação em todas as cousas.
Para ti tudo tem um sentido velado.
Há uma cousa oculta em cada cousa que vês.
O que vês, vê-lo sempre para veres outra cousa.

Para mim, graças a ter olhos só para ver,
Eu vejo ausência de significação em todas as cousas;
Vejo-o e amo-me, porque ser uma cousa é não significar nada.
Ser uma cousa é não ser susceptível de interpretação. (PESSOA, 1984)

Fernando Pessoa (1888-1975), como Caeiro, fala do místico, que vê significado oculto nas coisas. O poeta defende que as coisas não têm significado, nós é que atribuímos significados. E essa atribuição está necessariamente vinculada à nossa experiência no mundo.

Todas as reproduções analógicas da realidade – desenhos, pinturas, cinema, teatro – são, em Barthes (1990), mensagens sem código. Todas essas artes imitativas, explica ele, comportam duas mensagens: uma mensagem denotada, que é o próprio análogo, e uma mensagem conotada, a maneira pela qual a sociedade oferece à leitura, uma interpretação. O paradoxo fotográfico consistiria, então, na coexistência das duas mensagens: uma sem código,

o análogo fotográfico, e a outra codificada, a “arte”, a “escritura”, ou a retórica da fotografia, nos termos do autor.

“Do objeto à sua imagem há, na verdade, uma redução: de proporção, de perspectiva e de cor. No entanto, essa redução não é, em momento algum, uma *transformação* (no sentido matemático do termo); para passar do real à sua fotografia, não é absolutamente necessário dividir este real em unidades e transformar essas unidades em signos substancialmente diferentes do objeto cuja leitura propõem; entre esse objeto e sua imagem não é absolutamente necessário interpor um *relais*, isto é, um código; é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia. (...) *é uma mensagem sem código*; (...) a mensagem fotográfica é uma mensagem contínua”. (BARTHES, 1990, p. 12-13, grifos do autor)

A conotação, isto é, a imposição de um sentido segundo à mensagem fotográfica propriamente dita, elabora-se nos diferentes níveis de produção da fotografia, como escolha, processamento técnico, enquadramento, diagramação. Consiste em uma codificação do análogo fotográfico; é, pois, possível depreender os procedimentos de conotação; mas, esses procedimentos não têm relação com as unidades de significação que uma análise posterior – do tipo semântico – possibilitará, talvez um dia, definir: não fazem propriamente parte da estrutura fotográfica (BARTHES, 1990, p. 15). De acordo com esse autor, quando a leitura é satisfatória, a fotografia propõe três mensagens: uma linguística, uma icônica codificada e uma icônica não codificada. cNo âmbito da mensagem simbólica, a mensagem linguística orienta não mais a identificação, mas a interpretação, constitui uma espécie de barreira que impede a proliferação dos sentidos conotados, isto é, limita o poder de projeção da imagem. A distinção das duas mensagens icônicas não se dá espontaneamente: o leitor da mensagem recebe, ao mesmo tempo, a mensagem literal e a mensagem cultural. “Para ser eficaz, um símbolo não deve apenas ser visto e reconhecido; deve também ser lembrado, e mesmo reproduzido” (DONDIS, 1997, p. 91).

A codificação da fotografia se dá através de seis processos de conotação (BARTHES, 1990). Nos processos de trucagem, pose e objetos a conotação é produzida por uma modificação do próprio real, da imagem denotada. Enquanto fotogenia, estetismo e sintaxe estão mais relacionados a técnicas fotográficas do que a inserções na cena fotografada. Na trucagem o fotógrafo une intencionalmente duas imagens, criando uma montagem da qual surge o sentido. Os objetos, por sua vez, têm significados históricos e simbólicos; são indutores correntes de associações de ideias: “o *objeto fala*, induz, vagamente, a pensar” (BARTHES, 2015, p.36, grifos do autor). Assim, quando o fotógrafo ressalta a presença de um objeto específico está gerando um sentido, muitas vezes, diferente da realidade retratada.

A pose do sujeito fotografado prepara a leitura dos significados de conotação – jovialidade, autoritarismo, casualidade, desconfiança.

Pode ocorrer que eu seja olhado sem que eu saiba, e disso eu ainda não posso falar (...). Mas com muita frequência (...) fui fotografado sabendo disso. Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer (...). É metaforicamente que faço minha existência depender do fotógrafo. Mas essa dependência em vão procura ser imaginária (e do mais puro Imaginário), eu a vivo na angustia de uma filiação incerta: uma imagem – minha imagem – vai nascer: vão me fazer nascer de um indivíduo antipático ou de um “sujeito distinto”? (BARTHES, 2015, p. 18)

Na fotogenia, “a mensagem conotada reside na própria imagem ‘embelezada’” (BARTHES, 1990, p. 18) por meio de técnicas como iluminação, enquadramento, composição. A fotogenia é capaz de embelezar o que na realidade não tem beleza. Este recurso é recorrente na fotografia eleitoral (BARTHES, 2013). Na medida em que a fotografia é uma elipse da linguagem e uma condensação de todo um “inefável” social, constitui-se numa arma anti-intelectual, tendendo a escamotear a “política” em proveito de um estatuto social e moral. O que é exposto na fotografia do candidato não são seus projetos, “mas suas motivações, todas as circunstâncias familiares, mentais e até mesmo eróticas, todo um estilo de vida de que ele é simultaneamente, o produto, o exemplo e a isca” (BARTHES, 2013, p. 163). A pose pode associar-se à fotogenia, fortalecendo a conotação desejada.

O procedimento que, com o uso da cor, composição, iluminação e textura, aproxima a fotografia de uma obra de arte é denominado estetismo (BARTHES, 1990). Sintaxe, o último processo de conotação listado por Barthes (1990), dentro de uma fotografia solitária, diz respeito à composição dos elementos visuais que transmite uma mensagem conotativa. Em páginas de jornais e revistas, a sintaxe consiste, também, na forma como a diagramação articula-se para comunicar intenções e emoções.

4.1 SINTAXE VISUAL E LEITURA DE IMAGENS

Perceber o significante fotográfico não é impossível, mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão (BARTHES, 2015). O *studium* é uma espécie de saber que permite ao espectador encontrar as intenções do fotógrafo. Entrar em harmonia com elas, compreendê-las, discuti-las, “pois, a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito

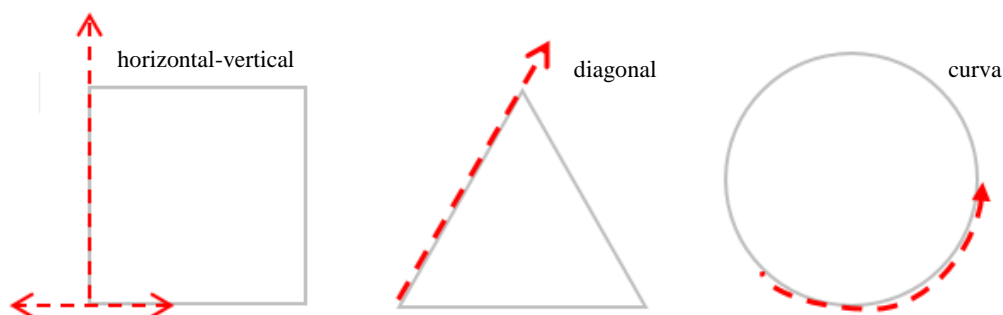
entre os criadores e os consumidores” (BARTHES, 2015, p. 31). O *punctum* é descrito por Barthes (2015) como aquilo que é capaz de comover em uma imagem, é o fator que estabelece uma relação direta com o objeto ou pessoa dentro dele.

De acordo com Dondis (1997), os elementos básicos que consistem na matéria prima da informação visual são: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. “As combinações seletivas da utilização de cada um que determinam a força e a coerência da composição” (SANTAELLA, 2012). O conhecimento desses fatores pode levar a uma melhor compreensão das mensagens visuais. Como resultado, tem-se um significado, a composição, a intenção do artista ou do fotógrafo.

A percepção e a comunicação visual também são conduzidas por fundamentos sintáticos como o equilíbrio, a tensão, o nivelamento e a preferência pelo ângulo inferior esquerdo. (DONDIS, 1997). Esta última pode ser resultado da influência pelo modo ocidental de imprimir e pelo condicionamento decorrente da leitura da esquerda para a direita. Com isso, o olho favorece a zona inferior esquerda de qualquer campo visual. “Isso significa que existe um padrão primário de varredura do campo que reage aos referentes verticais-horizontais, e um padrão secundário de varredura que reage ao impulso perceptivo inferior esquerdo” (DONDIS, 1997, p. 39).

Na linguagem das artes visuais, a linha articula a complexidade da forma. Três são as formas básicas: círculo, quadrado e triângulo equilátero. Cada uma delas tem suas características específicas, e a cada uma se atribui grande quantidade de significados, alguns por associação, outros por vinculação arbitrária ou ainda, por meio das percepções subjetivas, psicológicas e fisiológicas. A partir de combinações e variações infinitas dessas formas básicas, derivam-se todas as formas físicas e imaginárias (DONDIS, 1997). “Todas as formas básicas expressam três direções visuais básicas e significativas: o quadrado, a horizontal e a vertical; o triângulo, a diagonal; o círculo, a curva” (DONDIS, 1997, p. 59). As direções visuais têm forte significado associativo e é um valioso instrumento para criação de mensagens visuais.

Figura 2 - Direções visuais básicas



Fonte: Dondis (1997, p. 59, adaptado).

A referência horizontal-vertical constitui a referência primária do homem. Seus significados incluem estabilidade, equilíbrio, enfado, honestidade, retidão, esmero. A necessidade de equilíbrio não é exclusiva do homem; “dele também necessitam todas as coisas construídas e desenhadas” (DONDIS, 1997, p. 60). A direção diagonal é a força mais instável e mais provocadora das formulações visuais. Relaciona-se a ação, conflito e tensão. “Seu significado é ameaçador e quase literalmente perturbador” (DONDIS, 1997, p. 60). As forças direcionais curvas têm significados associados à abrangência, à repetição, à infinitude e à proteção. Todas as direções, afirma Dondis (1997), são de grande importância para a intenção compositiva voltada para um efeito e um significado definidos.

4.2 TEMPORALIDADE DA FOTOGRAFIA

Registrar o efêmero, ou “extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 2004, p. 24) está na essência da fotografia. Sobre isso, Barthes afirma: “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2015, p. 14). Toda mensagem visual tem uma capacidade inerente de informar o observador sobre si mesma e seu próprio mundo, ou ainda sobre outros tempos e lugares, distantes e desconhecidos (DONDIS, 1997). Ao contrário do texto que, pela ação de uma única palavra, pode fazer uma frase passar da descrição à reflexão, a fotografia, que jamais se distingue de seu referente – do que ela representa –, fornece de imediato detalhes que constituem o próprio material do saber etnológico (BARTHES, 2015).

Para as artes visuais, o desenvolvimento da fotografia representou uma revolução. A relação do artista com a sociedade passou por transformações definitivas; sua

singularidade viu-se alterada por um novo método de obter imagens, que podia registrar mecanicamente uma infinidade de detalhes. As habilidades artísticas, muitas vezes adquiridas após longos estudos, passaram a sofrer a concorrência com uma máquina que podia ser utilizada por meio de rápido aprendizado. Com a evolução tecnológica do século XX, a fotografia passou, então, a ocupar uma posição inquestionável. “O século XIX não era sofisticado o suficiente para deixar-se dominar inteiramente pela fotografia” (DONDIS, 1997, p. 213).

A fotografia alterou, assim, a forma de captura do tempo, ao estabelecer a contiguidade entre a coisa e a sua imagem (ROUILLÉ, 2009). Com ela, é possível fixar algo no tempo e no espaço. “A foto imobiliza uma cena rápida em seu tempo decisivo” (BARTHES, 2015, p. 34). Esse registro visual e próximo ao real de um acontecimento permite que a sociedade acompanhe a história contemporaneamente. “O conceito de tempo foi modificado pela imprensa; o conceito de espaço foi para sempre modificado pela capacidade da câmera de produzir imagens” (DONDIS, 1997, p.89). O tempo, todavia, “não é o mesmo para o operador em face do evento, e para o espectador colocado diante da imagem” (ROUILLÉ, 2009, p. 208). O autor explica que o presente da captação carrega consigo tanto o futuro (da imagem que está por vir) como o passado (das coisas e dos corpos que já passaram). O instantâneo fotográfico não suspende o tempo, mas o divide nesses dois acontecimentos assimétricos: futuro e passado. “Jogamos com coisas que desaparecem”, observa Cartier-Bresson (2004, p.19), “e, quando elas desaparecem, é impossível revivê-las”.

Enquanto corte temporal, o disparo irrompe na curva do tempo, onde delimita um passado e um futuro. Esta é a terceira temporalidade fotográfica: um passado-futuro – passado das coisas e dos corpos, futuro do evento da imagem. O instante material do disparo é, contudo paradoxalmente vazio, é um tempo no qual nada de diretamente perceptível se produz. Ao contrário do pintor e do escultor, o fotógrafo fica na impossibilidade de seguir simultaneamente os efeitos de suas escolhas. Ele é colocado na curiosa e incontornável situação de ter de operar na incerteza, às cegas. Suas imagens estão, ao mesmo tempo, inscritas no instante sempre-já passado, e rejeitadas no futuro. Sua captação e sua aparição estão separadas por uma fase de latência – aliás, chama-se de “imagem latente” essa imagem invisível inserida pela luz nos sais de prata, à espera de ser quimicamente revelada. *Ainda não está e no entanto já está*: assim se poderia exprimir a temporalidade passado-futuro da imagem fotográfica em seu estado de imagem latente. Imagem em evolução, a imagem latente está aberta em direção ao futuro: em direção à própria imagem. A outra porção da temporalidade fotográfica cai, ao contrário, no passado: é das coisas e dos corpos (ROUILLÉ, 2009, p. 209, grifos do autor).

Por meio da expressão, as imagens conseguem se abrir ao tempo não cronológico da vida e dos eventos. O documento respeita a cronologia, enquanto a expressão tenta inibi-la por todos os meios. No momento de aparição da imagem – revelação pelos

procedimentos de laboratório – o fotógrafo se transforma em espectador de seu próprio trabalho. “Esse momento particular, que abre uma quarta temporalidade, une as duas facetas do fotógrafo: operador e espectador” (ROUILLE, 2009, p. 210). Além do fotógrafo (*Operator*) e do observador (*Spectator*), Barthes (2015) inclui o *Spectrum*: aquele que é fotografado, o alvo, o referente, “espécie de pequeno simulacro” (BARTHES, 2015, p.17). A palavra *spectrum*, explica Barthes, mantém através de sua raiz, uma relação com o espetáculo e a ele acrescenta a referência terrível, “o retorno do morto” (BARTHES, 2015, p. 17) que há em toda fotografia.

Ver-se a si mesmo, e não em um espelho, é um ato recente. Até a difusão da fotografia, o retrato pintado, desenhado ou miniaturizado era um bem restrito, destinado a anunciar uma situação financeira e social. Por mais semelhante que seja, o retrato pintado não é uma fotografia (BARTHES, 2015). A fotografia é o advento do Eu como outro: “uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (BARTHES, 2015, p. 18). Barthes (2015) recorre a Sartre (1996) a fim de explicitar que os personagens que figuram em uma fotografia flutuam entre a margem da percepção, a do signo e a da imagem, sem jamais abordar qualquer uma delas.

Como mostram Silva (1997) e Baudrillard (1970) o filme “O Estudante de Praga”, de 1913, apresenta uma versão expressionista do Narciso. O filme, baseado no conto “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, conta a história de um estudante que vende sua própria imagem refletida no espelho ao diabo, por uma grande quantidade de ouro. Destacada do espelho como se fosse uma tela retirada da moldura, a imagem passa a mover-se pelas mãos do diabo (SILVA, 1997). O estudante vê, então, sua vida arruinada pela perseguição de seu duplo spectral. Acidentalmente, a imagem atravessa o espelho de onde saíra. O estudante enfurecido com o sofrimento, atira no espelho, que se quebra em pedaços, e o duplo torna ao estado de fantasma, esvanece, enquanto o estudante cai. “Matando sua imagem é a si próprio que se mata, pois, sem que se desse conta do que acontecia, foi a imagem que se tornou viva e real no seu lugar” (SILVA, 1997, p. 37-38). Tanto no conto quanto no filme, os personagens se suicidam acreditando que assassinaram seu sócio, porém o filme deixa claro que o espectro triunfa no final quando aparece sob o túmulo. Este exemplo revela a relação da imagem com o que Barthes (2015) denomina *Spectrum*:

O que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa; os outros – o Outro – desapropriam-me de mim mesmo, fazem de mim, com ferocidade um objeto, mantêm-me à mercê, à disposição, arrumado em um fichário, preparado para todas as trucagens sutis (...) (BARTHES, 2015, p. 21).

4.3 A VITRINE DA URBE: BREVE HISTÓRICO DO *STREET STYLE*

A década de 1950 começara com a promessa de um futuro melhor para o mundo que se recuperava dos traumas da Segunda Guerra Mundial. Nessa época, anterior à televisão e às grandes utopias da publicidade, as revistas ilustradas, como *Paris-Match*, na França, e a *Life*, nos Estados Unidos, detinham a quase exclusividade da difusão da informação visual, e os repórteres-fotográficos eram os responsáveis de coletá-la (ROUILLÉ, 2009).

Henri Cartier-Bresson, considerado pai da fotografia moderna e do fotojornalismo, no início do século XX, já se interessava pelos flagrantes do cotidiano. Registrava principalmente a vida urbana, as pessoas e as ruas. Em 1931, relatou que a câmera Leica era uma extensão do seu olho (ROUILLÉ, 2009). Como um exímio *flâneur*, realizava seu trabalho sem se impor ao assunto fotografado.

Modificações na fotografia ficaram mais evidentes ao se associar com a imprensa, e o repórter-fotográfico fica cada vez mais presente nas ruas das cidades. A partir da década de 1970 o que começa a atrair a atenção neste espaço público é a moda devido à efervescência das tribos urbanas – hippies, punks, góticos, *mods*, *rockers* etc. – que se distinguiram principalmente por meio do vestuário. Jamel Shabazz registra a vida urbana, principalmente do Brooklyn, bairro onde nasceu, desde 1975. Suas fotografias conseguiram capturar a difusão e a evolução do hip hop pelas ruas (WALIK, 2015). Nesta época, Bill Cunningham, jornalista de moda, passou a fotografar as pessoas com as roupas mais interessantes das ruas de Nova Iorque e usá-las como inspiração para suas publicações na *Women's Wear Daily*⁵ e no jornal *The New York Times*. Por raramente pedir autorização para fotografá-las, as pessoas se surpreendiam ao se deparar com suas fotos no jornal (REILLY, 2014).

Cunningham foi dos principais nomes da fotografia de moda. Anna Wintour, editora-chefe da *Vogue* americana, afirmou: “nós todos nos vestimos para Bill”. Cunningham era o mais difícil de se detectar na rua, em meio aos muitos outros fotógrafos, ainda assim, o mais fácil de reconhecer. Ele não estava necessariamente interessado em celebridades, mas na tendência, no sapato, no momento. Para ele, o melhor desfile de moda está, e sempre estará, nas

⁵ *Women's Wear Daily* (WWD) é uma revista de moda que desde 1910 tem sido o meio de comunicação da indústria da moda. Muitas vezes chamada de "a bíblia da moda", WWD fornece notícias atualizadas sobre negócios e principais tendências de moda para um público de designers, fabricantes, comerciantes, magnatas internacionais, executivos de mídia, agências publicidade e caçadores de tendências (WWD, 2016).

ruas (REILLY, 2014). Seu legado para o universo da moda, para o jornalismo e para a fotografia foi tão significativo que, após a sua morte, aos 87 anos, em 25 de junho de 2016, a cidade de Nova Iorque prestou uma homenagem nomeando, temporariamente, a esquina da Rua 57 com a Quinta Avenida de “Bill Cunningham Corner” (Figura 2), um dos seus pontos favoritos para fotografar na cidade. “Bill Cunningham transformou nossas calçadas em passarelas e os nova-iorquinos em modelos (...). Suas fotos vívidas capturaram a diversidade da nossa cidade em todos os sentidos da palavra, e ajudaram a definir Nova Iorque como a capital fashion do mundo”, disse o prefeito de Nova Iorque, Bill Blasio (BERNSTEIN, 2016).

Figura 3 - Bill Cunningham Corner



Fonte: Iannaccone (2016)

Até os anos 2000, Cunningham ainda estava entre os poucos que faziam esse tipo de fotografia. Na era digital, o *street style* tornou-se parte de um fenômeno viral que colocou o trabalho dos *bloggers* em evidência no mundo da moda. Fotógrafos de *street style* como Yvan Rodic e Scott Schuman são os novos protagonistas do cenário fashion. Rodic, criador do blog Facehunter descreve sua visão sobre fotografia de moda (RODIC, 2010):

Eu nunca entendi por que os editores de moda desperdiçam tanto tempo e dinheiro arrastando modelos inexpressivos ao redor do mundo para uma única sessão de fotos. Suas vidas seriam muito mais simples se eles trabalhassem como eu: apenas ir a uma cidade divertida, encontrar alguém com uma beleza natural e com muito estilo que mora virando à esquina, ir ao parque mais próximo, posá-la no escorregador, dar doces

às crianças para saírem dali, e então disparar o obturador. Cinco minutos depois, está pronto e você pode relaxar em um café⁶ (RODIC, 2010, p. 172, tradução nossa).

Ele descreve seu trabalho quase como uma atividade de lazer, casual e aleatória. Além disso, a cidade exerce um papel importante neste cenário lúdico. Calçadas, esquinas, fachadas dos edifícios, becos e parques são os locais preferidos de Rodic, como palcos por onde os transeuntes vão surpreendê-lo com estilos extraordinários. As fotos resultantes aparecem em seu blog, onde são comentadas por entusiastas da moda do mundo todo (TITTON, 2010). A Web 2.0 é caracterizada por estes espaços e fóruns para acompanhar, discutir, promover e consumir marcas de roupas (BERRY, 2010). O receptor da mensagem deixa de ser mero espectador e passa a interagir com os comunicadores.

Atualmente, alguns estudos estão sendo conduzidos sobre a chamada “Fashion 2.0”. Tifton (2010) afirma que a Internet afeta a moda mais do que qualquer outra área de produção cultural. Os efeitos são determinantes nas formas de produção e consumo de moda. Blogs de *street style* documentam o que pessoas de estilos interessantes estão vestindo em Nova Iorque, Paris, Tokyo, Londres ou até na Finlândia. Essas fotografias de pessoas bem vestidas no seu ambiente urbano do dia-a-dia estão tornando-se as imagens que vão definir a moda de toda uma década (TITTON, 2010).

O fotógrafo Scott Schuman fundou The Sartorialist em 2005, com a ideia de criar um diálogo sobre o mundo da moda e sua relação com a vida cotidiana. Além do blog, Schuman já trabalhou para as revistas GQ Estados Unidos, Vogue Itália, Vogue Paris e Interview; colabora com campanhas publicitárias das marcas Nespresso, DKNY Jeans, Absolut entre outras (SCHUMAN, [2014]). O nome do blog vem da palavra italiana *sartoria*⁷, que significa alfaiataria ou alta costura, e *Sartoria List* seria “lista da alfaiataria”, “lista de roupas”. O blog, portanto, seria uma lista de pessoas vestidas com estilos diferentes e que merecem ser registrados.

Schuman fotografa pessoas de todas as idades e estilos no intuito de comunicar a mensagem que cada indivíduo pretende emitir por meio de seu vestuário. O

⁶ Texto original: “I’ve never understood why fashion editors waste so much money and time schlepping expressionless models halfway round the world for a single photo shoot. Their lives would be a whole lot simpler if they worked like me: just go to some exciting city, find a stylish natural beauty who lives round the corner, go to the nearest playground, pose them on the slide, give the kids some candy to go away, then press the shutter. Five minutes later it’s done, and you can go chill out on a café terrace”

⁷ *Sartoria*, 2014.

fotógrafo recebeu reconhecimento mundial e sua página na *web* passou a ser fonte de inspiração para a moda contemporânea. Pessoas comuns, com profissões não necessariamente relacionadas à moda, visitam o site em busca de referências estéticas para compor seu próprio estilo. Já os designers de moda passaram a observar essas imagens como uma possibilidade de compreender o que as pessoas realmente vestem e, desta forma, melhorar sua relação com o público e, conseqüentemente, aumentar suas vendas.

O propósito, visto do ponto de vista do espectador, é apresentar pessoas que no seu dia-a-dia, no percurso para o trabalho ou durante a semana de moda de Nova Iorque, exibem o que consideram ser um bom *styling*⁸ urbano. Uns são extravagantes, outros são sóbrios e elegantes, mas há sempre algo em comum entre eles: a atenção da câmera. A forma como um momento corriqueiro, quando uma garota se senta para tomar um café, transforma-se em algo superior é algo extraordinário. Estes retratos pertencem ao imaginário da ficção e completam as ideias que televisão e o cinema criam, como no caso da cidade de Nova Iorque representada por séries como *Sex and The City* e por diversos filmes de Woody Allen, ainda assim, parecem mais autênticos do que tantos outros registros. As publicações deste blog raramente exibem o nome do sujeito fotografado – apenas quando estes são personalidades famosas – pois aqui a sua identidade é representada por um momento. Estas imagens representam uma versão dessas pessoas: o que elas são é limitado a um só instante de um só dia, solidificando os movimentos fugazes ao mostrar as ruas por onde estes estilos passam (SANTOS, 2012).

A melhor definição sobre a finalidade do *The Sartorialist* é traçada pelo próprio Schuman (WOO, 2010, tradução nossa):

Eu estou trabalhando no sentido de arquivar e salvar esses comentários, de modo que em, digamos, cem anos, as pessoas consigam, não apenas olhar essas fotos, mas também saber o que nós estávamos pensando naquela época, que situações eram aquelas. Por isso, eu gosto bastante dessa parte. Eu tiro as fotos e capturo o que as pessoas estão pensando agora, mas eu também penso no significado histórico que isso vai ter.⁹

Ao incorporar a moda em contextos cotidianos e utilizar pessoas na rua como modelos, blogs de *street style* levantaram a questão da democratização na moda. Nas últimas

⁸ Comunicação imagética realizada ou não por um profissional, termo utilizado como adjetivo de *style*, que pode ser entendido como estilo ou composição de estilo (RONCOLETTA, 2009).

⁹ Texto original: I'm working to archive and save these comments so that in say a 100 years, people can not only look at these pictures but also know what we were thinking at that time, what those issues were. So I really like that part. I take the pictures and capture what people are thinking right now but I also think about what this is going to mean historically

décadas, roupas produzidas pelos designers deixaram de ser objeto das relações humanas a comunicar status e passaram a comunicar visões de mundo, ideologias, conflitos e realidades da vivência urbana que entendem a moda e suas possibilidades para comunicar dimensões alheias ao universo fashion. Se, durante séculos, a criação de estilos se originava da elite e as camadas inferiores, quando podiam, copiavam as maneiras e os trajes das classes altas, hoje já não se imita tanto o “superior”; imita-se o que se vê em torno de si ou o que se vê nos meios de comunicação. Tomando a rua como fonte de inspiração, os designers desenvolvem roupas simples, divertidas ou às vezes modelos com preços mais acessíveis (CARMO, 2003).

Não só as roupas propriamente ditas são, atualmente, menos importantes que as imagens que tentam transmitir, mas as imagens projetadas por designers de grifes célebres e pela imprensa especializada são muito diferentes daquelas imagens associadas à moda. A moda, da maneira como é apresentada nas revistas e *blogs*, tem papéis sociais diversificados e inconsistentes. Os fotógrafos de moda sincronizaram seus temas e imagens com aqueles que circulam em culturas jovens e são veiculados pela mídia (CRANE, 2012). Como qualquer linguagem, a fotografia de moda é modificada, enriquecida e transformada com o tempo.

Barthes entende as revistas de moda são como máquinas que produzem moda (BARTHES, 2009, p. 90). Nelas, o semiólogo detecta dois tipos de vestuário. O primeiro diz respeito à realidade fotografada, isto é, o vestuário-imagem; o outro é o mesmo vestuário “transformado em linguagem”, o vestuário escrito (BARTHES, 2009, p. 19), ou a realidade descrita pela legenda. Estruturalmente, esses dois vestuários são diferentes, porque “não são feitos com os mesmos materiais”, e esses materiais não têm as mesmas relações entre si. Os materiais das imagens são formas, linhas, superfícies, cores; no vestuário escrito, são palavras.

Para o propósito de sua análise, Barthes escolhe o vestuário escrito devido a sua “pureza” estrutural. Ele não possui nenhuma função prática nem estética, o vestuário escrito é “inteiramente constituído em vista de uma significação”, além disso, o vestuário escrito não é “perturbado por nenhuma função parasita” que estão atreladas à fotografia (BARTHES, 2009, p. 27). A moda e a literatura, explica Barthes (2009), dispõem de uma técnica comum cuja finalidade é transformar um objeto em linguagem: a descrição. Na moda, a descrição tem a função de transmitir as informações que a fotografia ou o desenho não podem transmitir. Aqui a descrição opera segundo um protocolo de desvendamento. “A imagem imobiliza uma infinidade de possibilidades; a palavra fixa uma única e certa (...) a linguagem soma um *saber* à imagem” (BARTHES, 2009, p. 35; grifo do autor).

Ao dublar os elementos visíveis na fotografia, a palavra também tem função de ênfase. Como nenhuma parte do vestuário é privilegiada na imagem, ela é consumida como todo, mas desse conjunto a legenda pode extrair alguns elementos para afirmar seu valor para o consumidor-espectador, que assim, poderá decifrar a realidade complexa da fotografia (BARTHES, 2009, p. 37). Esse processo se reflete nos blogs de *street style* de duas formas, com dois tipos de legendas. A primeira, é a legenda oficial, fornecida pelo autor-fotógrafo; a segunda é a não oficial, escrita pelos usuários da sessão de comentários do blog. A legenda oficial pode apontar para a narrativa dominante da realidade fotografada.

No *The Sartorialist*, por exemplo, Schuman normalmente destaca uma nova tendência por meio da legenda. Como sugerido pelo método de Barthes, esse foco no detalhe é crucial para entender como o complexo sistema da moda funciona. Por meio de uma imagem, Schuman prevê uma tendência para o inverno no Hemisfério Norte. Por este exemplo, pode-se notar que quando a legenda do blog omite ou evita identificar um item ou detalhe, ele aparece na sessão de comentários interativos. Na Figura 4, Schuman destacou o casaco longo do indivíduo fotografado, mas em diversos comentários as pessoas mencionaram apenas gorro colorido, falando como a imagem as inspiraram a utilizar uma peça semelhante e, até, debatendo entre si sobre as opiniões emitidas.

Figura 4 - On the Street. Arco della Pace, Milan



Fonte: Schuman (2013)

Schuman apresenta a seguinte narrativa para descrever este vestuário:

Acho que é uma questão de tempo até começarmos a ver mais casacos abaixo dos joelhos. O verdadeiro truque para conseguir o caimento perfeito não é o comprimento do casaco, mas como ele se ajusta aos ombros. Um ajuste correto nos ombros será essencial para não parecer submerso em um casaco grande. Entretanto, algumas pessoas buscam por essa sensação de casulo que um casaco gigante pode oferecer¹⁰.

Detectada no início da década de 1990 pela consultoria de Marketing Faith Popcorn, a tendência de *cocooning*, ou encapsulamento, consiste na busca pela segurança, no desejo de ficar em casa, transformando-a em um “casulo” confortável e funcional, capaz de proteger das ameaças do mundo exterior (POPCORN, 1998). No vestuário, a tendência traduziu-se de diversas formas ao longo dos últimos anos, como o *homewear*, roupas “de ficar em casa”, e em casacos gigantes, como na imagem do Sartorialist. A habilidade de Schuman e de outros fotógrafos de moda de detectar tendências envolve além da leitura de suas próprias imagens, conhecimentos das teorias de tendência e dos ciclos da moda. Quando Schuman detecta que uma tendência está emergindo, ele a enfatiza com o título “Se você está pensando em...” (“*If You’re Thinking About...*”, no original) seguido do elemento que ele busca mostrar: estampa xadrez tradicional, grafismo preto e branco, jaqueta de couro, bordados, etc. Nessa sessão, ele reúne várias fotos de pessoas diferentes que utilizaram o item em comum.

Figura 5 - If You’re Thinking About... “Traditional” Plaid



Fonte: Schuman (2012)

¹⁰ Texto original: I think it is only a matter of time before we start seeing more below-the-knee coats. The real trick to getting the right fit is not really the length of the coat but how it fits at the shoulders. A correct fit at the shoulder will be essential to keep from looking overwhelmed in a larger coat. However, some people look for that feeling of cocooning that a giant coat can offer

Para este conjunto de imagens (figura 5), o título foi a própria legenda, sem apresentar outra narrativa. A palavra “tradicional” colocada entre aspas realça que as estampas xadrez mostradas na verdade fogem do padrão comum. Os leitores do blog comentaram sobre qual peça de roupa a estampa os agradou mais e a combinação com as demais peças do vestuário.

A sessão de comentários permite a inserção de opiniões subjetivas sobre a realidade e a estética, mas esses atributos não afastam da finalidade peculiar da descrição que é somar um conhecimento, um saber à imagem (BARTHES, 2009). O leitor, movido a personalizar seu envolvimento com a cena fotografada, produz leituras alternativas em um processo que potencialmente gera diversos consumidores – do vestuário retratado e do site que propaga tendências. Essa leitura se desdobra, então, na máquina que produz moda na era da Web 2.0: o blog de *street style*.

4.4 LINGUAGENS DA CIDADE

Planejamento urbano pode ser entendido como a criação e a idealização de um modelo de uma área urbana. Em essência, é uma atividade de semiotização que tem uma influência tangível no mundo material. É uma forma de gerenciamento semiótico que envolve as dimensões de interpretação do espaço urbano e práticas dentro dele, reorganização dessas práticas, bem como a projeção de uma imagem cultural, de autoimagens e suas relações com o espaço físico e as práticas dentro dele.

O papel da semiologia na percepção da cidade foi enfatizado por meio do ensaio *Semiologia e Urbanismo* (1967), de Roland Barthes, que sugere a leitura da cidade como um texto: “a cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a” (BARTHES, 1967, p. 224). O texto da cidade aparece como uma manifestação de textualização, criação de textos e interação do espaço urbano com seus habitantes.

A partir da noção de que a cidade é um texto e produz textos, pode-se estabelecer três enfoques principais para o estudo acerca do planejamento urbano. O primeiro concentra-se no material urbano como algo legível, tanto por mero propósito de orientação bem como para interpretações mais complexas. Em seguida, entende-se que o espaço urbano é

resultado de expressões poderosas de vários sujeitos, de um coletivo – convergindo, assim, para o conceito de rua. A terceira abordagem permite afirmar que uma cidade, sua história e ambiente formam uma estrutura específica que organiza um complexo de expressões na cultura.

Barthes lista requisitos complexos para o estudo da arquitetura contemporânea a fim de traçar uma semiologia da cidade. O arquiteto deve ser semiólogo, geógrafo, historiador, urbanista e, provavelmente, um psicanalista. Esta variedade de predicados coloca a metrópole como um objeto de estudo multidisciplinar. Em seu ensaio, Barthes busca aplicar a semiologia a paisagens citadinas e ainda encontrar possibilidades para uma “semiologia urbana”. Ele introduz o termo “semiologia urbana” para lembrar o leitor da concepção significativa do espaço. O autor argumenta que precisamos compreender o “jogo dos signos”, compreender que qualquer cidade é uma estrutura, mas que nunca se deve tentar preencher esta estrutura. Sugere, ainda, aplicar um modelo linguístico do significado derivado das relações estruturadas entre objetos na cidade:

Uma cidade é um tecido [...] de elementos fortes e elementos neutros, ou então, como dizem os lingüistas, de elementos marcados e de elementos não marcados [sabe-se que a oposição entre o signo e a ausência de signo, entre o grau pleno e o grau zero, é um dos principais processos na elaboração do sentido] (BARTHES, 1967, p. 223).

Umberto Eco (2007, p. 187) diz que a semiologia pode ser considerada como a ciência que trabalha todos os fenômenos culturais como se eles fossem sistemas de signos. Assim, considera-se signo todos os objetos e produtos geográficos e urbanos. A arquitetura pode, então, comunicar. De acordo com Norberg-Schulz (1976), o potencial fenomenológico na arquitetura é a capacidade de dar significado ao ambiente mediante a criação de lugares específicos. Portanto fazer e pensar arquitetura, segundo Norberg-Schulz (1976), significa uma visualização do *genius loci*. Na opinião de Barthes (1967, p. 222), Kevin Lynch foi quem “mais se aproximou dos problemas de uma semântica urbana”. Lynch (1997, p. 5) defende que a cidade é em si o símbolo poderoso de uma sociedade complexa, e que pode ter um significado expressivo, se for bem organizada visualmente. Este significado, prático ou emocional, deve existir para observador, e é o que transforma um espaço indiferenciado em lugar, à medida que o homem o ocupa: “O cidadão poderá impregná-lo de seus próprios significados e relações. Então se tornará um verdadeiro lugar, notável e inconfundível” (LYNCH, 1997, p.102).

Lynch discute o caráter textual do espaço urbano do ponto de vista dos seus usuários e planejadores, definindo, inicialmente, o conceito de legibilidade da cidade como a “facilidade com que suas partes podem ser reconhecidas e organizadas em um modelo coerente” (LYNCH, 1997, p. 3). Um ambiente legível oferece segurança e possibilita uma experiência

urbana mais vívida, uma vez que a cidade explore seu potencial visual e expresse toda a sua complexidade. Imagens fortes aumentam a probabilidade de construir uma visão clara e estruturada da cidade. A noção de legibilidade está relacionada à visibilidade realçada e à imaginabilidade (*imageability*, no original), entendida como a

Característica, num objeto físico, que lhe confere uma alta probabilidade de evocar uma imagem forte em qualquer observador dado. É aquela forma, cor ou disposição que facilita a criação de imagens mentais claramente identificadas, poderosamente estruturadas e extremamente úteis do ambiente. (...) Uma cidade altamente “imaginável”, nesse sentido específico (evidente, legível ou visível), pareceria bem formada, distinta, digna de nota; convidaria o olho e o ouvido a uma atenção e participação maiores. O domínio sensorial de tal espaço não seria apenas simplificado, mas igualmente ampliado e aprofundado (LYNCH, 1997 p. 11).

A interpretação que se pode fazer de uma cidade a partir da relação que as comunidades urbanas estabelecem entre as imagens que elas percebem e sua identidade cultural é infinita (DÁVILA, 2009). Barthes (1967) já explicara que as unidades que constituem a urbe são extremamente imprecisas, recusáveis e indômitas.

O conceito de rua é definido por Roberto DaMatta (1997, p. 55) como o lugar da individualização, de luta e de malandragem, espaço onde relações de poder se instituem e grupos disputam territórios geográficos ou simbólicos, ou ainda como um espaço ocupado por identidades múltiplas. A rua é uma metáfora do mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões; implica movimento, novidade, ação. Brandini (2007) destaca, ainda, que a moda é a vitrine da urbe e sintetiza as ideias de DaMatta:

A rua implica falta de controle e afastamento, é o local público, regido por forças impessoais sobre as quais nosso controle é o mínimo. (...) Nela habita o novo, o inusitado, o transgressor, o ilimitado, o incontrolável: a vivência urbana contemporânea (BRANDINI, 2007).

Para Barthes, “a cidade, essencial e semanticamente, é o lugar de encontro com o outro, e é por essa razão que o centro é o ponto de reunião de toda cidade”. O centro da cidade é o espaço onde se encontram forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas. Ao contrário, o que não é o centro é tudo que não é alteridade: a família, a residência, a identidade. (BARTHES, 1967, p. 231). Em contrapartida, para Canevacci (1997), a cidade é o lugar do olhar. Por esse motivo, a comunicação visual torna-se o seu traço característico. A comunicação urbana exacerba as diferenças, “multiplica-as, fá-las coexistir, e entrar em conflito” (CANEVACCI, 1997, p.43). A cidade é, portanto, uma forma de habitar, configurada não só por sua arquitetura, mas também pelas experiências intangíveis e pelas imagens que ela evoca.

De acordo com Roland Barthes (1967, p. 231): “Toda cidade é construída, feita por nós, um pouco à imagem do navio Argo, cujos pedaços foram sendo substituídos com o passar do tempo, mas que permaneceu para sempre o Argo, isto é, um conjunto de significados bem legíveis e identificáveis”. Reforçando esta ideia, Ítalo Calvino traça a relação da imagem da cidade com a memória: “A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente. (...) A memória é redundante, repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (CALVINO, 1993, p. 23). Uma cidade, sua história e espaço formam uma estrutura específica que organiza um complexo de expressões na cultura.

Inspirada na leitura de *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss, Barbara Freitag analisa a estrutura social e urbana de Berlim e Brasília, tendo em vista a distribuição da população hierarquizada entre os “do centro” e “da periferia”. Entretanto, os processos sociais mostram que, com o tempo, os extremos podem se misturar; “são os da periferia querendo ocupar o espaço do centro” (FREITAG, 2002, p. 13).

Freitag recorre à ideia de Simmel e Lévi-Strauss de que a cidade é o cenário da cultura de um povo. “O estudo das cidades modernas assume importância estratégica para a compreensão das sociedades em que vivemos” (FREITAG, 2002, p. 19). No caso de Berlim, as guerras, edificação e queda do muro de Berlim são os principais fatores históricos que alteraram a configuração urbana.

O presidente Juscelino Kubitschek se propôs a instalar a capital e reunir os poderes políticos no centro do Brasil, criando um enclave no Estado de Goiás para alojar o Distrito Federal. O Plano Piloto que organizou Brasília de acordo com a setorização dos serviços e, conseqüentemente, separou classes sociais, revela uma cidade racionalmente planejada.

Analisando aldeias indígenas, Lévi-Strauss entende que a organização espacial seria expressão da razão humana, sem que os homens se deem conta disso. O antropólogo encontra dois modelos de distribuição das ocas, em círculos concêntricos e a divisão da aldeia em dois semicírculos. Estas formas de distribuição dualista correspondem aos pares antagônicos como homem x mulher, sagrado x profano, etc.

A autora aplica os princípios espaciais descritos por Lévi-Strauss às cidades de Berlim e Brasília. Berlim, segundo ela, manteve sua estrutura dualista através da história e a divisão em semicírculos foi confirmada na construção do Muro de Berlim, separando a metade ocidental da metade oriental. Brasília se aproximaria do modelo dos círculos concêntricos.

Quanto mais próximo do centro da cidade, mais “sagrados” os habitantes, e quanto mais distantes, mais “profanos” (FREITAG, 2002, p.21). A troca de mercadorias e formas simbólicas não ocorreria fora dessa regra de disposição espacial.

Na realidade, assim como no caso da aldeia Bororo estudada por Lévi-Strauss, a história se encarregou de mesclar os dois modelos, estruturando ambas as cidades simultaneamente pelo princípio dos círculos concêntricos e dos semicírculos. Na prática, também não se separa a história da razão na configuração urbana. Para Freitag (2002), revela-se a “*presença concomitante de história e razão* nos dois espaços urbanos, em proporções que variam de época para época” (p. 26, grifos da autora).

O planejamento urbano nem sempre encarna a instância da razão, pois pode estar a serviço do delírio, como foi o caso da megalomania urbanística de Frederico ou de Hitler. E, inversamente, nem sempre a história coincide com a desrazão: a pseudo-razão estalinista cindiu a cidade em dois, mas foi a história que derrubou o Muro de Berlim (FREITAG, 2002, p. 35).

No estudo intitulado “O Mito Da Megalópole na Literatura Brasileira”, Freitag busca traçar a distinção entre metrópole e megalópole. De acordo com as pesquisas da autora, o termo megalópole não se restringe ao tamanho de uma cidade, mas também abrange a dimensão qualitativa, ou seja, a forma específica de vida nas cidades gigantescas, típica do final do século XX. A maior parte das megalópoles se concentram no hemisfério sul, teriam seus crescimentos vertiginosos nas décadas de 1970 e 1980, e caracterizam-se por contrastes que se refletem no tecido urbano – expressão recorrente na obra de Freitag –, nos materiais dos prédios, nos estilos arquitetônicos.

Essa civilização urbana compõe-se de “subculturas” em si homogêneas, mas entre si divergentes, tomando-se como critérios de distinção a nacionalidade, a classe social, a etnia, convicções religiosas, grupos etários, o gênero e os hábitos sexuais dos habitantes da megalópolis (FREITAG, 2002, p. 109).

Metrópole, por sua vez, denota uma cidade histórica, de tradição centenária. Especialmente as metrópoles europeias transformaram-se, no final do século XIX e início do século XX, em centros da industrialização moderna e referências da cultura mundial, que passaram a determinar os estilos de vida dentro e fora da Europa. A maior parte das metrópoles está no hemisfério norte e “continuam sendo os pontos de irradiação da modernidade” (p. 110).

A fim de cristalizar a análise, a autora fala sobre o mito. O mito estabelece certa distância com relação ao que ele próprio tematiza. Nesta acepção, o conceito extrapola os termos da cultura grega clássica. “Neste sentido, a referência ao “mito” simplesmente exprime

o fato de que, no caso do tratamento literário de um tema, não está sendo representada a realidade como tal; o texto literário ou o discurso permanecem no âmbito da ficção” (p.117). No mito na megalópole, a própria cidade passa a ser um protagonista, ou seja, suas ações passam a assumir um caráter mítico.

Retomando brevemente a noção de Barthes de que a cidade pode ser lida como um texto e produz de textos para seus habitantes, a autora entende que as cidades seriam tratadas como personagens míticos (p. 118). “O mito na metrópole, representado pelos personagens, é devorado pelo mito da megalópole, o monstro ciclópico que destrói seus habitantes e acabará se devorando a si próprio” (p. 121).

A transição da sociedade rural para industrializada, aliada à ascensão do capitalismo, impôs uma nova configuração urbana, acompanhada por alterações profundas em praticamente todos os aspectos sociais. “A noção de progresso constituiu a base das transformações materiais e sociais ocorridas na época” (BRANDINI, 2009, p. 76). O poder da tradição sucumbiu em face do poder descentralizado da inovação e a sedução do novo estilizou a vida urbana e as relações humanas, gerando novos padrões de apresentação da imagem pública (BRANDINI, 2009). De acordo com Wirth (1938), o crescimento das metrópoles e a urbanização são dois dos fatos mais notáveis dos tempos modernos.

Na segunda metade do século XIX, Napoleão III encomendou a revitalização da capital francesa ao Barão Georges-Eugène Haussmann, para levar um novo ar e luz para o centro da cidade, unificar os bairros diferentes com bulevares, e deixar a cidade mais bonita. Haussmann desocupou os *faubourgs*¹¹ de Paris e os substituiu por blocos padronizados de habitação, de frente para novos pontos nodais¹² extensos, que exibiam marcos históricos e monumentos imperiais (FARAGO, 2015).

Quando o imperador solicitou o projeto, em 1853, a maior parte de Paris, estava imunda. Os bairros medievais da cidade deveriam ser devastados pelas avenidas modernas e sadias que iam tomando seu espaço. Administrador público sem formação em arquitetura ou planejamento urbano, Haussmann transformou Paris em um canteiro de obras gigante por 20 anos. Mesmo assim, ele foi forçado a renunciar em 1870, pois o imperador

¹¹ Termo arcaico francês que significa "subúrbio", bairro fora do centro da cidade (FAUBOURG, 2015).

¹² Os pontos nodais são pontos, lugares estratégicos de uma cidade através dos quais o observador pode entrar, são os focos intensivos para os quais ou a partir dos quais ele se locomove. (LYNCH, 1997, p. 52)

enfrentou críticas pelos gastos excessivos. Os trabalhos continuaram até o final da década de 1920, seguindo o plano de Haussmann (GLANCEY, 2016).

O plano envolvia demolição de quase 20 mil prédios históricos e a construção de 34 mil novos. Ruas antigas deram lugar às amplas avenidas caracterizadas por filas de blocos de apartamentos neoclássicos regularmente alinhados de dimensões generosas com acabamento em pedra clara. Ao longo das avenidas imperiais, Haussmann planejou grandes quarteirões, parques inspirados no Hyde Park de Londres, sistema de esgoto, um novo aqueduto com amplo acesso à água limpa, uma linha subterrânea de encanamento a gás para iluminar as ruas e os edifícios, fontes sofisticadas, sanitários públicos e fileiras de árvores recém-plantadas (GLANCEY, 2016).

O fenômeno da rua como interior, fenômeno em que se concentra a fantasmagoria do *flâneur*, analisa Walter Benjamin (1994) não se separa da iluminação a gás. “As primeiras lâmpadas a gás ardem nas galerias” (BENJAMIN, 1994, p.47). Sob Napoleão III, cresce mais rapidamente o número de lâmpadas a gás. Isso elevou o grau de segurança da cidade; “fez a multidão em plena rua sentir-se, também à noite, como em sua própria casa; removeu do cenário grande o céu estrelado e o fez de modo mais radical que os seus prédios altos” (Ibid., p.47).

Essa infraestrutura urbana foi contemplada com a Ópera de Paris, novas estações ferroviárias, novas escolas, igrejas, mais de 20 praças públicas, teatros, mercado de alimentos e a rede de doze avenidas saindo do Arco do Triunfo radiando ao centro da Praça da Estrela, renomeada de Praça Charles de Gaulle. Não existiu, ainda, outra cidade grande transformada tão radicalmente durante tempos de paz. Isso empregou numerosos de trabalhadores, acompanhando os arquitetos, engenheiros e paisagistas. Foi restaurada, inclusive, a saúde pública após décadas de cólera e tifo, isso permitiu que todos os parisienses desfrutassem dos novos parques. As amplas avenidas permitiriam, inclusive, o livre movimento das tropas do governo para manter a ordem pública em tempos de barricadas, revoltas e outras perturbações. E, quando a cidade dobrasse de tamanho e sua população triplicasse, isso daria a Paris a sensação de coesão associada a um ar de prosperidade burguesa (GLANCEY, 2016).

Em 1925, o arquiteto franco-suíço, Le Corbusier, publicou seu Plano Voisin para Paris, um projeto financiado por Gabriel Voisin – pioneiro da aviação francesa e fabricante de carros de luxo. O esquema iconoclasta de Le Corbusier previa a demolição da parte localizada no norte do rio Sena. Essa área seria sobreposta por torres residenciais e carros

atravessariam a cidade em vias de concreto livres de pedestres. O plano não realizado de Le Corbusier foi considerado muito extremo, contudo, Haussmann também fora criticado anteriormente. O historiador René Héron de Villefosse descreve a transformação: “o velho navio de Paris foi torpedeado pelo Barão Haussmann e afundado durante seu reino. Foi, talvez, o maior crime do prefeito megalomaníaco e também seu maior erro... Seu trabalho causou mais danos do que cem bombas” (GLANCEY, 2016).

Em 1944, enquanto as forças aliadas marchavam para libertar a cidade e Adolf Hitler ordenava para completa demolição de Paris, o governador militar alemão Major General Dietrich von Choltitz recusou-se a obedecer. Paris era simplesmente bela demais para violar. Napoleão Bonaparte, Napoleão III, Barão Haussmann e Le Corbusier, provavelmente, não compartilhariam de tal sentimentalismo (GLANCEY, 2016).

Administrador público por exercício, Haussmann era uma figura de liderança também e, embora fosse um talentoso musicista, não era sentimentalista. Ele demoliu a casa em que nasceu apesar das memórias da sua infância. A parceria entre o imperador francês e o visionário prefeito foi extraordinária. Após um ano à renúncia de Haussmann por gastos excessivos, Napoleão III caiu depois da derrota na guerra Franco-Prussiana. Após a unificação da Alemanha, ele exilou-se em Chiselhurst, na Inglaterra, onde morreu em 1873. Após sua demissão, Haussmann foi eleito deputado Bonapartista em Ajaccion, na Córsega, cidade natal de Napoleão Bonaparte (GLANCEY, 2016). Provavelmente os três volumes que escreveu sobre suas memórias não sejam muito lidas atualmente, mas seu legado permanece na nova Paris que ele moldou – e cidades como Barcelona que seguiram seu exemplo.

Haussmann, Le Courbusier e outros urbanistas do século XIX desenvolveram cidades que funcionaram para seu tempo, espaço e cultura. Da mesma forma, os planejadores contemporâneos lutam para criar cidades para as populações crescentes que resistam com o passar do tempo. O padrão para o planejamento deve associar flexibilidade, eficiência e funcionalidade. Desenvolvimento avançado de infraestrutura para gerenciamento de energia, água, migrações e design ecológico são apenas algumas das dinâmicas das áreas metropolitanas atuais. À medida que a população das cidades continua a crescer, a necessidade de comunidades habitáveis também aumentará. A geração de urbanistas de hoje deve possuir todas as habilidades descritas por Roland Barthes para, além de desenvolver ambientes sustentáveis, serem conhecedores da sociedade e da interação humana com o ambiente.

O estilo e a forma dos edifícios comunicam algo que extrapola suas funções sociais, expressando o caráter e as aspirações das instituições que os idealizaram e construíram. Os estilos arquitetônicos variam de acordo com a finalidade do edifício, com as tradições de uma cultura, com as influências que essa cultura recebe de diferenças nacionais, geográficas, religiosas, artísticas e intelectuais. A disponibilidade dos materiais juntamente com o conhecimento de técnicas influencia o estilo de construção de uma cultura (DONDIS, 1997).

5 METÁFORA VISUAL NAS IMAGENS DA CIDADE

O ser humano pensa metaforicamente. A metáfora é um fenômeno da linguagem em uso e, como fenômeno cognitivo, possui ligação com o pensamento. Metáforas colaboram para a compreensão de conceitos abstratos. O célebre excerto de Camões “Amor é fogo que arde sem se ver” busca uma definição para amor, entidade intangível, ao compará-lo com fogo, um elemento físico. Assim, para explicar, o poeta transferiu os caracteres do fogo como quente e capacidade de queimar para a noção de amor.

Por terem esse potencial de explanar conceitos abstratos, metáforas deixam o aprendizado agradável. Para Aristóteles, uma vez que as palavras significam algo, então quaisquer palavras que criam conhecimento são as mais agradáveis. Metáforas têm qualidades do exótico e fascinante, mas ao mesmo tempo, reconhece-se que os estrangeiros não têm os mesmos direitos que os compatriotas. “Os homens sentem-se em relação à linguagem assim como se sentem em relação a estrangeiros [*xénos*] e concidadãos, e precisamos introduzir um elemento de estranheza em nossa dicção porque as pessoas se maravilham com o que está longe, e maravilhar-se é agradável¹³” (MORAN, 1996).

Aristóteles (2016, p. 34) é assertivo ao dizer que “tudo que se exprime pela linguagem é domínio do pensamento”. Com base nessa afirmação, pretende-se mostrar que a metáfora não é apenas um fenômeno cognitivo isolado nem exclusivamente uma figura de linguagem para ornamentar a fala e a escrita. Ela existe na mente e, por isso, pode ser expressa pela linguagem. Não exclusivamente pela linguagem verbal, na arte poética, à qual pertence ontologicamente, mas também em outras artes, como na música, pintura, fotografia e cinema. Diante disso, por fim, almeja-se levantar teorias que estudam metáfora visual.

Categorização é uma característica essencial da vida. Como as situações não vêm com rótulos alertando se são perigosas ou não, implica-se algum tipo de reconhecimento de padrões e, conseqüentemente, comparação. Animais complexos demonstram o mimetismo em que filhotes aprendem imitando animais adultos. Os seres humanos foram programados para reconhecer se uma determinada condição será benéfica ou não à sua sobrevivência. Evidências sugerem que mecanismos cerebrais especificamente relacionados a espelhamento estão

¹³ Tradução nossa. Texto original: “Men feel toward language as they feel toward strangers [*xenous*] and fellow citizens, and we must introduce an element of strangeness into our diction because people marvel at what is far away, and to marvel is pleasant” (MORAN, 1996).

relacionados a empatia humana. Os chamados neurônios-espelho provocam o mimetismo automático ao produzir no cérebro do observador um estado similar ao da pessoa que ele está observando (MORAES, 2009).

Como ocorre com os animais, a sobrevivência do ser humano também depende de coisas e signos reconhecíveis que lhe são de grande significado. Fomos programados a procurar objetos que nos são necessários e cujas configurações nos agradam mais do que outras. A nossa capacidade de reconhecer um objeto parece estar ligada à relevância biológica que ele tem para nós, o que faz que baste o objeto ter uma vaga semelhança para provocar uma reação positiva (SANTAELLA, 2012, p 23-24).

Esse tipo de reconhecimento de padrões como categorização, comparação, mimetismo e afins não são metáforas ou analogias no sentido humano. Ainda não há estudos suficientes para compreender os mecanismos cerebrais por trás do uso das metáforas, mas é plausível sugerir que o uso de metáfora e analogia evoluiu de capacidades pré-humanas como estas, sofrendo muitas transformações por serem mediadas pela linguagem.

Conceitualmente, os princípios de similaridade e contiguidade descrevem entidades de áreas diferentes. A similaridade abrange a identidade de prioridades de objetos e situações, enquanto a contiguidade envolve a identidade de indivíduos e eventos. Assim, a contiguidade dá origem a conceitos históricos, especialmente conceitos de eventos e de indivíduos (DIRVEN; PÖRINGS, 2003). Portanto, para compreender o mundo é necessário categorizar os objetos e as experiências de forma que passem a fazer sentido. O ser humano categoriza eventos, atividades e outras experiências como conjuntos estruturados (LAKOFF; JOHNSON 2002). Lakoff e Johnson afirmam que algumas das categorias emergem diretamente das experiências, devido às interações com as outras pessoas e com o ambiente físico e social.

Lakoff e Johnson listam dimensões naturais para as categorias de objetos, como: a perceptual, baseada na apreciação dos objetos por meio dos sentidos; a motora, baseada na natureza das interações motoras com os objetos; a funcional, que está relacionada às funções que o sujeito atribui ao objeto e a intencional, que diz respeito aos usos que se pode fazer de um objeto em determinada situação. Ao categorizar alguma coisa – ou experiência –, continuam eles, certas propriedades são iluminadas, enquanto outras devem ser atenuadas ou ocultas. “Ao focarmos um conjunto de propriedades, desviamos nossa atenção das outras” (LAKOFF; JOHNSON, 2002).

O conceito de semelhança está relacionado à representação de imagens desde as origens do conhecimento humano. No livro de Gênesis está escrito que Deus criou homem conforme Sua imagem e semelhança. Assim, o homem seria uma representação do seu Criador.

A etimologia da palavra imagem está ligada à raiz de *imitari* e, a partir desta definição, Roland Barthes (1990) questiona se a imagem, uma representação analógica, uma cópia, poderia produzir verdadeiros sistemas de signos e não apenas aglutinações de símbolos.

A imagem é representação, isto é, ressurreição, e sabe-se que o inteligível é tido como antipático ao vivenciado. Assim, de ambos os lados, a analogia é considerada como um sentido pobre: uns pensam que a imagem é um sistema muito rudimentar em relação à língua; outros, que a significação não pode esgotar a riqueza indizível da imagem. Ora, mesmo – e sobretudo – se a imagem é, de uma certa maneira, *limite* do sentido, permite-nos, no entanto, voltar a uma verdadeira ontologia da significação (BARTHES, 1990, p. 27)

É comum afirmar que uma imagem é uma boa ou má semelhança. A fotografia, por definição, transmite a própria cena, o literalmente real. Fotógrafos buscam vários ângulos para garantir a semelhança “verdadeira” de uma cena ou uma pessoa. Langer (1957) nota que um esboço compartilha certa proporção de partes com seu objeto e que a única característica que uma imagem deve ter para ser de fato uma imagem é o arranjo de elementos análogos ao arranjo dos elementos visuais relevantes do objeto.

Kenedy (1974, p. 35) afirma que semelhança não é uma definição completa de representação. “Uma imagem representa porque se assemelha” seria uma tautologia. Não é possível saber a resposta de um observador diante de algo que uma imagem representa. A semelhança, de certa forma, frustra Barthes. Para ele, semelhança é uma conformidade a uma identidade (BARTHES, 2015). “Pois a semelhança remete à identidade do sujeito, coisa derrisória, puramente civil, até mesmo penal; ela o dá ‘enquanto ele mesmo’, ao passo que eu quero um sujeito ‘tal em si mesmo’” (BARTHES, 2015, p. 85).

Metáfora vem do grego “*metapherein*”, que significa transferência ou transporte. Etimologicamente, é formada por *meta*, que quer dizer mudança e por *pherein* que significa carregar (SARDINHA, 2007, p. 21-22). Assim, metáfora pode ser definida como transferência de sentido de uma coisa para outra, um meio de entender e experimentar uma coisa nos termos de outra.

Aristóteles afirma que a metáfora é essencial tanto para retórica quanto para poesia. Segundo o filósofo, a metáfora permite expressar uma ideia nova. Sendo nova, ela exige do ouvinte ou leitor um trabalho mental para encontrar o ponto em comum entre as entidades presentes na metáfora (SARDINHA, 2007). O bom uso da metáfora, para Aristóteles, não poderia ser adquirido por qualquer um, é a marca de um gênio. Black (1979) define estas como metáforas criativas: “formas inesperadas e perspicazes de apresentar alguma coisa por meio da comparação com outra de diferente categoria”. Geralmente estudada como uma técnica de

poetas para expressar sentimentos, a definição de metáfora como um recurso figurativo se resume em um recurso para ornamentar a linguagem. Nessa visão, também se enquadra nas chamadas figuras de estilo (SARDINHA, 2007, p. 22-23).

As abordagens fenomenológica, interacional e cognitiva da metáfora defendem a visão que a linguagem metafórica serve como porta indireta a novas formas de conhecer e descrever a experiência humana. Filósofos como Paul Ricoeur e Jacques Derridas argumentam que metáfora e símbolo agem como intérpretes primários da realidade, gerando camadas mais ricas de percepção, expressão e significado no pensamento especulativo. Entendida como produto das estruturas intencionais da mente, a metáfora torna-se conceptual, não apenas ornamental, atuando como recurso por meio do qual se desconstrói e reconstrói conceitos usados para descrever as variedades e nuances das experiências (THEODOROU, 2013).

Lakoff e Johnson (2002) detectaram que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Afirmam, ainda, que o ser humano pensa metaforicamente, e sistematicamente metaforiza o abstrato, fenômeno complexo nos termos do fenômeno tangível, concreto. Esses autores estabeleceram a teoria da metáfora conceptual, baseada no sistema de conceptual, formado por conceitos presentes na mente, responsáveis por estruturar a percepção.

Os conceitos que governam nosso pensamento não são meras questões do intelecto. Eles governam também a nossa atividade cotidiana até nos detalhes mais triviais. Eles estruturam o que percebemos, a maneira como nos comportamos no mundo e o modo como nos relacionamos com outras pessoas. Tal sistema conceptual desempenha, portanto, um papel central na definição de nossa realidade cotidiana. Se estivermos certos, ao sugerir que esse sistema conceptual é em grande parte metafórico, então o modo como pensamos, o que experienciamos e o que fazemos todos os dias são uma questão de metáfora (...). Baseando-nos, principalmente, na evidência linguística, constatamos que a maior parte de nosso sistema conceptual ordinário é de natureza metafórica. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 45-46).

As metáforas são culturais e espontâneas, refletem a ideologia e o modo de ver o mundo de um grupo, ou seja, não dependem da vontade do indivíduo. Metáforas são produtos do pensamento (KENNEDY, 1993, p. 222). As metáforas são usadas na linguagem porque preexistem na mente, como meios naturais de expressar o pensamento (SARDINHA, 2007, p. 14). Além de ser uma representação mental, a metáfora é cognitiva, abstrata. Embora abstrata, ela toma forma na fala e na escrita por meio das expressões metafóricas. Lakoff e Johnson (2002) entendem, então, que a metáfora é um fenômeno cognitivo. O acesso a elas é automático, não há esforço para produzir nem para entender uma expressão metafórica, pois ela

“automaticamente aciona a metáfora conceptual correspondente na nossa mente” (SARDINHA, 2007, p. 32).

5.1 BIPOLARIDADE METÁFORA - METONÍMIA

Selecionar e combinar são os dois nodos básicos de arranjo na organização da linguagem – e das ideias – e correspondem às noções de paradigma e sintagma, de onde se originam respectivamente, a metáfora e a metonímia. A metáfora é o processo de associação por similaridade e está relacionado à noção de paradigma. Os paradigmas são conjuntos similares que, quando identificados, permitem conhecer uma constituição de natureza simbólica (CHALHUB, 2002; PIGNATARI, 2004, 2005).

O desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema (*topic*) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contiguidade. O mais acertado seria talvez falar de processo metafórico no primeiro caso, e de processo metonímico no segundo, de vez que eles encontram sua expressão mais condensada na metáfora e na metonímia respectivamente. Na afasia, um ou outro desses dois processos é reduzido ou totalmente bloqueado — fato que, em si, torna o estudo da afasia particularmente esclarecedor para o linguista. No comportamento verbal normal, ambos os processos estão constantemente em ação, mas uma observação atenta mostra que, sob a influência dos modelos culturais, da personalidade e do estilo verbal, ora um, ora outro processo goza de preferência (JAKOBSON, 2010, p. 55- 56).

O linguista e teórico literário Roman Jakobson (2010) descreve mais profundamente a distinção entre metáfora e metonímia. Esta polaridade fundamenta-se em seus estudos com pessoas que sofrem de dificuldades na fala, a “afasia”, que resultam de danos em alguns centros do cérebro. A primeira descoberta é que há dois tipos de deficiência: em um dos casos, a falha está no campo da substituição, com a combinação estável, ou, por outro lado, a dificuldade maior situa-se na área da combinação, com a substituição relativamente estável (JAKOBSON, 2010).

Um afásico de primeira ordem – com “distúrbio de similaridade”, nos termos do autor – constrói expressões que são extremamente dependentes de contexto, por contiguidade (JAKOBSON, 2010). Ao tentar lembrar de certa palavra, esta pessoa selecionaria outro termo do mesmo contexto ou referência, por exemplo, substituiria o termo “vela” por “chama”. Já os afásicos de segunda ordem, com “distúrbio de contiguidade”, expressam-se apenas por meio de associações de similaridade, sendo falha no contexto. Esta pessoa associaria, por exemplo, luminária com sol.

A seleção sempre é definida por uma relação de similaridade ou contiguidade. Substituições metonímicas para “vela” poderiam ser cera ou parafina (material) ou candelabro (proximidade, contato), Natal (contexto), luz (efeito), entre outros. Os termos tocha ou cilindro seriam exemplos de substituições metafóricas, o primeiro tem a mesma função da vela e o segundo apresenta formato similar. Em certos casos, pode ocorrer também a relação por similaridade e por contiguidade, simultaneamente. A expressão “o Brasil vai crescer muito” contém a metonímia “Brasil”, significando a economia do Brasil, e “crescer” refere-se a uma metáfora ao tratar o país como um organismo.

Metáforas poderosas combinam elementos tanto similares em algum aspecto e ainda muito diferentes em outro. Elas também podem ser utilizadas para salientar a similaridade de coisas que normalmente não são contíguas. Assim, a relação ideal resultaria de uma similaridade com algo *in absentia*. A metonímia, por sua vez, é mais rica quando busca excluir a similaridade completamente, e ao fazê-lo, destaca a relação com algo normalmente *in praesentia*, mas excluído do contexto (JAKOBSON, 2010; BRANDL & AMMANN, 1993).

Desse modo, os estudos de Jakobson mostram que metonímia e metáfora são polares. Elas são produzidas, de fato, por princípios opostos. Diante disso, ele estabeleceu rigorosamente essa distinção. Metonímia, então, é a substituição por uma conexão percebida: proximidade, contato, composição, contexto, causa e efeito. Nas artes visuais a forma mais comum de metonímia é tomar a parte pelo todo – isto é, sinédoque – e o detalhe pelo geral, ou o concreto pelo abstrato. Assim, o esqueleto ou caveira podem representar a morte, pois são a consequência natural dela (BRANDL & AMMANN, 1993).

Por outro lado, metáfora é a substituição de uma coisa por outra por meio da similaridade. A arte, entretanto, ressalta semelhança enquanto na verdade aprecia o afastamento das coisas implicitamente comparadas (BRANDL & AMMANN, 1993). Os cachorros, por exemplo, são animais conhecidos universalmente por serem fiéis a seus donos. Em uma pintura que mostra um casal juntamente com um cachorro, este torna-se metáfora da fidelidade entre o casal. Assim como no cinema cenas de chuva – elemento que vem do Alto sobre o qual o homem não tem controle – são recorrentes simbolizando uma resposta do divino.

A metáfora se estabelece por meio de uma relação de similaridade, enquanto a metonímia, por uma relação de contiguidade. A metáfora cria similaridades entre esferas distantes, é uma comparação entre dois domínios diferentes, enquanto a metonímia é a comparação em apenas um domínio – de um aspecto de um domínio com outro aspecto do

mesmo domínio (SARDINHA, 2007 p.23). Assim, o conhecido exemplo de metonímia “leio Machado de Assis” apresenta uma relação de contiguidade, já existente, entre um escritor e seus livros. Já a expressão “gostaria de ler seus pensamentos” estabelece uma metáfora comparando pensamentos com textos escritos. Sardinha (2007) sugere um teste de comparação para determinar se uma elocução é metáfora ou metonímia. Quando for possível utilizar a expressão “ser como” para explicar a comparação, trata-se de uma metáfora, por exemplo: “seus pensamentos são como textos”. Já no caso da metonímia, esse recurso não resulta em uma frase que faça sentido, por exemplo, “Machado de Assis é como seus livros”.

Quando uma relação, aspecto ou dimensão pode classificar um objeto, esse pode ser utilizado em uma metáfora. Cada tipo de relação oferece a base para um tipo de *tropo*¹⁴. O que eles têm em comum é o uso alterado para enfatizar algum aspecto do referente, e a expressão envolve um equívoco que é intencional. O receptor da mensagem sabe o que é significado pelo termo incorreto e sabe que o termo foi usado incorretamente para efeito, ênfase ou explicação. Essas regras permitem significados com propósitos específicos, o que não substitui significados literais. Os novos significados podem ser adotados sem alterar os significados padrões e podem ser entendidos imediatamente.

Em estudos realizados com pessoas cegas, Kennedy (1990; 1993) revelou que metáforas visuais podem ser compreendidas por elas, mesmo quando não eram familiarizadas com a ideia de representação. Por exemplo, indivíduos cegos foram solicitados para desenhar com um kit de desenhos de alto relevo, e distinguir os usos literais da linha dos usos metafóricos. Linhas para superfícies eram ditos como literais. Eles afirmavam que dor é algo que não poderia ser desenhado. Entretanto, ocasionalmente um adulto cego dizia que dor poderia ser desenhada, com uma linha, do modo metafórico. Eles descreveriam a “linha dor” como não realista, metafórica, dificilmente seria compreendida sem uma explicação. Esses comentários não eram feitos sobre linhas de superfície.

Além disso, indivíduos cegos considerando indicadores de movimento nas imagens estáticas, em alto relevo, de objetos comuns eram frequentemente descritas como não realistas, mas bons para sugerir tipos de movimento. Isto é, os recursos utilizados em imagens paradas para representar movimentos, muito populares nas histórias em quadrinhos, são interpretadas pelas pessoas cegas e pelas que podem ver da mesma forma: não são realistas,

¹⁴ Emprego de uma palavra em sentido figurado. Recurso expressivo em que se associa o sentido de uma palavra a outra. (do grego, *tropos*: volta, desvio) (INFOPEDIA, 2016).

mas, mesmo assim, metáforas imagéticas eficientes. Estes estudos indicam que a metáfora visual não precisa se apoiar em referências de tradição ou convenção. Algumas vezes, violação dos objetos retratados podem ser compreendidos como um modo eficaz e deliberado de sugerir um referente difícil de retratar dentro dos limites do suporte escolhido (KENNEDY, 1990; 1993).

Para o Linguista Viktor Chklovski, a arte seria capaz de despertar os homens dos hábitos automatizados. Para este autor,

“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 de 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 (CHKLOVSKI, 1976, p.45)

O autor nomeia de *Ostranenie* - desautomatização, singularização, estranhamento –o ato de apresentar de forma singular os objetos ou cenas em uma obra, no intuito de destacar aspectos que não seriam percebidos devido à automatização da percepção. Utilizando-se de linguagem poética, em oposição à linguagem cotidiana, opera o estranhamento de Chklovski, ao criar circunstâncias que alterem o ritmo da percepção.

Da mesma forma, uma boa metáfora viola a normalidade, mas o faz de um jeito que faz sentido, apresentando violações que introduzem ideias relevantes. Assim, uma boa metáfora imagética deve colocar um elemento relevante onde não pertenceria, originalmente, ao objeto físico (KENNEDY, 1993, p. 218). O que uma imagem necessita para produzir metáfora é uma distorção deliberada e apta de uma forma familiar. Isso conecta metáforas a provérbios. Uma metáfora determina o que é relevante para pensar sobre algo. Ela traz à tona questões não examinadas anteriormente Tropos são poderosos porque envolvem categorização e influenciam o que é relevante.

Metáforas envolvem manipulação de classes, não apenas de frases. Podem ser definidas formalmente como expressões que emprestam o aparato de inclusão de classe e produzem afirmações de inclusão de classe, mas nem todos os mecanismos de inclusão de classe são válidos para qualquer metáfora particular. Se uma afirmação é literal, então todas as implicações de inclusão de classe são relevantes a expressão. Apenas recentemente, no século XX, que se iniciaram tentativas de aplicar os tipos de figuras de linguagem à análise de imagens. Barthes foi um dos primeiros a propor a leitura de imagens utilizando os recursos da linguagem.

Hoje, tanto obras de arte como fotografias no século XIX tem como cenário o espaço urbano, a arquitetura dos prédios, as multidões e pessoas caminhando nas ruas. Com a expansão da era digital – que trouxe câmeras digitais, internet e redes sociais - começaram a surgir diversos fotógrafos interessados em pessoas comuns, que andam pelas ruas com um modo de vestir inusitado. Assim, o *street style*, estilo de roupas das pessoas que estão nas ruas, hoje é fonte de referência para diversas grifes e desfiles de alta costura.

Além das semelhanças nas imagens das duas épocas, há as afinidades entre os interesses dos artistas do impressionismo e dos fotógrafos contemporâneos. O *flâneur* de Charles Baudelaire reaparece no conceito de “semionauta”, termo criado por Nicolas Bourriaud (2009; 2011) para definir o artista contemporâneo como um “criador de percursos dentro de uma paisagem de signos” (BOURRIAUD, 2011, p. 101). O fotógrafo de *street style* pode, então, ser considerado um *flâneur*, um semionauta da vida urbana.

A industrialização e o auge do capitalismo no século XIX resultaram em fenômenos como a urbanização e a multidão, que passou a ocupar o centro da cidade graças ao deslocamento do local de trabalho para este espaço. Coube aos pensadores, poetas e pintores interpretar tais fenômenos, analisá-los e registrá-los. O movimento Impressionista inaugurou a Arte Moderna e participou das transformações de sua época. Considerado como arte urbana porque descobre a qualidade paisagista da cidade e, ao mesmo tempo, volta à pintura dos campos.

Pioneiros em técnica e temática, estes artistas revolucionários deixaram de se interessar apenas pelos assuntos nobres e passaram a valorizar os temas que surgiam no cotidiano da cidade de Paris no início de sua urbanização, para trabalhar com sensações e impressões de luz. Este foi o primeiro momento em que se assistiu a uma inversão de valores, deixando de se admirar apenas o que vem da cultura dominante para valorizar o que pode ser encontrado em outras esferas culturais e sociais. Isto resultou em influências permanentes nas artes e na fotografia, principalmente quando esta tornou-se portátil.

Metáfora visual se estabelece quando há similaridade, transposição de sentidos, nesse caso, entre pinturas para imagens fotográficas. As pinturas do Impressionismo e as fotografias de moda urbana têm em comum a intenção de retratar, além do estilo de roupas, os hábitos da vida cotidiana e a paisagem urbana. Além disso, em ambos os casos, as imagens são capturadas – pintadas e clicadas – ao ar livre, não em um ateliê ou estúdio. Portanto, as

pinturas impressionistas e as fotografias de moda urbana articulam metáforas visuais, por associarem-se por similaridade, no sentido de apresentar manifestações da imagem urbana.

A paisagem urbana ganhou novas significações a partir da segunda metade do século XIX, e os artistas foram responsáveis por documentar isso. No século XXI, as fotografias de moda urbana assumiram esta função. Ao registrar pessoas com estilos interessantes, os fotógrafos retratam também – consequente ou intencionalmente – o ambiente urbano. Assim como olhamos para as artes e para as produções científicas do passado para entendê-lo, as imagens produzidas e publicadas hoje serão documentos históricos para que, nas décadas e séculos futuros, as pessoas possam não só olhar fotografias, mas saber como pensamos, agimos e interagimos com o ambiente em que estamos inseridos.

A moda é uma linguagem de signos, um sistema não verbal de comunicação. A roupa comunica idade, gênero e classe social; também atua como complemento da expressão, atitude e cultura do ser humano. Até meados do século XX, era diretamente associada à alta costura. Esse universo luxuoso era divulgado por meio de fotografias, com poses inspiradas na pintura renascentista, principalmente pela imprensa especializada.

Ao fim da Segunda Guerra, as revistas de moda na Europa adquiriram grande importância na difusão das tendências, e a moda francesa, influenciada pelo *prêt-à-porter*, adquiriu novas facetas. Na era da imprensa, o *street style* era uma categoria subestimada de fotografia de moda, representada pela forma excêntrica ou por estilos das subculturas. A ascensão da era digital, com a Internet e câmeras portáteis, elevou o registro da moda urbana a outro patamar. Hoje as imagens publicadas em blogs de *street style* são referências para a moda das passarelas.

Ao lidar com um meio tão complexo, Barthes (2009, p. 20) afirma que “a fotografia de Moda não é qualquer fotografia, tem pouca relação com a fotografia jornalística ou com a fotografia amadorística”. No âmbito da comunicação fotográfica, ele escreve, a fotografia de moda constitui uma linguagem particular, que tem léxico e sintaxes próprias, “suas ‘locuções’, proibidas ou recomendadas” (BARTHES, 2009, p. 20). As distinções de vestuário encontradas pelo semiólogo em revistas de moda - vestuário-imagem e vestuário-escrito – serão transpostas, neste tópico, para a proposta de leitura das fotografias dos blogs de *street style*.

5.2 DENOTAÇÃO, CONOTAÇÃO E MITO

A função de desconstrução e reconstrução de conceitos da metáfora se aproxima do mito na visão de Barthes, que se apropria de uma mensagem para esvaziá-la, compondo novos sentidos. “É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transpassado da fala mítica” (BARTHES, 2013, p. 217). A semiologia consiste no processo de decifração do mito, e isto significa compreender as deformações e reconhecer o signo de origem. Se não há deformação, nada de novo tem a oferecer, é apenas uma cópia. O mito rouba o caráter passional do sujeito e o transfere para o objeto. A metáfora opera, muitas vezes, de forma contrária, ao passar atributos tangíveis, que podem ser percebidos pelos sentidos, para conceitos abstratos.

Barthes (2012; 2013) faz a distinção entre diferentes níveis de significação. O denotativo é o primeiro nível, literal, no qual o leitor necessita somente de conhecimentos linguísticos e antropológicos. No segundo nível, a conotação, são necessários outros conhecimentos culturais, que Barthes identifica como léxicos. Os conotadores são indicadores que se encontram em dois planos da semiótica. Permitem ambiguidades (HJELMSLEV, 2003). Um vasto repertório paradigmático permite associações e interpretações mais aprofundadas de uma *fala*, que pode ser discurso escrito, fotografia, cinema, esporte, publicidade, “tudo isso pode servir de apoio à fala mítica” (BARTHES, 2013, p.205).

Além de seu significado literal, sua denotação, uma palavra pode ter conotações. Em semiótica, denotação e conotação são termos que descrevem a relação entre o significante e seu significado, assim como uma distinção analítica é feita entre dois tipos de significados: um denotativo e um conotativo. O sentido inclui tanto denotação como conotação. Denotação tende a ser descrita como a definição, o sentido literal de um signo. No caso de signos linguísticos, o sentido denotativo é o que o dicionário provê. Para Panofsky (1970), a denotação de uma imagem visual representacional é imagem que os observadores de qualquer cultura e qualquer época reconheceriam como representação. No entanto, quando se trata de reconhecer algo específico ou adaptado de alguma cultura, direciona-se ao campo da conotação. O termo “conotação” é utilizado para se referir a associações pessoais e socioculturais – ideológicas, emocionais, etc. – do signo. Essas estão relacionadas à classe, idade, gênero, nacionalidade do observador, do decodificador da mensagem visual.

Como Barthes (2012) notara, o modelo de Saussure do signo centrado na denotação em detrimento da conotação deixou a cargo dos teóricos subsequentes fornecer

relatos dessa outra dimensão de significado. Barthes argumenta que na fotografia conotação pode ser analiticamente diferenciada da denotação. Fiske (1982, p. 91) coloca que denotação é o que é fotografado, conotação é *como* é fotografado. Entretanto, em fotografia, denotação é privilegiada em relação à conotação. O significante fotográfico parece estar virtualmente idêntico a seu significado, e a fotografia pode ser um “signo natural” produzido sem a intervenção de um código. Barthes (2013) afirma que se identifica um código de conotação apenas em um nível mais alto que o literal da denotação. A conotação produz a ilusão de denotação; a ilusão de linguagem transparente e de que significante e significado são idênticos. Barthes (1974) chega, então, à conclusão de que a denotação não é um primeiro significado, mas finge sê-lo; sob essa ilusão, não há nada além da última das conotações: o mito, superior, pelo qual o texto pretende retornar à natureza da linguagem, a linguagem como natureza.

Então, a denotação seria apenas outra conotação. Dessa perspectiva, denotação pode ser considerada não como um significado natural, mas como um processo de naturalização. Tal processo leva à ilusão de que a denotação é um significado literal e universal, o qual não é, mas, por outro lado, é completamente ideológica e, de fato, as conotações que parecem mais óbvias aos receptores da mensagem são aquelas mais naturais (BARTHES, 1974). Enquanto teóricos procuram distinguir analiticamente conotação de denotação, na prática, tais significados não podem ser nitidamente separados.

Conotações não são puramente significados “pessoais”, mas são determinados por códigos aos quais o receptor – observador, intérprete – tem acesso. Barthes (2001) os denomina de léxicos: conhecimentos culturais necessários para se decodificar uma mensagem. Códigos culturais compõem um campo conotativo, desde que sejam organizados de acordo com semelhanças e diferenças, cada termo sendo associado com um conjunto de atributos simbólicos. Certos atributos podem ser amplamente reconhecidos dentro de uma cultura. Um médico, por exemplo, usa jaleco branco para demonstrar-se aseado, esterilizado, e apresentar uma imagem profissional para seus pacientes. Vestir um jaleco branco é, ao mesmo tempo, sinal de higiene e distintivo cultural.

Alterar a forma de um significante e manter o mesmo significado pode gerar diferentes conotações. Mudanças no estilo ou tom podem envolver diferentes conotações, assim como utilizar diferentes fontes tipográficas para o mesmo texto, ou mudar o tipo de foco ao tirar uma fotografia. A seleção de palavras envolve conotações, como em menções a “confrontos”

vs. “conflitos”, “ocupação” vs. “invasão”, etc. Figuras de linguagem, como metáfora e metonímia, também geram conotações.

Referir-se a conotação em termos de paradigmas e sintagmas limita a um sistema de linguagem, enquanto conotação diz respeito à forma como a linguagem é utilizada. Relacionado à conotação, está o que Barthes (2013) refere-se como mito. Os termos mito e mitologia são comumente associados às clássicas fábulas de deuses e heróis. Mas em Barthes (2013) mitos são as ideologias dominantes de uma determinada época. A partir do modelo de Hjelmslev (2003), Barthes (2013) argumenta que denotação e conotação combinam-se a fim de produzir ideologia. A terceira ordem de significação – mítica ou ideológica – reflete conceitos culturalmente variáveis que sustentam uma determinada visão de mundo, como masculinidade, feminilidade, jovialidade, liberdade, individualismo, objetivismo, patriotismo entre muitos outros.

A análise semiótica de mitos culturais envolve a tentativa de desconstruir as formas como códigos atuam em certos textos populares, com a finalidade de revelar como determinados valores, atitudes e crenças são sustentadas enquanto outras são suprimidas. A tarefa de desnaturalizar tais premissas é problemática quando o semioticista também é um produto da mesma cultura, desde que fazer parte de uma cultura envolve tomar como verdade muitos de seus valores dominantes. Quando se busca analisar a própria cultura é, portanto, essencial refletir sobre seus valores ontológicos. “Mito é um mito-ocorrência, uma narrativa-ocorrência na maior parte dos casos. E a nós, a linguística já nos habituou a procurar além do signo-ocorrência, do dado. A semiótica cobra isso com insistência” (SILVA, 1995, p. 43).

6 MÉTODOS E DISCUSSÃO

Bauer e Gaskell (2002, p. 18) afirmam que “uma cobertura adequada dos acontecimentos sociais exige muitos métodos e dados: um pluralismo metodológico se origina como uma necessidade metodológica”. Diante da informação dessa necessidade de multiplicidade de métodos, caracteriza-se a pesquisa aqui conduzida por três vias: abordagem qualitativa, procedimento bibliográfico e método comparativo.

Há um vínculo indissociável entre o mundo físico e o sujeito que não pode ser traduzido em números. Esse universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes implica uma abordagem mais profunda das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. Enquanto a pesquisa quantitativa ressalta o raciocínio dedutivo e os atributos mensuráveis da experiência humana, a pesquisa qualitativa enfatiza os aspectos dinâmicos, holísticos e individuais da experiência humana, para apreender a totalidade no contexto de um dado fenômeno (POLIT et. al., 2004).

O pesquisador, nesse caso, não manipula variáveis por meio de tratamentos experimentais e interessa-se mais pelos processos do que no produto. A análise tende a ser desenvolvida indutivamente e concentra-se na essência do fenômeno, visando sua descrição, compreensão e significado. Consiste em uma investigação sistemática e, em medida considerável, segue o método científico de solução de problemas. Os dados coletados nessas pesquisas são descritivos e buscam relatar o maior número possível de elementos existentes na realidade estudada. A pesquisa qualitativa confere importante papel à interpretação (GIL, 2008).

As características da pesquisa qualitativa são: objetivação do fenômeno; hierarquização das ações de *descrever*, *compreender*, *explicar*, precisão das relações entre o global e o local em determinado fenômeno; observância das diferenças entre o mundo social e o mundo natural; respeito ao caráter interativo entre os objetivos buscados pelos investigadores, suas orientações teóricas e seus dados empíricos; busca de resultados os mais fidedignos possíveis; oposição ao pressuposto que defende um modelo único de pesquisa para todas as ciências (GERHARDT; SILVEIRA, 2009, p. 32, grifos das autoras).

Considera-se como qualitativa esta pesquisa, uma vez que estuda o contexto histórico da modernidade tendo em vista a fusão das forças materiais – instâncias políticas, econômicas e sociais – e espirituais – artísticas e intelectuais. Da mesma forma, a contemporaneidade é descrita a partir de referências culturais e antropológicas, em detrimento

de dados estatísticos. A hierarquização das ações de descrever, compreender e explicar proposta por Gerhardt e Silveira (2009) é acatada de forma que, inicialmente, os dois momentos históricos são descritos, com base na literatura consultada, o que leva a compreensão e, por fim, a explicação é dada após a aplicação do método selecionado.

Além disso, o procedimento selecionado consiste na pesquisa bibliográfica. Refere-se ao levantamento do registro disponível, decorrente de estudos anteriores, a fim de colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, dito ou filmado sobre determinado assunto. A pesquisa bibliográfica abrange todo material já tornado público em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, teses, até comunicações orais (GIL, 2002).

Assim, a partir da identificação do problema, essa pesquisa levantou livros, teses e artigos como as principais fontes sobre o tema. Para o aprofundamento sobre o conteúdo e a identificação dos assuntos, utiliza-se catálogos das bibliotecas, bibliografia das leituras, identificando a relevância ou não de determinada obra para o tema por meio de resumos, índices e prefácios. Diversos artigos científicos foram encontrados na internet, por meio do Portal de Periódicos da Capes, buscando palavras-chave, principalmente em língua inglesa. A principal vantagem da pesquisa bibliográfica, segundo Gil (2002), reside no fato de permitir ao investigador a ampla cobertura de uma gama de fenômenos e é indispensável nos estudos históricos. “Em muitas situações, não há outra maneira de conhecer os fatos passados se não com base em dados bibliográficos” (GIL, 2002, p. 45).

O referencial teórico está constituído por obras que tratam da modernidade, entre as quais encontram-se: os textos de Charles Baudelaire, poeta do século XIX, o ensaio histórico e literário de Marshall Berman (2001) que abrange crítica literária, política, arquitetura, urbanismo e estética e Walter Benjamin (1994) com sua leitura crítica da Paris moderna, berço do movimento impressionista. Os conceitos de altermodernidade e semionauta, ainda pouco explorados pela literatura, são abordados por meio dos trabalhos do autor que os denominou, Nicolas Bourriaud. Entre eles estão “Radicante” (2011), “Estética Relacional” (2009a), e seu Manifesto Altermoderno (2009b) divulgado na Trienal do Tate, museu de arte moderna em Londres, disponível na internet.

A pesquisa fundamenta-se, ainda, em estudos sobre as manifestações da imagem da cidade de Kevin Lynch (1999), cultura urbana de Roberto Da Matta (1997) e a

antropologia da comunicação urbana de Massimo Canevacci (1997). “Linguística e Comunicação” de Jakobson (2010) traz o fundamento sobre o conceito de metáfora e sua distinção com a metonímia. Lakoff e Johnson (2002) e Kennedy (1990; 1993) complementam o tópico com suas teorias acerca de metáfora conceitual e metáfora visual, respectivamente.

Metáfora implica comparação, compreensão de uma coisa nos termos de outra (LAKOFF; JOHNSON, 2002). Portanto, na busca pela metáfora visual justifica-se o uso do método comparativo. Este, por sua vez, ocupa-se da explicação dos fenômenos tratando-os como dados concretos, a fim de se identificar “os elementos constantes, abstratos e gerais” (LAKATOS; MARCONI, 2003, p. 107). Gil (2008) comenta que o método comparativo procede pela investigação de fenômenos a fim de ressaltar as diferenças e as similaridades entre eles. “Sua ampla utilização nas ciências sociais deve-se ao fato de possibilitar o estudo comparativo de grandes grupamentos sociais, separados pelo espaço e pelo tempo” (GIL, 2008, p. 16-17). Assim, é possível realizar estudos comparando, por exemplo, diferentes culturas ou sistemas políticos. Nas situações em que os procedimentos são desenvolvidos mediante rigoroso controle, seus resultados proporcionam elevado grau de generalização (GIL, 2008).

O raciocínio comparativo permite descobrir irregularidades, deslocamentos, continuidades e transformações, construir modelos e tipologias, explicitando as determinações mais gerais que regem os fenômenos sociais. Ragin (1987) defende o estudo comparativo como um formato ideal para resolver questões metodológicas. A comparação provê uma base para estabelecer regularidades empíricas e avaliar e interpretar casos relacionados ao critério teórico. Enquanto virtualmente todo método de ciência social é comparativo em sentido amplo, o termo método comparativo é tipicamente usado em sentido estreito para se referir a um tipo específico de comparação: a comparação de grandes unidades macrossociais – abstratas. O método comparativo tradicionalmente tem sido tratado como o cerne da ciência social comparativa, preocupada com as diferenças e similaridades sociais (RAGIN, 1987).

O uso dos atributos dos elementos macrossociais está intimamente ligado à finalidade do método, que reside em interpretar variações macrossociais. Em termos gerais, os pesquisadores comparativistas estão interessados em identificar as similaridades e diferenças entre unidades macrossociais. Tal conhecimento provê a chave para a compreensão, explicação e interpretação de diversos desfechos e processos históricos e seus significados para os arranjos institucionais vigentes (RAGIN, 1987).

Um estudo comparativo entre obras de arte e linguagem fotográfica oferece contribuições com relação a análise e ampliação de conhecimentos. As imagens revelam, além de atributos estéticos, os aspectos macrossociais de cada época, seus hábitos, cultura, configuração da paisagem urbana. A comparação de dois momentos, o século XIX e a contemporaneidade, a partir de suas imagens, permite uma compreensão aprofundada das similaridades entre eles, além dos desdobramentos da modernidade no presente.

Uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. No processo de automatismo do objeto, o ser humano obtém a máxima economia de forças perceptivas. “A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra” (CHKLOVSKI, 1917, p. 44). A arte existe, segundo este linguista, para devolver a sensação de vida. O procedimento da arte diz respeito à singularização dos objetos e consiste em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. “A arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já ‘passado’ não importa para a arte” (CHKLOVSKI, 1917, p. 45).

Chklovski (1917) toma como base o procedimento de singularização em Tolstói, que consiste em não chamar um objeto pelo nome, mas traçar uma descrição, como se fosse visto pela primeira vez; além disso, as palavras empregadas na descrição vêm de partes correspondentes de outros objetos. Por esse procedimento também opera a metáfora; recorre aos termos de um objeto ou fenômeno para descrever outro. O modo de articular a metáfora é novo e desautomatiza a sensibilidade (CHALHUB, 2002).

Lynch (1999) descreve a cidade como “uma sobreposição de imagens individuais”, que pode assumir novos significados. Um dos conceitos importantes trabalhados por ele é a imaginabilidade, que “refere-se à forma, cor ou arranjo que facilitam a formação de imagens mentais do ambiente fortemente identificadas, poderosamente estruturadas e altamente úteis” (LYNCH, 1999, p. 20). O conceito de imaginabilidade está ligado ao conceito de legibilidade, pois “imagens fortes” aumentam a probabilidade de construir uma visão clara e estruturada da cidade.

Uma cidade legível permite a rápida localização e identificação de seus espaços. Por outro lado, o hábito de repetir os percursos constantemente leva a automatização dos sentidos. O errante urbano busca, então, elaborar novos caminhos dentro da paisagem de signos que a cidade oferece para despertar, sempre que possível, novas sensações e desautomatizar o olhar. A busca constante pela curiosidade infantil mencionada por Baudelaire

(2004), a percepção aguçada sobre tudo o que ocorre na sociedade é o que permite o *flâneur* captar os elementos macrosociais e traduzi-los em arte a fim de comunicá-los a seus contemporâneos.

A leitura de imagens colabora para essa desautomatização, pois fatores que podem passar despercebidos ao caminhar pelas ruas são ressaltados pelo recorte daquela realidade. Utilizar as bases da metáfora para realizar essa leitura também a enriquece, pois, esse procedimento que transpõe conceitos, força o uso de termos conotativos na descrição de uma paisagem.

6.1 CARACTERIZAÇÃO E APLICAÇÃO DO MÉTODO

A análise consiste em duas partes. A primeira visa detectar o Mito e a segunda tem foco na metáfora visual. O método criado por Barthes em “Mitologias” será aplicado no primeiro procedimento de análise. Cada objeto consiste, para ele, um sistema que reúne significante - forma, que tem uma realidade sensorial – e um significado – conceito (BARTHES, 2013). A etapa de análise será realizada de acordo com o procedimento proposto por Penn (2011, p. 325), fundamentado em Barthes (2012; 2013), descrito como “uma dissecação seguida pela articulação, ou a reconstrução da imagem semantizada” para tornar explícitos os conhecimentos culturais necessários para que o observador compreenda a imagem. Pretende-se, com este procedimento de análise, compreender os desdobramentos da flânerie no século XXI, na altermodernidade, nos termos das fotografias de moda urbana.

Figura 6 - Esquema espacial da relação entre sistemas de signo de primeira e segunda ordem na formação da metáfora



Fonte: Barthes, 2013, p. 205 (adaptado).

O signo é composto de um significante e um significado. O significante consiste no plano de expressão e o significado é o plano do conteúdo (BARTHES, 2012). Hjelmslev (2003) introduz uma distinção entre semióticas conotativas e metassemióticas estabelecendo que nas primeiras o plano é constituído pelos planos do conteúdo e da expressão de uma semiótica denotativa; enquanto nas metassemióticas o plano do conteúdo é uma semiótica. A significação pode ser concebida como um processo que une o significante e o significado, ato cujo produto é o signo (BARTHES, 2012). A relação que une o conceito da metáfora ao sentido é uma relação de violação, de deformação. “O conceito, estritamente, deforma, mas não elimina o sentido” (BARTHES, 2013, p. 214).

A etapa de análise é feita de acordo com o procedimento proposto por Penn (2011, p. 325), descrito como “uma dissecação seguida pela articulação, ou a reconstrução da imagem semantizada” para tornar explícitos os conhecimentos culturais necessários para que o observador compreenda a imagem. Por se tratar de uma análise comparativa, as imagens serão alinhadas, a fim de se identificar os elementos de similaridade entre as pinturas e as fotografias.

A partir da escolha do material, será traçado, inicialmente, um inventário denotativo, isto significa identificar e listar todos os elementos visuais – denotativos – da imagem. Esta etapa se aproxima do vestuário escrito de Barthes (2009) que, por meio da descrição, transforma um vestuário fotografado em linguagem. Para os propósitos deste trabalho de analisar as imagens que a cidade emite, apresenta-se também as informações visuais da paisagem urbana. Posteriormente, é realizada a apreciação dos níveis mais altos de significação – conotação e mito –, para mostrar o que cada elemento conota, como eles se relacionam entre si, para, então, gerar uma interpretação sobre as evocações provocadas pela imagem (PENN, 2011). Este procedimento tem fundamentação em Barthes (2012, 2013), que considera a imagem como discurso a partir do momento em que é significativa e que deve ser tratada da mesma forma que a escrita – uma vez que ambas são signos – e, além disso, explora a aplicação dos conceitos de denotação e conotação na análise de imagem.

O procedimento será aplicado de acordo com as seguintes etapas:

- 1) Inventário denotativo: identificar os elementos do material, listando os elementos sistematicamente – catalogação do sentido literal do material.
- 2) Examinar o sintagma e a sintaxe visual: como os elementos se relacionam entre si; examinar ênfases e relações de cor, tamanho, posicionamento.

- 3) Identificar conhecimentos culturais (léxicos) aos quais as imagens se referem e através dos quais elas são interpretadas. Identificar índices sociais.
- 4) Identificar a conotação.
- 5) Apresentar o relatório: em forma de quadro, os elementos denotativos, sintagma e sintaxe visual serão apresentados individualmente para cada imagem. Os conhecimentos necessários e a conotação serão referentes para cada grupo de imagens comparadas.
- 6) Explicitar o mito.

Com base na abordagem de Cassier (1963), Silva (1997) organiza as características que opõem pensamento empírico ao pensamento mítico (Quadro 1). Os atributos listados como atributos do pensamento mítico serão critérios buscados na determinação do mito de cada análise.

Quadro 1 - **Pensamento empírico vs. Pensamento mítico**

Pensamento empírico	Pensamento mítico
Percebe qualidades fixas e determinadas (coisas e propriedades)	Percebe o mundo num estado muito mais fluido e flutuante
Percebe caracteres objetivos	Percebe caracteres fisionômicos
Vê a existência das coisas como determinada por leis universais	A percepção é impregnada de qualidades emotivas; as coisas são matizadas com as tintas da paixão
Tenta apagar qualquer vestígio da primeira impressão	Privilegia a força original da primeira experiência
Não destrói nem aniquila os dados da experiência fisionômica: eles perdem o valor objetivo ou cosmológico.	Enfatiza o valor antropológico dos dados da experiência fisionômica.

Fonte: SILVA, 1997, p. 45 (adaptado).

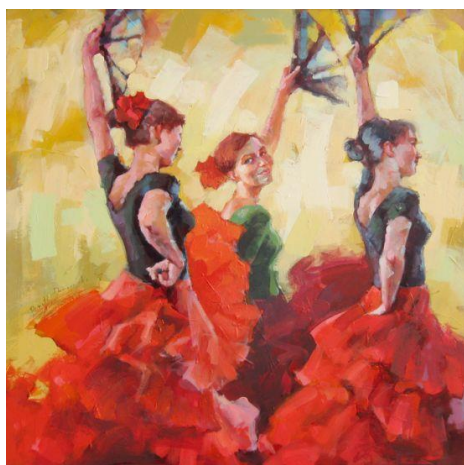
Mitos podem ser vistos como metáforas expandidas. Assim como as metáforas, os mitos colaboram para dar sentido às experiências pessoais em uma cultura (LAKOFF & JOHNSON, 2002). Ambos expressam e organizam formas de conceituar algo dentro de uma determinada cultura. Mitos têm a função ideológica de naturalização de conceitos (BARTHES, 2013): conseguem fazer valores dominantes, históricos, culturais, atitudes e crenças parecerem naturais, normais, atemporais e reflexos de como as coisas são. Os mitos naturalizados na cultura tornam-se poderosos ao ponto de aparentarem não precisarem ser interpretados, como se fizessem parte da primeira ordem de significação, a denotação. Mas a

decifração do mito é fundamental. O método de Barthes (2013, p. 5) visa revelar a “mistificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal”.

Embora mito e metáfora operem de formas semelhantes na cultura, na verdade eles são incompatíveis como métodos de análise e devem ser aplicados isoladamente. A metáfora implica comparação – há um “ser como” implícito –, enquanto o mito suprime a comparação na busca de passar a ilusão de que está na primeira ordem de significação, no plano denotativo. A análise do ponto de vista metafórico se beneficia do inventário denotativo, dos elementos de sintaxe visual, da conotação e também requer conhecimentos prévios para ser compreendida. A diferença está na comparação, que se torna mais retórica do que ideológica, como é no caso da mistificação.

O exemplo a seguir ilustra a presença de linguagens semelhantes em situações de natureza diversa. As imagens das figuras 8 e 9 estão cotejadas com a figura 7, uma pintura inspirada no impressionismo, de autoria de Renata Domagalska uma artista plástica polonesa, contemporânea, que vive na Espanha e costuma retratar mulheres bailarinas de flamenco. Além dessa peculiaridade no estilo, os quadros expressam a harmonia e a força dos movimentos e das posturas corporais, com a carga de sensualidade, feminilidade e alegria típicas dessa dança.

Figura 7 - Mulheres dançando flamenco, 2009



Fonte: Domagalska (2009)

Figura 8 - Desfile da coleção Cori inspirada na dança flamenca. São Paulo Fashion Week 2006



Fonte: Marques (2006)

Figura 9- Desfile da coleção Cori inspirada na dança flamenca. São Paulo Fashion Week 2006



Fonte: Marques (2006)

Quadro 2 - Relatório de elementos da figura 7

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Pintura com inspiração impressionista • Figuras femininas: três jovens dançarinas de flamenco • Cor/tonalidade: rostos claros, roupas coloridas. Predominam cores quentes: vermelho das saias e amarelo do fundo. • Vestimenta: saias com babados e volumosas, escondem as pernas. Blusas ajustadas ao corpo, com decote nas costas e manga curta. • Cabelos com coques e flores vermelhas. • Lábios sem destaque, esboçando sorriso. • Um dos olhares está direcionado ao observador da imagem • Postura: braços esquerdos levantados, segurando leques no alto; braços direitos na cintura. • Direção diagonal privilegiada pelos braços e pelo contorno dos leques
Sintagma / sintaxe visual	<ul style="list-style-type: none"> • Feminilidade sugerida pela vestimenta que demarca a silhueta da cintura para cima, pelo penteado e pela postura. • Cores quentes e fortes agregam significados da dança flamenca que não podem ser completamente expressos em artes estáticas, como movimentos corporais e gestos • A cor vermelha está relacionada a energia, poder e paixão. • A cor amarela simboliza felicidade • A direção do olhar para o observador sugere sedução • Movimento e ritmo indicados por meio das pinceladas que criam textura, efeito de sobreposição e abertura das saias. • Estrutura vertical, longilínea • Ação e instabilidade indicadas pela direção diagonal predominante na imagem

Fonte: Dados da pesquisa.

Quadro 3 - Relatório de elementos da figura 8

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Desfile SPFW 2006. • Figura feminina: modelo, jovem, longilínea • Cor/tonalidade: rosto claro, vestido branco, acessórios cinza e pretos. Cenário em tons neutros, não contrastam. • Vestimenta: vestido curto acinturado e rodado. Saia assimétrica na frente, com babados finos. • Cabelos com coque, deixam o rosto à mostra • Postura: Movimento dos braços acompanham o vestido • Rosto sem sorriso, olhar ao infinito • Direção diagonal privilegiada pelos braços e pernas
Sintagma / sintaxe visual	<ul style="list-style-type: none"> • Feminilidade sugerida pela vestimenta que demarca a silhueta na cintura, pelo penteado e pela postura. • O busto é valorizado com um colar de pendente grande. Faixa preta reforça o vertical. • O branco ressignifica e suaviza a referência flamenca, reconhecida por cores quentes e fortes. O branco simboliza paz, clareza e pureza. • O preto dos detalhes é associado à elegância e seriedade. • Movimento indicado por meio da saia, dos braços e pernas no momento fotografado • Expressão facial de seriedade, discrição, introspecção, mistério • Ação e instabilidade indicadas pela direção diagonal predominante na imagem

Fonte: Dados da pesquisa.

Quadro 4 - Relatório de elementos da figura 9

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Desfile SPFW 2006. • Figura feminina: modelo, jovem, longilínea • Cor/tonalidade: rosto claro, vestido verde oliva, acessórios marrons. Cenário em tons neutros, não contrastam. • Vestimenta: vestido longo acinturado e rodado. Saia com babados grandes e finos. Costas e cauda de tule. • Cabelos com coque, deixam o rosto à mostra • Postura: Corpo de lado e rosto para frente. Movimento retorno. Braços contornam o vestido. • Olhar por cima do ombro, ausência de sorriso • Direção diagonal privilegiada pelos braços e pernas
Sintagma / sintaxe visual	<ul style="list-style-type: none"> • Feminilidade sugerida pela vestimenta que demarca a silhueta na cintura, pelo penteado e pela postura. • A cor fria ressignifica e suaviza a referência flamenca. O verde é associado a harmonia e segurança, quando combinado com o marrom alude à natureza. • Transparência do tule une feminilidade e sedução; promove a leveza no movimento da saia • A escolha do registro no momento em que a modelo faz a volta na passarela valoriza o movimento do vestido. • Expressão facial de seriedade, discrição, introspecção, mistério • Ação e instabilidade indicadas pela direção diagonal predominante na imagem

Fonte: Dados da pesquisa.

Quadro 5 - Léxicos e conotação das figuras 7 a 9

Conhecimentos culturais necessários	Dança flamenca expressa sentimentos intensos, como paixão ou dor, por meio de movimentos corporais fortes. Significados das cores. Moda.
Conotação	Feminilidade, elegância, suavidade, mistério, intensidade. Descontração. Erotização. Energia de uma dança oficialmente considerada patrimônio cultural da humanidade.
Mito	A mulher que veste roupas com referências flamencas, fora do contexto da dança, é forte, mas ao mesmo tempo sofisticada, passional e misteriosa.
Metáfora	A mulher forte, mas ao mesmo tempo sofisticada, passional e misteriosa é uma dançarina de flamenco fora dos palcos.

Fonte: Dados da pesquisa.

O adequado exame dos quadros 2 a 4 permite a identificação dos elementos do quadro 5. Os conhecimentos culturais aos quais as imagens se referem levam aos níveis mais altos de interpretação: conotação e mito. No mito determinado, são encontrados os critérios listados por Silva (1997), entre eles: qualidades emotivas, a força original da primeira impressão, ênfase nos dados antropológicos da experiência.

6.2 NAS RUAS

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) foi um artista francês famoso por sua influência no estilo da pintura impressionista. Na infância, ele pintava ornamentos em porcelanas antes de matricular-se para uma escola de artes (THE IMPRESSIONISTS, 2011). A figura 5, pintura de Renoir intitulada “Saída do Conservatório” – ou “*La sortie du Conservatoire*”, em francês – mostra um grupo de jovens conversando enquanto deixam um conservatório, provavelmente após um concerto ou recital de música. A figura 6 é uma fotografia do blog The Sartorialist, de 2008, em que há um grupo de jovens conversando em alguma rua de Paris.

Figura 10 - "Saída do Conservatório"
Pierre Auguste Renoir, 1877



Fonte: Renoir (2014)

Figura 11 - Nas ruas, Paris. 2008



Fonte: Schuman (2008).

Quadro 6 - Relatório de elementos da figura 10

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Pintura impressionista • Cenário: Rua de Paris, saída de um local movimentado, após algum evento • Cores predominantes dos edifícios: bege e tons de cinza. • Rostos claros, vestimentas cinza e preto • Personagens principais: um homem e duas mulheres • Roupas formais: homens vestem traje completo com cartola; mulheres vestidos longos. • Personagem principal feminina com vestido cinza e preto, com variações de nuances, sobreposições de peças, detalhes de babados e rendas nas mangas e na barra da saia clara. • Personagens compondo a cena sem olhar de frente para quem faz o retrato • Expressões espontâneas, sorrisos discretos • Aglomeração ao fundo • Destacam-se as personagens femininas: uma pelas roupas mais claras, outra por estar de frente. • Moça à frente: braços para baixo, segurando um objeto cilíndrico • Direção horizontal-vertical privilegiada pela postura, pela vestimenta – cartolas; • Direção diagonal orientada pela postura do personagem masculino
Sintagma / sintaxe visual	<ul style="list-style-type: none"> • Feminilidade sugerida pela vestimenta que contém ornamentos de rendas e babados e pelos penteados • Cores frias e neutras valorizam a situação e o ambiente, não apenas um elemento específico • O preto é associado à elegância, formalidade, mistério • Cartolas são acessórios relacionados a status sociais elevados, elemento valorizado pelo <i>Dandy</i> • A direção dos olhares sugere uma conversa descontraída • As sensações de estabilidade, equilíbrio e retidão são sustentadas pela direção horizontal-vertical • A referência à ação e ímpeto de iniciar um movimento se dá pela direção diagonal

Fonte: Dados da pesquisa.

Quadro 7 - Relatório de elementos da figura 11

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Fotografia de moda urbana • Cenário: Rua de Paris, saída de um local movimentado, após algum evento • Cores predominante no cenário: bege e tons de cinza • Rostos claros, vestimentas em tons claros de azul, branco e preto • Aglomeração ao fundo • Valorização da personagem feminina, cujo rosto se encontra em posicionamento de destaque na imagem e as roupas claras a destacam da maioria que veste roupas escuras. • Roupas de inverno: casacos longos e pesados • Personagem principal feminina combinando uma saia branca com uma blusa e um casaco azul claro. A bolsa branca e o casaco têm detalhes semelhantes com babados; meias de renda, saia com uma faixa de transparência e sapatilhas. • Postura: moça com os braços cruzados por dentro do casaco; pernas juntas e pontas dos pés para fora; homem mantém o braço estendido para baixo • Personagens compoendo a cena sem olhar de frente para quem faz o retrato • Expressões espontâneas, • Direção horizontal-vertical privilegiada pela postura • Linhas horizontais do prédio ao fundo
Sintagma / sintaxe visual	<ul style="list-style-type: none"> • Feminilidade sugerida pela vestimenta que contém ornamentos de rendas e babados • Cores frias e neutras valorizam a situação, o ambiente e a personagem feminina • A cor azul simboliza tranquilidade, equilíbrio, confiança • O branco tem relação com paz, clareza e pureza • O preto é associado à elegância, formalidade, mistério • A cor bege é predominante nas construções de Paris desde o século XIX • A direção dos olhares sugere atenção à conversa • Posição dos braços da mulher sugere que ela tenta se proteger do frio • Modo de pisar da personagem complementada com as sapatilhas se assemelha ao modo das bailarinas • Postura masculina contrasta com a fragilidade feminina • As sensações de estabilidade, equilíbrio e retidão são sustentadas pela direção horizontal-vertical e são reforçadas pelas linhas horizontais

Fonte: Dados da pesquisa.

Quadro 8 - Léxicos e conotação das figuras 10 e 11

Conhecimentos culturais necessários	Arte, arquitetura de Paris, balé, moda.
Conotação	Feminilidade, elegância, jovialidade, mistério. Descontração. Movimentação urbana.
Mito	As ruas são locais de encontro com o outro
Metáfora	A saída de um evento é um segundo evento

Fonte: Dados da pesquisa.

6.3 PARIS EM DIA DE CHUVA

Paris na chuva já é um mito consolidado na cultura. No filme “Meia Noite Em Paris”, o protagonista afirma: “Paris é ainda mais linda na chuva”. A célebre canção “Champs-Elysée” nos mostra que “No sol, sob chuva, ao meio dia ou à meia noite, tem tudo o que você quiser na Champs-Elysée¹⁵”. Além de Caillebotte, vários outros pintores optaram por extrair a arte dos dias chuvosos em Paris.

Figura 12 - “Rua de Paris; Dia Chuvoso”, Gustave Caillebotte. 1877



Fonte: Caillebotte (2014)

Figura 13 - Rue Bonaparte, Paris. 2014



Fonte: Schuman (2014)

¹⁵ Texto original: “Au soleil, sous la pluie, à midi ou à minuit/Il y a tout ce que vous voulez/Aux Champs-Elysées” (tradução nossa).

Quadro 9 - Relatório de elementos da figura 12

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Pintura impressionista • Cenário: Rua de Paris em dia de chuva • Cores predominantes: edifícios bege e tons de cinza; rostos claros, vestimentas cinza e preto • Paralelepípedos molhados • Personagens principais: um casal • Roupas formais de inverno: homem veste traje completo com cartola; mulher de vestido longo e fechado • Personagens na cena não olham de frente para quem faz o retrato • Expressões sem sorriso • Movimentação de pessoas ao fundo • Vários guarda-chuvas • Direção horizontal-vertical marcada pelos edifícios, pelo poste e pelas posturas • Direção curva privilegiada pela presença de vários guarda-chuvas • Direção diagonal orientada pelo prédio registrado em perspectiva
Sintagma / sintaxe	<ul style="list-style-type: none"> • Cores frias e neutras valorizam a situação e o ambiente, não apenas um elemento específico • A cor preta é associada à elegância, formalidade, mistério • Cartolas são acessórios relacionados a status sociais elevados • A direção dos olhares sugere observação de algo à distância • As sensações de estabilidade, equilíbrio e retidão são sustentadas pela direção horizontal-vertical • Curvas têm significados associados à repetição, abrangência, infinitude • A referência à ação e ímpeto de iniciar um movimento se dá pela direção diagonal

Fonte: Dados da pesquisa.

Quadro 10 - Relatório de elementos da figura 13

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Fotografia de moda urbana • Cenário: Rua de Paris em dia de chuva • Paralelepípedos molhados • Cores predominantes: edifícios bege e tons de cinza; rostos claros, vestimentas bege, preto e tons de azul • Personagem principal: uma moça • Roupas: <i>trench coat</i> bege, blusa preta, saia com padronagem não convencional de renda azul e fundo em tule preto • Corte de cabelo nos ombros • Apenas a personagem principal encara o fotógrafo/observador • Ausência de sorriso. Parte de cima do rosto marcada pela sombra do guarda-chuva • Movimentação de pessoas ao fundo indo à direção oposta • Vários guarda-chuvas • Direção horizontal-vertical marcada pelas posturas e pelas janelas retangulares do edifício • Direção curva privilegiada pela presença de vários guarda-chuvas
Sintagma / sintaxe visual	<ul style="list-style-type: none"> • Cores frias e neutras valorizam a situação e o ambiente • Paris tem prédios em tons de bege e paralelepípedos desde o século XIX • A personagem principal se destaca por vestir roupas de cores diferentes da maioria e estampas incomuns • O corte de cabelo reto na altura dos ombros, chamado <i>long-bob</i>, é uma tendência que adquiriu visibilidade entre 2014 e 2015. • A direção do olhar sugere seriedade; expressão <i>blasé</i> • As sensações de estabilidade, equilíbrio e retidão são sustentadas pela direção horizontal-vertical • Curvas têm significados associados à repetição, abrangência, infinitude • A referência de movimento se dá pela postura das pessoas em segundo plano, caminhando

Fonte: Dados da pesquisa.

Quadro 11 - Léxicos e conotação das figuras 12 e 13

Conhecimentos culturais necessários	Arte impressionista, Arquitetura de Paris, Moda.
Conotação	Feminilidade, elegância, jovialidade, mistério. Descontração. Movimentação urbana contínua. O <i>genius loci</i> de Paris se beneficia da chuva. A chuva é um fenômeno natural da qual a humanidade não tem controle; simboliza, por vezes, uma resposta do Alto para os homens.
Mito	Faça chuva ou faça sol, todos querem estar nas ruas de Paris
Metáfora	Paris na chuva é uma obra de arte

Fonte: Dados da pesquisa.

6.4 SACADAS

Gustave Caillebotte (1848-1894) foi um pintor francês que retratava imagens do fluxo de Paris e do cotidiano (FARTHING, 2011). A cena da tela de Caillebotte (Figura 13) apresenta dois homens olhando a cidade de uma sacada. A Figura 10 é uma fotografia de Schuman tirada no Boulevard Saint-Germain, em 2013. Mesmo com roupas sóbrias de inverno, a garota retratada tem um estilo diferenciado, visto na calça estampada e no corte de cabelo fora do convencional. O cenário mostra características do edifício, com o desenho das janelas e das grades da varanda.

Figura 14 - "Un balcon", Gustave Caillebotte, 1880



Fonte: Caillebotte (2014)

Figura 15 - Boulevard Saint-Germain. Paris, 2013



Fonte: Schuman (2013)

Quadro 12 - Relatório de elementos da figura 14

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Pintura impressionista • Cenário: Sacada em Paris com vista para o Boulevard Haussmann • Cores predominantes: edifícios bege e tons de cinza; folhagens esverdeadas; rostos claros, vestimentas cinza, preto e tons azulados • Personagens: dois homens • Ausência de personagens secundários • Roupas formais, chapéu e cartola • Personagens na cena não olham de frente para quem faz o retrato • Expressões sem sorriso, olhar ao infinito • Direção horizontal-vertical marcada pelos edifícios, pela postura do homem à frente, pelo formato retangular das janelas • Direção diagonal orientada pelo prédio registrado em perspectiva e pela postura do homem atrás
Sintagma / sintaxe	<ul style="list-style-type: none"> • Cores frias e neutras valorizam a situação e o ambiente • Folhagens demonstram valorização de atributos da natureza na paisagem urbana • A cor preta é associada à elegância, formalidade, mistério • Cartolas são acessórios relacionados a status sociais elevados • A direção dos olhares sugere observação de algo à distância • As sensações de estabilidade, equilíbrio e retidão são sustentadas pela direção horizontal-vertical • A referência à ação e um movimento se dá pela direção diagonal, mas é discreta

Fonte: Dados da pesquisa.

Quadro 13 - Relatório de elementos da figura 15

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Fotografia de moda urbana • Cenário: Boulevard Saint-Germain; edifício ao fundo, grades de proteção da entrada do metrô • Cores predominantes: edifícios bege e cinza; rosto claro, vestimenta combinando marrom, preto e cinza • Personagem: uma moça • Ausência de personagens secundários • Roupas informais, não convencionais • Corte de cabelo e penteado incomuns • Personagem não dirige o olhar ao fotógrafo • Expressão sem sorriso; olha para seus objetos pessoais • Direção horizontal-vertical marcada pelos edifícios, pelo formato retangular das janelas, das grades e da postura da moça.
Sintagma / sintaxe visual	<ul style="list-style-type: none"> • Cores frias e neutras valorizam a situação e o ambiente • O preto é associado à elegância, formalidade, mistério • Marrom é a cor da terra, portanto, relacionada à estabilidade • Cabelos raspados nas laterais em uma mulher comunica que esta tende a romper com os padrões e convenções sociais • A direção do olhar sugere introspecção • As sensações de estabilidade, equilíbrio e retidão são sustentadas pela direção horizontal-vertical e reforçadas pelas linhas horizontais no prédio, das quais não se visualiza nem início nem o final.

Fonte: Dados da pesquisa.

Quadro 14 - Léxicos e conotação das figuras 14 e 15

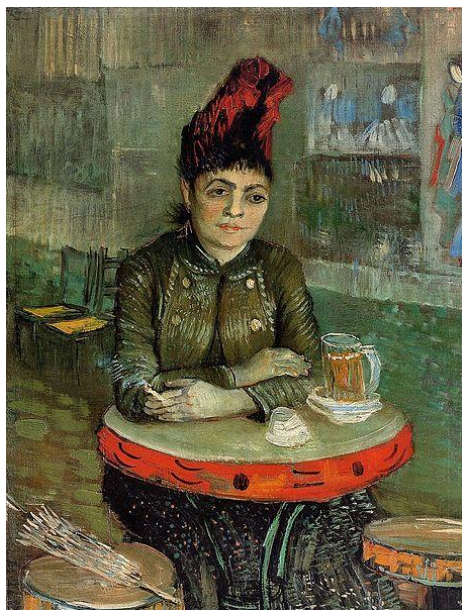
Conhecimentos culturais necessários	Arte, arquitetura de Paris, moda.
Conotação	Masculinidade, Austeridade, Valorização da arquitetura, Distanciamento da multidão. A cidade se repete: as mesmas cores e formatos dos prédios são vistos em regiões diferentes, em épocas distantes. Bulevares são emblemáticos na paisagem urbana de Paris
Mito	Sacadas e terraços são símbolos de Paris: abrigam a multidão e a individualização
Metáfora	Bulevares e sacadas são observatórios da cidade

Fonte: Dados da pesquisa.

6.5 *DEMOISELLES* EM UM CAFÉ

Vincent Van Gogh (1853 – 1890) foi um pintor holandês do pós-impressionismo cujo trabalho é notável por sua beleza rústica e cores vibrantes, que influenciou artistas do século XX (THE IMPRESSIONISTS, 2011). Agostina Segatori era uma modelo famosa que posava para pintores célebres, como Édouard Dantan, Eugène Delacroix, Édouard Manet e Vincent Van Gogh. Além disso, era a proprietária do Café du Tambourin, no Boulevard de Clichy, em Paris, retratado por Van Gogh (Figura 15). A Figura 16 apresenta uma foto de Scott Schuman de uma moça sentada em um Café na Rue de Richelieu.

Figura 16 - “Agostina Segatori Sentada no Café de Tambourin”, Vincent Van Gogh, 1887.



Fonte: Van Gogh (1887).

Figura 17 - Rue de Richelieu, Paris. 2014



Fonte: Schuman (2014).

Quadro 15 - Relatório de elementos da figura 16

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Pintura impressionista • Cenário: café em Paris • Pinceladas evidentes • Cores/tonalidades predominantes: verde, vermelho, preto. Rosto claro; vestimenta escura. • Personagem: uma mulher sozinha • Expressão sem sorriso, olhar caído • Direção diagonal privilegiada pelo formato do acessório no penteado • A mesa insere a direção curva na imagem
Sintagma / sintaxe visual	<ul style="list-style-type: none"> • Predominância da tonalidade de verde escolhida pelo autor transmite aborrecimento e estagnação • A personagem veste um tom de verde semelhante, como se fizesse parte daquele ambiente • Cores complementares (verde e vermelho) trazem conforto visual. Equilíbrio quente-frio • O olhar sugere espera e solidão • A direção diagonal sugere instabilidade, conflito, tensão • Curvas significam repetição, abrangência, proteção

Fonte: **Dados da pesquisa.**

Quadro 16 - Relatório de elementos da figura 17

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Fotografia de moda urbana • Cenário: Café em Paris • Personagem: uma mulher sozinha • Cores/tonalidades predominantes: cinza e rosa • Vestuário casual, predominantemente cinza, recebe ênfase com a jaqueta rosa-choque e tênis brancos • Expressão <i>blasé</i> • Direção diagonal privilegiada pelo formato do gorro e postura dos braços • As mesas redondas inserem a direção curva na foto
Sintagma / sintaxe visual	<ul style="list-style-type: none"> • Cores frias e neutras do ambiente valorizam a personagem • A cor cinza sugere neutralidade e ausência de emoção, mas também conota enfado, depressão e solidão. • Cor-de-rosa é diretamente associado ao romantismo e inocência, mas o tom de rosa da roupa da personagem revela ousadia • Olhar sugere introspecção, espera, solidão • A direção diagonal sugere instabilidade, conflito, tensão • Curvas significam repetição, abrangência, proteção

Fonte: **Dados da pesquisa.**

Quadro 17 - Léxicos e conotação das figuras 16 e 17

Conhecimentos culturais necessários	Arte, arquitetura de Paris, moda.
Conotação	Feminilidade, delicadeza, espera, tédio, enfado, solidão
Mito	Cafés são símbolos de Paris: lugar ideal para ver a vida passar
Metáfora	Cafés em Paris são passatempos

Fonte: Dados da pesquisa.

6.6 SENTADA NA ESCADA

O sucesso de pôsteres publicitários para cabarés parisienses, como o Moulin Rouge, levou Toulouse-Lautrec a produzir edições de luxo de gravuras de artistas de Montmartre – bairro boêmio de Paris –, como esta da dançarina e palhaça Cha-U-Kao (Figura 17). Diferente de outras imagens de Lautrec que apresentam os artistas durante espetáculos, esta capta um momento de repouso tranquilo, fora do palco. Sua expressão cansada sugere que esta é a pessoa por trás da personagem.

A figura 18 retrata uma modelo depois de um desfile da semana de moda de Nova Iorque (New York Fashion Week) de 2010. Ao sair do evento, a modelo foi fotografada sentada nas escadas da entrada de um prédio, tomando café. Além dos elementos visuais semelhantes nesta imagem e na pintura de Lautrec, a situação se assemelha no sentido de ser um momento de descanso após uma série de espetáculos; o momento em que um artista se despe dos trajes e máscaras do personagem e volta a ser ele mesmo.

Figura 18 - Mademoiselle Cha-u-Kao - Henri de Toulouse-Lautrec, 1896



Fonte: Toulouse-Lautrec (1896)

Figura 19 - Modelo após desfile da New York Fashion Week, 2010.



Fonte: Jackman (2010)

Quadro 18 - Relatório de elementos da figura 18

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Pintura impressionista • Cenário: parte externa de um teatro • Escada avermelhada • Cores/tonalidades predominantes: tons quentes; rosto claro; vestimenta amarela perto do rosto e escura na parte de baixo. • Personagem: uma mulher sozinha sentada na escada • Artista de circo fora de cena • Personagens secundários ao fundo • Expressão sem sorriso, olhar caído • Direção diagonal privilegiada pelo formato do penteado, do acessório nos ombros, da posição das pernas e braços • A escada insere linhas horizontais sem fim
Sintagma / sintaxe visual	<ul style="list-style-type: none"> • Predominância de tons quentes transmite energia e criatividade • O olhar sugere enfado e espera • A direção diagonal sugere instabilidade, conflito, tensão • Linhas horizontais tem relação com continuidade

Fonte: Dados da pesquisa.

Quadro 19 - Relatório de elementos da figura 19

Inventário denotativo	<ul style="list-style-type: none"> • Fotografia de moda urbana • Cenário: escada externa de algum edifício • Personagem: uma mulher sozinha, segurando uma xícara de café, sentada na escada. • Cores/tonalidades predominantes: terracota, preto • Vestuário casual, predominantemente preto com ênfase na jaqueta estampada • Expressão <i>blasé</i> • Direção diagonal privilegiada pela posição da cabeça e ombros, e das pernas. • A escada insere linhas horizontais sem fim
Sintagma / sintaxe visual	<ul style="list-style-type: none"> • Cores frias e neutras do ambiente valorizam a personagem • Tonalidades predominantes • Olhar sugere introspecção, espera, solidão • A direção diagonal sugere instabilidade, conflito, tensão • Curvas significam repetição, abrangência, proteção

Fonte: Dados da pesquisa.

Quadro 20 - Léxicos e conotação das figuras 14 e 15

Conhecimentos culturais necessários	Arte, arquitetura de Paris, moda.
Conotação	Descontração, displicência, enfado, “o artista sem máscaras”
Mito	A rua abriga os artistas em seu descanso; a rua devolve energia aos artistas.
Metáfora	A rua é a casa; a casa é a rua.

Fonte: Dados da pesquisa.

6.7 PARIS: O MITO COMPLETO

As imagens selecionadas para a análise revelam elementos reconhecidos culturalmente como simbólicos de Paris, como o espaço público, os bulevares, as sacadas, o café e a cidade sob a chuva. Os mitos derivados em cada análise sustentam um mito maior: “Paris, cidade luz”. A percepção impregnada de carga emotiva que se tem da capital francesa começou a ser construída desde a segunda metade do século XIX. As transformações estreadas por Napoleão III visavam embelezar a cidade. O *flâneur*, observador despretenso e discreto, buscava captar o fluxo crescente e, com isso, foi capaz de revelar a qualidade paisagística da urbanização, características da multidão, bem como os aspectos antropológicos e até psicológicos que essas revoluções acarretaram.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo teve como norteadora a seguinte questão: o que a metáfora visual obtida pela comparação entre pinturas impressionistas do início do século XX e fotografias de *street style* do início do século XXI revela sobre a cidade? A partir dela, o trabalho apresentou como meta identificar a relação entre as imagens que exemplificam a estética impressionista e imagens fotográficas contemporâneas extraídas de blogs de moda urbana, por meio da descrição e comparação – sustentadas pela noção de metáfora - dos elementos denotativos de cada imagem. Por meio das análises, pode-se afirmar que o inventário denotativo, apoiado em conhecimentos culturais essenciais e em elementos de sintaxe visual, revela conotações e evocações sobre o cotidiano do ambiente urbano.

Além disso, os pressupostos iniciais se tornam, agora, afirmativas sustentadas por meio das análises e do método que as construiu. Portanto, assim como se olha para as produções do passado para entendê-lo, as imagens produzidas e publicadas hoje serão documentos históricos para que, nas décadas e séculos futuros, as pessoas possam não só olhar fotografias, mas saber como as pessoas pensam, agem e interagem com o ambiente em que estão inseridas. Isso foi resultado, entre outros fatores, do status que a fotografia conquistou no final do século XIX, quando se transformou no documento visual mais importante sobre a História e a sociedade.

O Modernismo instaurou uma inversão de valores quando tirou a idealização do passado, dos temas heroicos e da nobreza e passou-se a valorizar o que estava nas ruas, no cotidiano e nas pessoas comuns. O artista, que até então trabalhava, muitas vezes, para cumprir encomendas dos clientes das altas classes sociais, passa a expressar a sua visão subjetiva do mundo. Isso suscitou alterações que permaneceram ao longo do tempo e influenciou além da esfera das artes. A moda, por exemplo, deixou de ter como fonte de inspiração apenas os desfiles de alta costura e passou a ter como referências o que as pessoas vestem nas ruas para se diferenciar e marcar sua identidade no meio da multidão.

As metáforas visuais identificadas na análise revelam os desdobramentos da modernidade na altermodernidade, pois, mesmo separadas por quase dois séculos, as imagens contêm similaridades. Além dos fatores visuais, as imagens de ambos os momentos mostram o interesse em registrar o que se passa nas ruas das grandes cidades, em Paris, no caso desse trabalho. Nota-se também que Paris é uma cidade altamente legível, o que a torna facilmente identificável por meio de fotografias ou pinturas.

O *flâneur*, personagem criado e vivido por Charles Baudelaire no século XIX, representa a experiência urbana moderna em todos os seus aspectos: é um andarilho urbano, artista de rua, observador e, nos termos de Walter Benjamin, um detetive amador. Com a sua percepção aguçada, torna-se um intérprete das transformações dramáticas que ocorreram na cidade de Paris ao tornar-se metrópole moderna. A *flânerie* baudelairiana se desdobra agora na figura do semionauta, termo também forjado por Bourriaud, descrito como um criador de percursos dentro de uma paisagem de signos. Esse novo *flâneur* apresenta múltiplas facetas correspondentes a esse tempo que lhe permitem utilizar as formas de sua cultura original e disseminá-las no espaço global.

A modernidade nasceu como uma manifestação cultural da sociedade industrial e permitiu, ao movimento impressionista, envolver-se com a sociedade, a cultura, a ciência e a tecnologia da época em que ocorreu. O nascimento da fotografia, contemporâneo às revoluções artísticas e culturais, influenciou permanentemente as artes visuais, mas só se tornou portátil e amplamente acessível no século XX. Os modernos se interessavam pelo seu próprio tempo, pelo novo e pelo cotidiano urbano. Seja pela pintura impressionista ou pela literatura o que o *flâneur* experimentava com os sentidos, expressava por meio de sua arte. Os fotógrafos de moda contemporânea se comportam como *flâneurs*, mas adaptados a seu próprio tempo, que oferece um rompimento de barreiras internacionais, por meio de viagens mais acessíveis e telecomunicações, recursos tecnológicos, Web 2.0, etc.

Na altermodernidade, não há mais territórios a serem desbravados; o último continente a ser decifrado é o tempo. Multiversos, filosofia holística, ambivalência simultânea, sobreposição de múltiplas temporalidades e globalização configuram os tempos altermodernos. O semionauta responde à nova percepção múltipla e globalizada: atravessa paisagens culturais povoadas de signos e criam seus trajetos em novos formatos de expressão e comunicação. Cumprindo requisitos estabelecidos por Baudelaire, o errante urbano está em constante alerta, mantém a curiosidade e a percepção aguçadas para as sensações que cidade pode oferecer. Seu olhar não pode se automatizar, jamais. Contemplar, produzir e criticar arte são recursos de desautomatização do olhar. Manter a postura crítica e ao mesmo tempo curiosa diante dos fenômenos colabora para melhor compreensão desses e de seus efeitos no cotidiano.

Do corriqueiro, transitório e efêmero o semionauta busca extrair a sua arte, o eterno. No século XXI, Paris continua a encantar artistas, habitantes e turistas com os mesmos elementos visuais que comovem nos dois últimos séculos. As formas de registrar imagens e de

passar o tempo em cada lugar público mudou consideravelmente, mas as sensações evocadas na experiência da primeira impressão - o *punctum* de Barthes - permanecem semelhantes. O novo *flâneur*, agora semionauta, percebe o mundo num estado mais fluido e flutuante, compatível ao pensamento mítico. É esse pensamento que permite utilizar conhecimentos, léxicos, ou ainda o *studium* associados à experiência social, subjetiva, aos fatores emocionais, para ler e interpretar imagens de forma eficaz. Mensagens visuais informam sobre si mesmas, sobre seu próprio mundo, contexto e ainda sobre outros tempos e paisagens.

Mitos podem ser compreendidos como metáforas expandidas. Mitos correspondem às ideologias dominantes, a conceitos naturalizados em uma determinada época e cultura. Metáfora implica comparação, entendimento de uma coisa nos termos de outra. O raciocínio comparativo leva a descoberta de similaridades, diferenças, irregularidades, deslocamentos e transformações. Por meio da noção de metáfora e do raciocínio comparativo é possível praticar a decifração das mitologias culturais.

As conotações e as evocações que as imagens urbanas produzem, sejam elas pinturas ou fotografias, colaboraram para sustentar o imaginário acerca de uma cidade. Paris, como no caso desse estudo, conhecida como “cidade luz”, passou por transformações significativas e permanentes com o propósito inicial de ser uma cidade bela. Desde o século XIX, principalmente, pintores e escritores se dedicaram a registrar as idiossincrasias da capital francesa. Pela efervescência cultural do ambiente que foi palco em diversos momentos da história, ou pelas imagens fortes, altamente legíveis que a sua paisagem emana, Paris é o próprio mito, construído pela riqueza de elementos culturais e difundido pelas mensagens visuais. A cidade é, portanto, uma forma de habitar, configurada não só por sua arquitetura, mas também pelas experiências intangíveis e pelas imagens que ela evoca. Que outras cidades possam ter sua paisagem lida por meio das metáforas visuais provenientes dos fenômenos artísticos de que são protagonistas.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Tradução e organização: Lisandro Demétrius. Joinville: Clube de Autores, 2016.

BAKER, George. An Interview with Pierre Huyghe. **MIT Press - Journals**. October, [s.l.], v. 110, p.80-106, out. 2004.

BARNARD, Malcom. **Moda e Comunicação**. Rio de Janeiro. Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **Elementos de Semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. **Mitologias**. Tradução: Rita Buongermino e Pedro Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

_____. **O óbvio e o obtuso: Ensaio Críticos**. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **O Sistema da Moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Semiologia e Urbanismo**. 1967. In: A Aventura Semiológica. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **S/Z**. Londres: Cape, 1974.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. Salon de 1859. Le public moderne et la photographie. In: **Oeuvres complètes**. Paris: Robert Laffont, 1980.

_____. **Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire**. Juvenilia, Oeuvres posthumes, Reliquiae. Vol. 2. Paris: Louis Conard, 1939. Digitizing sponsor: University of Ottawa. Book contributor: The Centre for 19th Century French Studies - University of Toronto. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/juveniliauvrespo02baud>>. Acesso em: out. 2016.

BAUER, Martin W; GASKELL, George (org.). **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi.- Petrópolis, RJ : Vozes, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.

BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.: _____ **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Volume 1. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.

_____. **A Tarefa do Tradutor**. Trad. Susana Kampff Lages. Manuscrito, apêndice da tese: Walter Benjamin: Melancolia e Tradução. PUC-SP, 1996.

_____. **Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo.** Obras Escolhidas III. 3. ed. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Le Rire:** Essai sur la signification du comique. Paris: Alcan, 1924.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é Sólido Desmancha no Ar – A Aventura da Modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BERNARD, François de. **Alterglobalização.** Grupo de estudos e pesquisas sobre a globalização. Disponível em: <<http://www.mondialisations.org/php/public/art.php?id=22205&lan=PO>>. Acesso em jul. 2016.

BERNSTEIN, Jacob. New York City to Rename Intersection ‘Bill Cunningham Corner’. **The New York Times.** New York. 05 jul. 2016. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2016/07/06/nyregion/bill-cunningham-corner-of-57th-street-and-fifth-avenue.html?_r=0>. Acesso em: jul. 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. **Altermodern explained: manifesto.** Tate Trienal. 2009a. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

_____. **Estética Relacional.** São Paulo: Martins, 2009b.

_____. **Radicante – por uma estética da globalização.** Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRANDINI, Valéria. Vestindo a rua: moda, comunicação & metrópole. **Revista Fronteiras - estudos midiáticos IX (1):** 23-33, jan/abr 2007.

_____. Cultura de Consumo e Modernidade no Século XIX. **Signos do Consumo**, v. 1, p. 74-101, 2009.

BRANDL, Mark Staff; AMMANN, Daniel. Beyond ‘Like’ and ‘As’ in Images: Metonymy and Metaphor in Some Recent Art. **Art Criticism** Vol. 8, No. 2, pp. 98-108. State University of New York, 1993.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis.** Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica.** 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O imaginário segundo a natureza.** Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

CHALHUB, Samira. **Funções da linguagem.** São Paulo: Ática, 2002.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. [1917] In: TOLEDO, Dionísio de. (org.) **Teoria da literatura:** formalistas russos, Porto Alegre: Globo, 1976.

CRANE, Diane. **A moda e seu papel social – Classe Gênero e identidade das roupas**. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. **Estud. av. São Paulo**, v. 20, n. 56, abr. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v20n56/28637.pdf>>. Acesso em jul. 2014.

DAVILA, Carlos Recio. Les images de la ville. Une approche à la sémiotique urbaine. **Penser la ville - approches comparatives**. Khenchela, Algeria, 2009. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00382599>>. Acesso em jul. 2015.

DIRVEN, R.; PÖRINGS, R. (org.). **Metaphor and metonymy in comparison and contrast**. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2003. p. 75-111.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **Estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. 7ª ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FARAGO, Jason. **Caillebotte: The Painter Who Captured Paris in Flux**. BBC Culture [online]. 6 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20150706-caillebotte-the-painter-who-captured-paris-in-flux>>. Acesso em jul. 2015.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FAUBOURG. (n.d.). **Collins English Dictionary** - Complete & Unabridged 10th Edition, from Dictionary.com. Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/browse/faubourg>>. Acesso em: 15 set. 2015.

FISKE, John. **Introduction to Communication Studies**. London: Routledge, 1982.

FISKE, John; HARTLEY, John. **Reading Television**. London: Methuen, 1978

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: O Uso dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREITAG, Bárbara. **Cidade dos homens**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2002.

GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (org.). **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acesso em: out. 2016.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002.

_____. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008.

GLANCEY, Jonathan. **The Man Who Created Paris**. BBC Culture [on-line]. 26 jan. 2016. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/culture/story/20160126-how-a-modern-city-was-born?ocid=fbcul>>. Acesso em: fev. 2016.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva. 2003.

IMPRESSIONISTS, The: **Painting and Revolution**. Documentário. Direção e Roteiro: Waldemar Januszczak. Produção: ZCZ Films. Londres: BBC, 2011.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

KENNEDY, John M. **A psychology of picture perception**. San Francisco, CA: Jossey-Bass Publishers, 1974.

_____. **Drawing & the blind: Pictures to touch** (1 ed.). New Haven, CT: Yale University Press, 1993.

_____. Metaphor--Its Intellectual Basis. **Metaphor and Symbolic Activity**, 5:2, 115-XXX. 1990. DOI: 10.1207/s15327868ms0502_5

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. - São Paulo: Atlas 2003.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da Vida Cotidiana**. São Paulo: EDUC e Mercado das Letras, 2002.

LANGER, Susanne K. **Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art**. Cambridge: Harvard UP, 1957.

LE MOS, André. **Ciberflânerie**. In: BIAO, Armindo et. Al (org). *Temas Em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1995.

_____. **Sobre o Nomadismo: vagabundagens pós-modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Homo Eroticus – Comunhões emocionais**. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Cambridge: MIT Press, 2001.

MORAES, Alberto Parahyba Quartim de. **O Livro do cérebro**. Vol 1. São Paulo. SP, Editora Duetto – 2009.

MORAN, Richard. Artifice and persuasion: The work of metaphor in the rhetoric. In: **Essays on Aristotle's rhetoric**, ed. Amelie Oksenberg Rorty, 385-398. Berkeley: University of California Press, 1996.

NORBERG-SCHULZ, Christian. O Fenômeno do lugar, 1976. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PENN, Gemma. Análise semiótica de imagens paradas. In: BAUER, Martins W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com textos, imagens e sons: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2011.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Alberto Caeiro**. Lisboa: Edições Atica, 1984.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem e comunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **O que é comunicação poética**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

POLIT, D. F.; BECK, C. T.; HUNGLER, B. P. **Fundamentos de pesquisa em enfermagem: métodos, avaliação e utilização**. Trad. Ana Thorell. 5. ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.

POPCORN, F. Do casulo às 99 vidas. **HSM Management**, setembro-outubro, 1998.

RADICAL. In: DICIO. 7graus, 2016. Dicionário Online de Português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/radical>>. Acesso em: jun. 2016.

RADICANTE. In: DICIO. 7graus, 2016. Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/radicante/>>. Acesso em: jun. 2016.

RAGIN, Charles C. **The Comparative Method**. Berkeley: University of California Press, 1987.

RATO, Vanessa. O pós-modernismo morreu, viva a altermodernidade. **Jornal Público – Portugal**. 2009. Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/o-pos-modernismo-morreu-viva-a-altermodernidade-226994>>. Acesso em: jul. 2016.

RODIC, Yvan. Facehunter. **Die Straße als Catwalk**, München/London/New York: Prestel Verlag, 2010, p. 172.

RONCOLETTA, Mariana Rachel. Ser Styling e Ter estilo: encontros e desencontros entre design e moda. **V Colóquio Internacional de Moda**. Faculdade de Boa Viagem. Recife, 2009.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

ROSSI, Aldo. **A Arquitectura da Cidade**. Lisboa: Cosmos, 1977

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de Imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SANTOS, Renato. The Sartorialist. **Revista Prata**. n.3. 1 nov. 2012. Portugal. [on-line]. Disponível em: <<http://www.revistaprata.com/The-Sartorialist>>. Acesso em: 30 out. 2014.

SARDINHA, Tony Berber. **Metáfora**. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SARTORIA. In Dicionário Italiano-Português [online]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues/sartoria>>. Acesso em: 24 out. 2014.

SARTRE, Jean-Paul. **O Imaginário**. São Paulo: Ática, 1996.

SCHUMAN, Scott. **The Sartorialist - Biography**. [2014] Disponível em: <<http://www.thesartorialist.com/biography>>. Acesso em: nov. 2014.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**: diretrizes para o trabalho científico didático na universidade. 23.ed. São Paulo: Cortez, 2007.

SIGNATURE9. **The 99 Most Influential Fashion & Beauty Blogs**. 2014. Disponível em: <<http://www.signature9.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental, 1950. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenômeno Urbano**. 4ª ed. Rio De Janeiro: Zahar Editores, 1979.

THEODOROU, S. **Metaphor and Phenomenology**. Internet Encyclopedia of Philosophy. 2013. Disponível em: <<http://www.iep.utm.edu/met-phen/#H4>>. Acesso em: 11 ago. 2016.

TROPO. In: Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2016. Disponível em: <<http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tropo>>. Acesso em: ago, 2016.

WALIK, Jonny. 40 years on NYC's streets with Jamel Shabazz. **Dazed & Confused Magazine**. Londres, 2015. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/photography/article/23870/1/40-years-on-nyc-s-streets-with-jamel-shabazz>>. Acesso em: ago. 2016.

WIRTH, Louis. O Urbanismo Como Modo de Vida. 1938. Trad. Marina Corrêa Treuherz. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O Fenômeno Urbano**. 4ª ed. Rio De Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WOO, Kin. The Sartorialist. **Dazed & Confused Magazine**. Londres, 2010. Disponível em: <<http://www.dazeddigital.com/fashion/article/4841/1/the-sartorialist>>. Acesso em jul. 2014.

WWD, Women's Wear Daily. **About Us**. 2014. Disponível em: <<http://www.wwd.com/about-us>>. Acesso em out. 2014.

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

DOMAGALSKA, Renata. **Flamenco Performance**. 2009. Disponível em: <http://www.renatadomagalska.pl/gallery/dance/flamenco/flamenco_12-09.html#.WHYaLVUrLIU>. Acesso em: 01 jun. 2016.

CAILLEBOTTE, Gustave. **A Balcony, Boulevard Haussmann**. [2014]. Public domain. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/gustave-caillebotte/a-balcony-boulevard-haussmann>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

_____. **Paris Street; Rainy Day**. 2014. Wikipedia, the free encyclopedia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Paris_Street;_Rainy_Day>. Acesso em: 15 nov. 2014

IANNACCONI, Thomas. **Bill Cunningham Honored with Street Corner Naming, Memorial in the Works.** **WWD: Women's Wear Daily**, New York. 06 jul. 2016. Disponível em: <<http://wwd.com/media-news/fashion-memopad/gallery/bill-cunningham-honored-with-street-corner-naming-memorial-in-the-works-10482692/>>. Acesso em: 06 jul. 2016.

JACKMAN, Vanessa. **New York Fashion Week - Tilda.** 2010. Disponível em: <<http://vanessajackman.blogspot.com.br/2010/10/new-york-fashion-weektilda.html>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

MARQUES, Reinaldo. **Dança flamenca inspira coleção da Cori: São Paulo Fashion Week - Inverno.** 2006. Disponível em: <<http://moda.terra.com.br/spfw2006inverno/interna/0,,OI842461-EI6124,00.html>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

RENOIR, Auguste. **Liste des tableaux d'Auguste Renoir.** 2014. Wiki Commons (org.). Disponível em: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_tableaux_d'Auguste_Renoir#cite_ref-131>. Acesso em: 15 nov. 2014.

SCHUMAN, Scott. **If you're thinking about traditional plaid.** 2012. Disponível em: <<http://www.thesartorialist.com/photos/if-youre-thinking-about-traditional-plaid-2/>>. Acesso em: mai, 2016

_____. **On the Street Arco della Pace, Milan.** 2013. Disponível em: <<http://www.thesartorialist.com/photos/41433/>>. Acesso em: mai, 2016.

_____. **On the Street Eva, Paris.** 2008. Disponível em: <<http://www.thesartorialist.com/photos/on-the-street-eva-paris-2/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

_____. **On the Street Rue Bonaparte, Paris.** 2014. Disponível em: <<http://www.thesartorialist.com/photos/on-the-street-rue-bonaparte-paris-4/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

_____. **On the Street Boulevard Saint-Germain, Paris.** 2013. Disponível em: <<http://www.thesartorialist.com/photos/on-the-street-boulevard-saint-germain-paris/>>. Acesso em: 15 nov. 2014.

_____. **On the Street Rue de Richelieu, Paris.** 2014. 2014. Disponível em: <<http://www.thesartorialist.com/photos/on-the-street-rue-de-richelieu-paris-2/>>. Acesso em: 20 nov. 2014.

TOULOUSE-LAUTREC, Henri de. **The Seated Clowness.** Mademoiselle Cha-u-ka-o: From the series Elles. 1896. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/334094>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

VAN GOGH, Vincent. **In the Café: Agostina Segatori in Le Tambourin.** 1887. Van Gogh Museum, Amsterdam (Vincent van Gogh Foundation). Disponível em: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0017V1962>>. Acesso em: 20 nov. 2014.