

Uma cidade em quadro clínico. Aproximações teórico-metodológicas em torno da noção de inconsciente ótico

Fabício Silveira¹

O texto recupera, inicialmente, a noção de inconsciente ótico, formulada pelo filósofo alemão Walter Benjamin, em meados da década de 1930. A partir daí, apresenta certas experiências metodológicas e certos materiais empíricos que, por hipótese, permitiriam hoje rever e problematizar o conceito, derivando-o então para a proposição de um suposto *inconsciente ótico metropolitano*.

Palavras-chave: inconsciente ótico, comunicação visual urbana, fotografia.

A city on a clinical view. On the concept of optical unconscious.
The article initially discusses the notion of optical unconscious formulated by the German philosopher, Walter Benjamin in middle of the '1930s. It then presents certain methodological experiences and empirical materials that hypothetically would make it possible to review the concept and use it for the proposal of a "metropolitan optical unconscious."

Key words: optical unconscious, urban visual communication, photography.

El texto rescata la noción de inconsciente óptico, formulada por el filósofo Walter Benjamin, en los años 1930. En seguida, presenta experiencias metodológicas y materiales empíricos que nos permitirán rever y problematizar el concepto, desarrollando la hipótesis de un inconsciente óptico metropolitano.

Palabras clave: inconsciente óptico, comunicación visual urbana, fotografía.

¹ Doutor em Ciências da Comunicação, professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da UNISINOS (RS).

...

Além de ser uma das mais intrigantes noções retiradas (ou a ser destacada) dos escritos tardios e maduros de Walter Benjamin, a noção de inconsciente ótico é também uma das que melhor representa (afinal parece sintetizar bastante satisfatoriamente) as preocupações derradeiras do filósofo alemão. De certo modo, as clássicas formulações benjaminianas sobre a modernidade, sobre a cultura e as vivências urbanas e/ou sobre os então nascentes aparatos comunicacionais convergem para aquela curiosa elaboração conceitual. Destaque-se ainda a intenção e a potencialidade nem sempre veladas (ou nem tão bem veladas) de ecoar Freud – ampliando-o talvez! – e de sugerir, como se não bastasse, um fértil campo de estudos onde o universo das imagens tecno-midiáticas (ou o universo *simulacral*, assim poderíamos também chamá-lo) estivesse no centro das atenções.

Por volta de 1935, Benjamin encontrava-se atento, sobretudo, à fotografia e ao cinema. Para ele, como sabemos, tais suportes técnicos exerceriam impactos surpreendentes (e dignos de consideração, conseqüentemente) tanto sobre a concepção estética que à época germinava (na literatura ou nas artes plásticas – vide o surrealismo, por exemplo) quanto sobre a *estrutura cognitiva* que então se afirmava. Assim, a nova estética e os novos hábitos perceptivos associados à vida moderna, no recorte tipicamente comunicacional e urbano que Benjamin lhes dá, estariam a demandar entendimentos não só apurados, mas urgentes.

Nesse contexto, Benjamin formula a comparação entre o inconsciente ótico, possível graças à câmara do cinema, e o inconsciente pulsional, acessado pela psicanálise freudiana. Extraído do clássico ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, esse trecho (também muito clássico) é literalmente o que segue²:

O cinema enriqueceu nossa atenção com métodos que podem ser ilustrados por meio dos métodos da psicanálise. Um ato falho lingüístico passava, há cin-

qüenta anos, mais ou menos despercebido... Desde a Psicopatologia da vida cotidiana, tudo isso mudou. Ela isolou e ao mesmo tempo tornou analisáveis coisas que antes flutuavam, despercebidas, no vasto fluxo das percepções. O cinema tem como conseqüência um aprofundamento perceptivo análogo em todo o campo do nosso horizonte ótico, e agora também acústico... Nossos cafés e as ruas de nossas grandes cidades, nossos escritórios e quartos mobiliados, nossas estações ferroviárias e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos. Veio o cinema e faz saltar pelos ares esse universo carcerário, com a dinamite de seus décimos de segundo, e assim podemos realizar, tranqüilamente, viagens aventurasas entre as ruínas desse mundo. Graças ao grande plano, o espaço se amplia, graças à câmara lenta, o movimento assume novas dimensões... É palpável, dessa forma, que a natureza que fala ao olhar é outra que a natureza que fala à câmara. Outra, principalmente, porque esta substitui o espaço em que o homem age conscientemente por um espaço em que ele age de forma inconsciente... Se percebemos, em geral, o gesto com o qual seguramos o isqueiro ou a colher, pouco sabemos sobre o que de fato se passa entre a mão e o metal... É somente através da câmara que tomamos consciência do inconsciente ótico, assim como tomamos consciência, pela psicanálise, do inconsciente pulsional (Benjamin, in Lima, 1969, p. 230).

Para Benjamin, tanto o olhar clínico quanto o olhar cinematográfico representariam adensamentos de nossa capacidade perceptiva. Ambos tornariam analisáveis “coisas que antes flutuavam, despercebidas, no vasto fluxo das percepções”, tal como é dito. O mundo exterior estaria para o cinema assim como o paciente estaria para o psicanalista.

Entre nós, no começo dos anos 1980, Sérgio Paulo Rouanet, em *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*, ampliou, muito competentemente, o paralelo Benjamin/Freud. Segundo ele (1981, p. 33), “a comparação” – entre inconsciente ótico e inconsciente pulsional

² O parágrafo aqui transcrito foi também traduzido por Rouanet (1981, p. 11). A versão com a qual trabalhamos é aquela incluída por Luis Costa Lima em *Teoria da cultura de massa*, na tradução de Carlos Nelson Coutinho. Tais versões aproximam-se bastante. Ambas salientam sensivelmente, por exemplo, a menção a Freud e a citação direta de uma de suas obras, *Psicopatologia da vida cotidiana*. Na verdade, Rouanet e Coutinho estão trabalhando sobre a segunda versão (ou a primeira reescritura) do artigo. A primeira versão do texto (a versão original, caso pudéssemos chamá-la assim, sem ironias, em virtude do conteúdo ali discutido) encontra-se em *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*, uma das mais famosas compilações de textos de Benjamin. Nela, Freud não é sequer nomeado. É oportuno mencionarmos também a necessidade de estudos futuros que possam se dedicar ao exame das diferenças, das supressões e dos acréscimos dados entre cada uma das versões e mesmo das variações, dos acertos e desacertos cometidos pelas diversas traduções do artigo para a língua portuguesa.

– “pode não ser das mais lúcidas, mas chama atenção, não obstante, para um aspecto essencial do ato falho, que é tornar visíveis relações psíquicas que, de outra forma, não seriam percebidas”. Saliente-se ainda o corte oblíquo com o qual o conceito se tece. Rouanet aprofundará a discussão sobre a matéria: “o psicanalista não é o *Angelus Novus*”, diz ele. O primeiro quer estabelecer as conexões entre consciência e inconsciente; o segundo quer rompê-las. Importa ainda notar que, em Benjamin, a noção de inconsciente ótico parece solicitar maior ênfase na dimensão *ótica* do que propriamente na dimensão *inconsciente*. Afinal, o artigo sobre “A obra de arte...” está inscrito nas fileiras de formulação de uma teoria da percepção estética (o fenômeno sensorial-estético sujeitando-se às técnicas de reprodução). Antes das imagens da inconsciência (seus fantasmas e culpas), interessariam a Benjamin tão-somente as imagens – além do cinema, também a fotografia, cabe sublinhar. Interessava-lhe uma ordem um tanto distinta de sombras, espectros e projeções.

...

No espaço restrito desse artigo, desejamos, primeiramente, acolher o alto valor heurístico da noção benjaminiana de inconsciente ótico. Vale entendê-la também, no extremo, como uma espécie de *pérola conceitual*, carente não só de debates mais amplos – condizentes e equiparáveis com outros tantos temas recorrentes nas sucessivas ondas de recuperação do filósofo alemão –, mas também (e, talvez, sobretudo) de maiores tentativas de operacionalização metodológica. Apostamos assim na necessidade de obtenção de procedimentos e amostras empíricas que estimulem e remetam ao entendimento global, crítico e operativo do conceito. Parecem-nos necessários, enfim, como tentaremos desenvolver aqui, exercícios mais frontais de desvelamento e materialização

de nosso inconsciente ótico contemporâneo (ou, ao menos, de certos resíduos, variações ou ranhuras significantes que, porventura, estejam a lhe conformar).

Assumindo também outras orientações teóricas deixadas por Benjamin³ (dentre elas, a noção de inconsciente ótico é tomada, momentaneamente, como a mais vistosa, dados nossos interesses e necessidades circunstanciais de problematização), pretendemos expor e repercutir, secundariamente, algumas experimentações técnico-metódicas que viemos implementando no âmbito do projeto de pesquisa “Porto Alegre em Código. Linguagens vivas da comunicação urbana”, desenvolvido junto ao PPGCCOM – UNISINOS/RS, desde agosto de 2004. Esperamos que os materiais coletados e as estratégias metodológicas ensaiadas no interior dessa investigação possam oferecer subsídios à recuperação tensa e à reapropriação problematizadora do referido conceito benjaminiano⁴.

...

Em síntese, o projeto em curso problematiza o espaço urbano da capital gaúcha enquanto espaço semi-ótico-comunicacional. Assim entendida, a cidade é vista e interpretada como um cenário povoado por diversas lexias e inscrições públicas. Grafites, pichações, monumentos, placas de sinalização, *outdoors* e uma infinidade de outras enunciações publicitárias são flagrados configurando a metrópole como um *texto habitado*, permanentemente reescrito. Tais suposições nos permitem requerer o entendimento da cidade de Porto Alegre como *arena de significações*, como palco de singulares coexistências e sutis embates discursivos. Em nosso processo investigativo, Benjamin torna-se ainda mais pertinente porque atribuímos também extrema validade (experimental e) metodológica à prática fotográfica.

³ Nos últimos cinco anos, Benjamin tem sido um dos autores mais citados no âmbito dos estudos que se dedicam ao exame das interfaces entre comunicação e cidade no Brasil. Basta conferir, por exemplo, os textos de Kati Eliana Caetano (2003), Janice Caiafa (2000, 2002, 2003), Sílvia Helena Cardoso (2002), Lara Espinosa (2002), Isabel Florêncio (2003), Beatriz Furtado (2002), Susana Gastal (2000), Maurício Lobo (2002), Tiekio Miyazaki (2003), Deborah Pennachin (2003), Raquel Rennó (2003), Regina Helena Alves da Silva (2002, 2003), todos eles apresentados nas edições de 2000, 2002 e 2003 dos congressos da COMPÓS e/ou da INTERCOM. Nossa adesão ao autor legitima-se, portanto, também no interior de um reconhecimento e de uma prática, até certo ponto, consensuais no campo da Comunicação.

⁴ Sem dúvida, maiores explanações eminentemente teóricas seriam também necessárias. É sensato então, noutro momento, recuperarmos o conceito benjaminiano examinando-o em oposições e paralelos mais firmes e detidos, seja em relação a Freud, seja em relação a outros tantos autores que ampliam o debate, ao falarem, por exemplo, em inconsciente coletivo, inconsciente maquínico ou mesmo em inconsciente conceitual, como fez, recentemente, aliás, muito motivada por Benjamin, a filósofa gaúcha Márcia Tiburi (2004). A necessidade de tal enraizamento teórico nos faria recuperar também outro importante artigo, escrito em 1931: *A pequena história da fotografia*, onde o conceito é inicialmente esboçado (conferir Benjamin, 1985, p. 91-107). Da mesma forma, a leitura detalhada de *Optical Unconscious*, de Rosalind Krauss, seria obrigatória para a vindoura qualificação teórica da discussão.

Dado o perfil epistêmico assumido pela investigação, não nos caberia então dedicar redobrada atenção à noção de inconsciente ótico? Na medida em que o real parece hoje inconcebível sem a presença verificadora/atestadora da fotografia (como dão a entender Tom Gunning e Ben Singer em tematizações similares [*in* Charney e Schwartz, 2001]), não valeria a pena refinar a noção de inconsciente ótico enquanto condição metodológica, talvez epistêmica, de nossos procedimentos investigativos? Seria possível retornar hoje a esse fértil *insight* benjaminiano, desdobrando-o e fazendo-o operacionalizar arranjos metódicos localizados? Seria possível amparar aí um dos principais eixos técnico-empíricos de construção de nosso objeto de pesquisa? Sondar a visualidade instaurada ou demandada pelos cenários urbanos codificados e pelas inscrições públicas de Porto Alegre (e reconstruí-los através de lâminas e séries fotográficas diversas), não é, necessariamente, nos defrontarmos com tal discussão? Essas são apenas algumas dúvidas pontuais que decorrem da necessidade de ajuste (ou de equalização) entre um rico conceito teórico e uma experiência concreta de tratamento de materiais empíricos.

...

É fundamental reconhecer que a noção de *composição fotográfica* encontra-se instituindo, não só metodologicamente, mas com suficiente força epistêmica – por que não? – as condições de plausibilidade de nosso objeto de estudo, nossos cenários empíricos. Ou seja: os quadros fotográficos utilizados acabam por instalar e construir a situação discursiva e o dado urbano pelos quais nos interessamos. Assim, a concepção teórico-epistêmica de nosso objeto traduz-se (ou necessita, poderíamos dizer) numa (ou de uma) materialização fotográfica condizente. A construção epistêmica do objeto (apanhado também numa rede de movimentos teóricos, como de praxe) supõe visceralmente uma operacionalização da fotografia enquanto método-instaurador, enquanto recorte semiótico-estético do convívio e da vivacidade (das conflituosas aliterações) dos signos urbanos da cidade de Porto Alegre.

Complementarmente, entendemos nosso objeto de estudo como objeto complexo, composto ou recortado (ou passível de ser recortado e composto) em diversos níveis, tais como 1) sua textualidade (e, talvez aqui, como subdivisão, sua materialidade – os suportes e as materialidades das mensagens em trânsito ou afixadas na cidade), 2) sua sociabilidade (onde entrariam todos os processos sociais, os fluxos sociais e as apropriações do espaço realizadas pelos atores no entorno – de certo modo, estaríamos no plano mais propriamente sociológico do tema, onde se colocaria inclusive, para problematizações vindouras, a possibilidade metodológica de realização de entrevistas, seja com produtores, grafiteiros, pichadores, seja com pedestres e passantes ou moradores dos arredores de nossos *compósitos intensivos da comunicação urbana*⁵).

Há ainda um outro nível ou uma outra camada constitutiva da tematização em estudo: justamente 3) sua visibilidade pública. Ou seja: os regimes de visibilidade pública urbana em que esses textos se inserem, as diferenças de interpelação visual às quais se sujeitam, as durações e os ritmos temporais marcados nesses cenários, as estratégias de percepção desencadeadas (ou não desencadeadas), os mecanismos de espetacularização e de visibilização às quais recorrem e que criam para instituírem-se ou obterem atenção pública seriam tópicos destacáveis ou ângulos promissores para o entendimento dessa saturada ecologia signica. No momento, é esse último aspecto – o estatuto e a ordenação de uma visibilidade genérica – que pretendemos contemplar, ensaiando recursos metodológicos que possam sugerir ou trazer à tona o inconsciente ótico implicado pelas vivências e pelas paisagens metropolitanas.

...

Segundo Ítalo Moriconi (*in* Castro Rocha, 1998), um dos desdobramentos metodológicos possíveis de serem dados ao inconsciente ótico seria o de multiplicar pontos de vista – a multiplicação das perspectivas do olhar. Por outro lado, continua ele, o conceito supõe e suscita a aproximação e a decomposição minuciosa do dado empírico.

Recentemente, inserindo-se também no debate que procuramos aqui encenar, a pesquisadora paulista Pris-

⁵ Em texto recente (2002), a pesquisadora gaúcha Lara Espinosa se refere ao que chama de *compósitos intensivos da comunicação urbana*. Para ela, trata-se de unidades ou pontos urbanos (manchas urbanas, se pudéssemos conceber a cidade como uma tela cravejada de diferentes tintas, tonalidades e texturas) carregados de uma heterogeneidade alarmante de signos gráficos, textuais e visuais. Além deste hibridismo significante (com franca ascendência das linguagens visuais sobre as demais), registre-se também o traço barroco e a saturação estético-sensorial com os quais resulta o compósito. A expressão (*compósitos intensivos...*) parece-nos precisa, clara e apropriada para a estipulação nominal e técnica de nossos casos de análise. Em função disso, passamos a adotá-la.

cila Arantes, no artigo *Do inconsciente ótico ao inconsciente eletrônico. Viagem ao campo da arte videográfica* (COMPÓS, 2000), apropriou-se da noção benjaminiana tentando dar-lhe operatividade analítico-metodológica. Entretanto, dois problemas ainda precisariam ser superados em sua formulação: primeiro, a submissão da problematização original de Benjamin a um excessivo tom psicanalítico e aos imperativos (duais, um tanto rígidos e esquemáticos) da semiótica greimasiana; o segundo seria a construção de uma equivalência entre imagens e dispositivos imagéticos díspares (tais como a fotografia, o cinema e o vídeo – o que ela chama de ‘inconsciente eletrônico’). Assim, caberia perguntar, por exemplo, a que reconfigurações a idéia do inconsciente ótico estaria submetendo-se quando ancorada nessa ou naquela mídia. Particularmente sensível aos nossos propósitos particulares, uma questão então se coloca (ou se re-coloca): a categoria dá conta de uma imagética e de uma visualidade tipicamente cinematográficas ou tipicamente modernas e contemporâneas (diluídas e alimentadas na ampla diversidade de suportes e formatos – dentre eles, só então, o fotográfico – que compõem o universo das mídias na atualidade)? Equacionada a questão, restaria ainda inserir outra variável, ou melhor, aquela variável co-irmã a qual há pouco aludíamos: a corporalização desse mesmo inconsciente ótico nas práticas urbanas, na vivência das grandes cidades. Seria sensato supor a existência (ao menos como hipótese conceitual ou então como amparo teórico) de algo como um *inconsciente ótico metropolitano* (submetendo o conceito de Benjamin a uma reformulação e/ou a uma apropriação problematizadora quase excessiva)? As imagens seguintes auxiliam nessa reflexão.

O trabalho das imagens

Cerca de 350 fotografias foram obtidas entre agosto e dezembro de 2004. Aqui, procuramos apresentar uma breve amostragem desse material fotográfico. O exercício

de editar tais fotos, selecioná-las, tentando também, ao mesmo tempo, agrupá-las, encontrando unidades e estabelecendo paralelos entre elas, talvez tenha se apresentado como um dos núcleos fortes (ou, ao menos, um dos momentos mais importantes) de nossa atenção-atuação metodológica. Parte considerável de nossas percepções sobre os cenários fotografados, sobre as inscrições e os efeitos de sentido ali provocados adveio justamente desse escrutínio, do olhar atento e cauteloso que o registro fotográfico passou a demandar (lembrando aquela ritmada varredura ocular descrita por Vilém Flusser em *Filosofia da caixa preta* [2002], chamada de *scanning*).

Da mesma forma, os registros feitos passaram também a nos cobrar sucessivas comparações entre cada um deles. Seria necessário então sobrepô-los, colocá-los em alternâncias e agrupamentos tentativos diversos. As fotografias foram obtidas em profusões e momentos distintos, ao longo dos meses. Procuramos então sistematizar/organizar sete grandes grupos de imagens: os três primeiros são seqüências fotográficas – duas delas serão apresentadas aqui. Tais seqüências foram definidas em função de determinados cenários da cidade de Porto Alegre que, quase espontaneamente, passaram a nos chamar a atenção e, em decorrência disso, volta e meia vinham impressos em nossas fotografias. Todos eles são pontos centrais, caracterizados pela forte densidade visual e pelos trânsitos urbanos que margeiam. Nas *derivas psico-geográficas*⁶ que fazíamos, invariavelmente nos defrontávamos com tais locais. Na medida em que avançávamos no trabalho fotográfico, fomos reconhecendo a insistente presença desses cenários e então nos coube adotá-los efetivamente. Outros três grupos de imagens referem-se às distintas formas de expressão da gráfica urbana: (4) pichações e grafites; (5) colagens, cartazes e materiais diversos; e (6) a própria propaganda política (que se avolumou até 31/10, data da realização do segundo turno das eleições municipais, constituindo-se assim num subgrupo autônomo e muito volumoso de cenas). Além desses, formou-se ainda um sétimo grupo de fotografias, onde incluímos algumas curiosidades e imagens diversas, que poderiam auxiliar na composição de um *corpus* empírico tão provocativo quanto

⁶ “Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e de passeio”. Essas são palavras de Guy Debord, no texto *Teoria da deriva* (reunido em Jacques, 2003). Certamente, a concepção situacionista de deriva afina-se aqui à prática benjaminiana da *flanerie*. Entretanto, justaposições e comparações mais finas entre esses conceitos (e poderíamos, por certo, incluir aí também a noção deleuzeana de nomadismo) ficam reservadas para outra oportunidade. De todo modo, indica-se assim um certo desprendimento investigativo que constitui a base de nossas operações metodológicas.

heterogêneo: alguns cartões-postais coletados no período somam-se então às fotografias de algumas mídias urbanas, tais como bancas de revistas, ou miudezas comunicacionais, como santinhos, adesivos, etc.

Curiosamente, cada grupo de imagens afirmou-se também em procedimentos técnicos distintos, em modalidades diversas de composição fotográfica. Por exemplo: as lâminas das três primeiras seqüências reúnem, sobretudo,

fotografias panorâmicas, enquadramentos mais interessantes na apreensão global dos cenários focados (de forma que o tráfego de automóveis e transeuntes também fosse flagrado); as outras são fotografias de detalhes da paisagem urbana, compondo assim, em pequenos quadros ou em quadros muito aproximados (*big closes*), as interfaces e os convívios escriturais que nos interessava problematizar. Então vejamos:

Seqüência 01



Como já foi dito, uma de nossas estratégias de registro fotográfico supunha então a escolha de determinados *compósitos intensivos da comunicação urbana* da cidade. Na medida em que fôssemos acumulando imagens fotográficas, esperávamos identificar certos pontos geográficos ou cenários metropolitanos que servissem qualitativamente à nossa discussão. Tais pontos se destacariam nas rotinas de Porto Alegre, seja em função do trânsito, por ocuparem as rotas diárias, por situarem-se junto às vias públicas mais freqüentadas, seja por oferecerem-se ou serem usados como território de livre expressão ou de alta densidade gráfico-visual. Nesses locais, tanto pichações e grafites quanto inscrições institucionais deveriam ser encontrados, com boa regularidade e intensidade chamativa. Mesmo anúncios publicitários poderiam ali também se disponibilizar, disputando o mesmo espaço e compondo assim a mesma paisagem *sígnico-escritural*.

Um dos pontos escolhidos – em virtude de sua reincidência em nossas *flaneries*⁷ fotográficas – foi então a entrada do Viaduto da Conceição, que liga a Av. Osvaldo Aranha à rodoviária da cidade. Metodologicamente, tratamos de implementar, naquele local, um procedimento que chamamos, apressadamente, na ausência de terminologias melhores, de *cronofotográfico*.

Como sabemos, a *cronofotografia* foi criada pelo fisiologista francês Etienne-Jules Marey por volta de 1882⁸. Considerado a base tecnológica da câmera cinematográfica, o fuzil *cronofotográfico* de Marey permitia decompor o movimento humano – um intervalo de tempo, portanto – numa única chapa fotográfica. Aqui, apesar das substanciais diferenças (técnicas, de objetivos e resultados) entre esse procedimento e o que efetivamente tínhamos em mente, empregamos o termo tão somente porque, com ele, poderíamos esclarecer e destacar nossa intenção de percebermos a temporalidade fluida dos códigos urbanos,

os cenários da cidade submetidos (ou submetendo-se) à passagem inexorável do tempo. Nesse sentido, talvez o termo *fotocronográfico* fosse mais apropriado.

De qualquer modo, além de Marey, a antropóloga Ana Maria Galano também se refere, temporaneamente, a um procedimento semelhante: a *re-fotografia*. Segundo ela, “a ‘re-fotografia’ deve ser tirada de um mesmo ângulo, com um mesmo enquadramento, com a mesma lente, na mesma estação do ano e, se possível, à mesma hora da foto original” (Galano, 2000, p. 89). A *re-fotografia* poderia auxiliar então na composição de *dípticos-fotográficos* ou de extensas séries *re-fotográficas*. Os *dípticos* incitariam uma leitura comparativa, uma mera justaposição de imagens, enquanto as séries dimensionariam uma evolução global da paisagem focalizada.

Provocados por essas possibilidades técnicas – e podemos mencionar ainda, como insumo bem mais longínquo ao nosso esboço metodológico, as famosas pranchas fotográficas organizadas por Gregory Bateson e Margareth Mead, em *Balinese Character* (1942)⁹ –, pensávamos em fazer uma espécie de *diário de imagens*¹⁰ do local, documentando, com certa regularidade, a paisagem ali oferecida, a aparência dos muros e dos *outdoors* no entorno, as transformações e as substituições ocorridas no contingente de escritos públicos ali presentes, as mudanças, enfim, acarretadas naquela ecologia semiótica. Tentariamos registrar, mais do que as mutações *sígnicas* ali processadas, pequenos esboços *biográficos* dos códigos, seus intervalos de vigência, as condições de seu apagamento e o paulatino decréscimo de sua visibilidade, bem como as afetações de uns sobre os outros e o irromper progressivo de um novo cenário *macrodiscursivo*, o surgimento de novas *mensagens compósitas*, etc.

Sendo assim, a primeira fotografia foi obtida no dia 04 de fevereiro de 2004; a segunda, sete meses depois

⁷ Associado também à literatura de Baudelaire, Zola e Balzac, o *flâneur* é um personagem boêmio e transitório, típico do imaginário benjaminiano. O descompromisso, a errância desengajada e um certo desencantamento atônito caracterizam o fluxo do *flanar*.

⁸ Maiores esclarecimentos sobre o invento de Marey podem ser encontrados, por exemplo, nos artigos de Clarice Ehlers Peixoto, 1995, e de Arlindo Machado, 1993. Aqui, justifica-se mencioná-lo apenas para evidenciar um processo tentativo de nomeação conceitual de nossos procedimentos metodológicos.

⁹ Conferir André Alves (2004), precedido de *Balinese Character (re)visitado*, por Etienne Samain.

¹⁰ No filme *Cortina de Fumaça (Smoke)*, EUA, 1995), dirigido por Wayne Wang a partir de roteiro de Paul Auster, Harvey Keitel interpreta Augustus “Auggie” Wren, o proprietário de uma tabacaria freqüentada pelas figuras mais diversas, pelos tipos mais curiosos do Brooklin. Na verdade, o próprio Auggie tem um hábito bastante peculiar: diariamente, sempre às oito da manhã, no início do expediente, tira uma fotografia frontal da fachada de sua loja. Ao longo de mais de dez anos, acumulou então mais de 4 mil fotos. Nesse raro álbum fotográfico percebemos as muitas transformações do bairro, as construções surgindo nos arredores, a falência das lojas e dos prédios antigos, as mudanças da paisagem conforme as estações do ano, o súbito aparecimento de novos moradores ou mesmo o desaparecimento de moradores antigos. Deve-se reconhecer, entretanto, que as séries fotográficas aqui apresentadas não foram feitas com tanta pontualidade e paciência.

(em 03 de setembro, portanto); a terceira e a quarta fotos foram feitas após mais um mês (em 03 de outubro); as duas próximas – a 5ª e a 6ª fotografias de nossa seqüência – são registros do dia 25 de outubro; as três seguintes foram obtidas praticamente uma semana depois disso, no dia 31 de outubro. As duas últimas são, respectivamente, de 15 de novembro e de 18 de dezembro de 2004. Num período que cobre então quase um ano, apesar do longo intervalo entre a primeira e a segunda fotos – devido ao período de tramitação/aprovação/implementação institucional de nosso projeto de investigação –, obtivemos 11 imagens daquele ponto específico.

Agora, ao examiná-las, percebemos, por exemplo, com muita evidência, a ocupação do cenário sendo afetada decisivamente pelas eleições municipais de Porto Alegre. A própria agenda política – isso dificilmente poderia ser diferente! – imprime-se ou traduz-se naquela paisagem urbana, reconfigurando-a, tatuando-se nela. Os embates políticos (o desagravo deste ou daquele candidato, o repúdio a essa ou àquela proposição política) materializam-se naquele espaço público, fundando, simultaneamente, tanto uma *estetização* quanto uma *narrativização* da política em meio à densidade da experiência urbana.

Mais detalhadamente, outras avaliações ainda podem ser feitas. Por exemplo: houve um franco respeito às determinações da justiça eleitoral por parte dos pichadores ou mesmo por parte dos opositores do candidato José Fogaca, na medida em que o borrão de tinta feito sobre seu nome, em evidente sinal de desprezo político, como vemos, surge apenas na reta final da campanha, no dia imediatamente anterior à realização do pleito. Ao menos simbolicamente, seria essa a tentativa derradeira de barrar o candidato que liderava as pesquisas eleitorais da véspera? Certamente. Embora precária em sua materialidade, essa agressiva mancha bruta de tinta preta funciona como um “sobredito” (uma estratégia de *détournement*¹¹) capaz de aproveitar “as estratégias das campanhas oficiais, seus planos de ocupação da cidade e, acima da sobrecarga de informações presentes no conjunto dos cartazes [e/ou de outros materiais] das campanhas pertencentes à política formal, inscrever a mensagem desobediente, gerar uma carga adicional de sentido” (Coutinho e Vázquez, 2000, p. 113).

É interessante que, tão logo se encerraram as urnas,

o cenário tenha sido novamente confiscado por grafiteiros e pichadores. É curioso notar também o espaço publicitário vazio, uma enorme placa em branco (como se estivesse muda e esquecida), ao longo da maior parte do período eleitoral, sendo então subitamente reocupada pelo anúncio da *Vivo Celular* (aliás, a mesma empresa que anunciava ali na ocasião de nosso primeiro registro fotográfico).

A seqüência de fotos mostra ainda a vista do cenário obtida a partir de um táxi que ali em frente cruza, dirigindo-se à rodoviária da cidade. Sugere-se assim o ponto enquanto local estratégico, qualificado pelo grande fluxo de automóveis que ali transcorre, pela proximidade do centro da cidade e pela boa visibilidade que o cenário (e as inscrições ali postadas, logicamente) adquire(m) em meio aos fluxos citadinos.

...

Outra seqüência fotocronográfica (Seqüência 02) foi realizada na entrada oposta do Viaduto da Conceição, travessia quase obrigatória para aquele que chega a Porto Alegre, vindo da BR-116. Ali deságua grande parte daqueles que vêm ou vão pela Av. Osvaldo Aranha. Chama-nos a atenção, sobretudo, a quantidade de pichações acumuladas no local ao longo dos últimos meses: “Toniolo”, “Traços”, “Vítimas da moda”, “Topera + D”, “A noite é loca”, “Piratas”, “Juca”, “UJC”, “Foga\$\$\$ = Britto”, “Vote nulo”. Coincidentemente, a malha de escritos densifica-se (e politiza-se, poderíamos também dizer) na medida em que se aproxima o pleito de 2004. A primeira foto foi registrada em 04 de fevereiro (ainda durante a elaboração de nosso projeto de pesquisa); as duas seguintes, em 03 de setembro; as próximas quatro fotografias (fotos n. 04, 05, 06, 07, contadas sempre da esquerda para a direita, de cima para baixo) foram obtidas em 03 de outubro; as duas últimas, em 25 de outubro.

As imagens indicam que o início da propaganda eleitoral formal deflagra uma espécie de efeito dominó, pois aciona um forte processo de disputa pelo espaço urbano, fazendo com que a comunicação visual informal (a pichação, sobretudo) venha adensar-se ainda mais no mesmo período¹².

¹¹ *Détournement e culture-jamming* são formas de desfiguração e sabotagem de *outdoors* e anúncios publicitários. Obviamente, trata-se de subverter o sentido original.

¹² A propaganda eleitoral foi liberada oficialmente no dia 06 de julho, entretanto, várias semanas antes, já podia ser encontrada esparramando-se pelas ruas da capital gaúcha, como atesta matéria publicada em 06 de junho de 2004, pelo jornal *Zero Hora* (Propaganda ganha as ruas antes do prazo, ZH, editoria de Política, p. 6).

Seqüência 02



Há muito movimento nessa série fotográfica específica, sobretudo em função dos fluxos de automóveis (ônibus, microônibus, motocicletas, enfim) na entrada do Túnel. Duas ordens articuladas de fenômenos compõem aquela ambiência: uma, de objetos móveis – além dos veículos, as próprias inscrições urbanas, mais ou menos efêmeras (algumas radicalmente efêmeras); outra, de objetos constantes e estáveis – os postes, as faixas de sinalização, a distância entre as calçadas laterais, o mobiliário urbano. Nessa composição, afirma-se uma visibilidade sempre reescrita, permanentemente modificada; nela, a própria percepção de velocidade acaba também sendo afetada. Como afirmam Venturi *et al.* (2003, p. 101), “mais da metade dos objetos percebidos ao longo de uma estrada são vistos à frente e limitadamente nas laterais, como se usássemos antolhos”. Apenas um terço de nossa atenção (estejamos ou não ao volante, dizem eles) volta-se para o que está imediatamente ao nosso lado. Concen-

tramo-nos muito mais em objetos móveis, asseguram os autores. Compreende-se então a necessidade de que os letreiros (o *outdoor* da *Vivo Celular*, por exemplo) sejam de grandes dimensões e posicionem-se tão frontalmente quanto possível. Resta saber, entretanto, se a percepção que temos de nossa velocidade, ao cruzarmos o trecho – afinal é uma avaliação visual que auxilia na determinação dessa sensação –, é afetada consideravelmente pela mutante (e, nesse momento, progressivamente carregada) composição gráfica da paisagem.

Considerações finais

Apresentados e descritos os dados acima, feitas algumas rápidas reflexões sobre o conteúdo das imagens – nas

quais examinamos, principalmente, algumas das alterações percebidas entre uma fotografia e outra –, resta-nos então, inevitavelmente, uma pergunta, ou melhor, um pacote de perguntas relacionadas, em função das quais nos orientamos desde o começo dessa discussão. Nesse conjunto de fotos, nessa experiência fotográfica específica, o que pode ser lido e tomado, mais precisamente, como o inconsciente ótico metropolitano? Pode-se, afinal de contas, supô-lo e pensá-lo a partir dessa instrumentalização da fotografia como técnica de pesquisa? O recurso às seqüências fotográficas auxilia no esboço de articulações e desdobramentos teórico-metodológicos em torno da noção de inconsciente ótico?

Além de parciais, nossas respostas são provisórias e sujeitas, sempre, ao debate acadêmico continuado, aberto e construtivo.

...

Pródigo em frases insinuantes e intuições raríssimas, o ensaio sobre “A obra de arte...” registra que, “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência” (1985, p. 169). Aguda e oportuna, essa afirmação de Walter Benjamin alude a dois fenômenos distintos, mas visceralmente convergentes, fundamentais para a instauração (e para o entendimento) da vida moderna a partir de 1900: o aparelho fotográfico e a grande cidade.

Entre a fotografia e a cidade se daria o principal nó, o elo essencial e definidor da modernidade benjaminiana. Ambas propõem um desafio inédito: o desafio de administrar proximidades e distâncias, seja a distância temporal repentinamente recolocada e imortalizada pela película foto-química da fotografia (aqui, remete-se à clássica discussão sobre o declínio da ‘aura’), seja a proximidade invasiva, o entrechoque e o corpo-a-corpo da multidão na metrópole moderna. Ambas estariam a forçar, como fala Ben Singer, a *instauração neurológica* – o termo é excepcional! – da modernidade. É interessante que algumas das primeiras fotografias (ver Niépce e Talbot, por exemplo; ou mesmo Brassai e Atget, décadas mais tarde) flagrem justamente cenas urbanas (vistas de uma janela, sacadas em meio ao trânsito e à multidão, etc). Cidade e fotografia

parecem assim unidas por algum vínculo sanguíneo, talvez inextricável¹³. “A fotografia”, também comenta Guy Bellavance (1995, p. 22), “se apresenta mais freqüentemente como um elemento intrínseco da paisagem urbana, como uma das suas manifestações mais características, algumas vezes como um dos seus vestígios antecipados, por um tipo de tensão intrínseca entre rememoração e antecipação profundas da sua atualidade”.

Nesse sentido, só poderíamos sustentar aqui a polêmica noção de um inconsciente ótico metropolitano caso instrumentalizássemos o dispositivo fotográfico como dispositivo clínico-interpretativo ou como método provocador/leitor dos hiperestímulos urbanos. Há grande possibilidade de que o ato fotográfico seja então o mais adequado para registrar virtualidades e atualizar traços mnésicos, trazendo então à superfície a inconsciência e as imagens residuais – os frágeis registros, as inscrições despercebidas – de nossas vivências urbanas. Como diz Philippe Dubois (2003, p. 321), “o analista-arqueólogo é o fotógrafo, que faz passar as imagens latentes ao estado de imagens manifestas, estas podendo ser imagens (ou lembranças) de projeção, imagens deslocadas, transferidas, condensadas, manipuladas por todas as formas de trabalho da dinâmica psíquica”.

De qualquer forma, o que há nesse instante imobilizado, nesse lapso temporal que a fotografia registra (já que é ela, de fato, nosso principal instrumento técnico-metódico)? Aquilo que a vista humana, a inocência e o desamparo de um olho nu não registram e que a fotografia restitui, torna a viver, resplandece novamente, agora com maior clareza (ou então com redobrado mistério), sobre nossos olhos? Exato. Há aqui algo a ver com a minúcia (e a imobilização) do movimento, com o detalhamento de cenas, objetos, trejeitos, situações naturalizadas ou tornadas não-impresionantes (ou des-impresionantes). Se “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar”, como disse Benjamin, estaríamos aqui vasculhando (averiguando, como se portássemos uma lupa) as inscrições urbanas tal como se pronunciam, sobretudo, à câmera fotográfica.

Entretanto, mais do que isso, é preciso enfatizar (e reconhecer) uma apropriação um tanto paradoxal da fotografia, submetida, nessa curta experimentação, a uma certa *compulsão da repetição*¹⁴ e a um certo *princípio da*

¹³ Sujeito a nuances interpretativas diversas, esse mesmo nexos entre fotografia e vida urbana é discutido ainda em Santos (2004) e Bellavance (1995). Ver também o belo livro de José Márcio Barros (2005).

¹⁴ Para Philippe Dubois (2003, p. 162), “a *compulsão da repetição* é algo essencial ao ato fotográfico: não se tira uma foto, a não ser por frustração; tira-se sempre uma série – metralhemos em primeiro lugar, a seleção vem depois –, só há satisfação em fotografar a esse preço: repetir não esse ou aquele assunto, mas *repetir a tomada* desse assunto, repetir o próprio ato, recomeçar todo o tempo, recuperar, como justamente na paixão do jogo, ou como no ato sexual: não conseguir se dispensar de acertar seu tiro”.

sucessividade. “Na fotografia”, comenta ainda Raymond Bellour (1997, p. 110), “a seqüência é, ao mesmo tempo, a mais natural e a mais estranha distorção infligida à sua suposta essência. Natural porque, afinal, um rolo de filme com 06, 12, 36 poses já é uma espécie de seqüência programada”. Por outro lado, continua o autor, “[...] a foto, que, no princípio, quando não existiam rolos de filme, só placas, era única, sempre volta à sua essência (ao mesmo tempo histórica e metafísica) quando afasta a possibilidade de fazer várias tomadas de um mesmo evento para concentrar-se numa única imagem”.

O inconsciente ótico metropolitano se tornaria mais palpável e irromperia mais facilmente quando *narrativizado*, subentendendo, nesse caso, a necessidade de contemplarmos a acidentada pulsação rítmica da experiência e/ou dos *shocks* urbanos. Série, sucessão e narração se vinculariam aqui quase automaticamente. A frágil engrenagem de uma micronarrativa (permanentemente cortada e suspensa) restituiria à consciência nossas imagens urbanas evanescentes e mal registradas. Concordaríamos aqui com algumas das afirmações do filósofo italiano Mário Perniola, feitas no curioso *O sex appeal do inorgânico* (2005). Segundo ele,

quer se trate de um retrato, de uma paisagem, de um objeto ou de uma assemblage, sempre se tem a impressão de que esteja agindo na prática fotográfica uma vontade de proliferação seriada, que pode manifestar-se tanto no retomar o mesmo sujeito em poses diferentes quanto no registrar sujeitos análogos. Assim, a fotografia não consegue nunca ter a aura viva da obra de arte, não só por causa de suas características técnicas que excluem a existência de um original, porém, mais essencialmente, porque parece nela implícita a remissão a uma multiplicidade, a um portfólio, no interior do qual a imagem singular encontra sentido e colocação. A aquisição de um olho fotográfico consiste justamente em subtrair-se da atitude ingênua que privilegia exclusivamente a relação entre a imagem e a realidade representada; aquilo que conta é a relação das fotografias entre elas, o deslizar da imagem para fora de si mesma: a fotografia singular parece assim o elemento de um políptico, a peça de um mosaico que se estende indefinidamente de todos os lados. [...] De resto, toda fotografia solicita a sobreposição de retículas imaginárias que a dividem ao infinito, emancipando-a do realismo ingênuo da representação (Perniola, 2005, p. 115).

Outra suposição – outra resposta hipotética, talvez ainda mais radical, embora afim a esse insólito sensualismo

fotográfico percebido por Perniola – é aquela levantada por Jacques Aumont. “Prefiro”, diz ele, “generalizar e dizer que o que se produz, em primeiro lugar, em uma série de imagens diferencialmente articuladas é, simplesmente, o *efeito de diferença*: um efeito cognitivo, quase consciente, que consiste na reconstrução, pelo espectador, daquilo que ‘falta’ entre as imagens” (Aumont, 2004, p. 95). Essa estranha *discursividade* não seria, portanto, uma operação linear, nem contínua, dada por nexos ou desdobramentos de ação (desdobramentos diegéticos ou dramáticos, poderíamos dizer, como ocorre largamente no cinema); antes disso, seria uma espécie de batimento, uma sucessão irregular de fixações e ausências. Esse modelo de visibilidade – esse “olhar com eclipses”, conforme Aumont – estaria fundado não sobre *tempos plenos* (plenamente contínuos ou, ao contrário, plenamente descontínuos), mas sobre as intermitências, sobre os acasos do encontro, sobre os efeitos de antecipação e de posteridade. Raymond Bellour (1997, p. 112-113) continua: “É de sua capacidade de fazer brotar um tempo puramente virtual entre suas fases, um tempo que não tende nem para a ilusão nem mesmo para a duração, mas para a abstração lógica dos ciclos e das metamorfoses (o que Deleuze chama de ‘os cristais de tempo’), que a seqüência extrai sua força mágica, seu ritmo tão único e difícil de apreender”.

Sendo assim, o inconsciente ótico metropolitano estaria se insinuando não na leitura seqüencial ou não só na seqüência mostrada, exatamente, mas nos intervalos, nas imagens roubadas entre uma foto e outra. Nesses interstícios, nesses cegos lampejos, nessas promessas não cumpridas se dariam projeções de diversas formações simbólicas, diversas imagens mentais e múltiplas imagens urbanas. Em síntese, o inconsciente ótico metropolitano se revelaria 1) na *dimensão imanente do registro* fotográfico (e na análise *internalista* que é aí requerida), 2) na *sucessão diferida* das imagens (apanhadas tanto na integralidade da série fotográfica quanto flagradas par a par – ou mesmo entre pares aleatórios de fotografias) e 3) na *imagem ausente e lacunar*, entendida como projeção subjetiva (do fotógrafo, do passante ou de quem for...).

Assim a cidade habita os homens e é por eles habitada.

Referências

ALVES, A. 2004. *Os argonautas do mangue*. Precedido de *Balinese Character (re)visitado*, por Etienne Samain. Campinas,

- Ed. UNICAMP; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 242 p.
- ARANTES, P.A. 2000. Do inconsciente ótico ao inconsciente eletrônico. Viagem ao campo da arte videográfica. In: IX Encontro dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (COMPÓS) – GT Produção de Sentido nas Mídias. Porto Alegre, RS, PUCRS, 30 de maio e 02 de junho de 2000. *Anais...* em CD-ROM.
- AUMONT, J. 2004. *O olbo interminável: cinema e pintura*. São Paulo, Cosac & Naify, 272 p.
- BARROS, J.M. 2005. *Cultura e comunicação nas avenidas de contorno em Belo Horizonte e La Plata*. Belo Horizonte, Ed. PUC-Minas, 225 p.
- BELLAVANCE, G. 1995. Mentalidade urbana, mentalidade fotográfica. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 1(1):17-29.
- BELLOUR, R. 1997. *Entre-imagens: foto cinema vídeo*. Campinas, Ed. UNICAMP, 392 p.
- BENJAMIN, W. 1985. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura: obras escolhidas*. São Paulo, Brasiliense, 256 p.
- COUTINHO, G. e VÁZQUEZ, E. 2000. Imagens de uma cidade. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 10(1):103-124.
- DUBOIS, P. 2003. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 6ª ed., Campinas, Ed. Papyrus, 362 p.
- ESPINOSA, L. 2002. Estudo do uso intensivo da comunicação visual no meio urbano como matriz para novas linguagens visuais. In: XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM) – NP Publicidade, Propaganda e Marketing, Salvador, BA, UFBA, 01 a 05 de setembro de 2002. *Anais...* em CD-ROM.
- FLUSSER, V. 2002. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 82 p.
- GALANO, A.M. 2000. Entre nostalgias e sinais de uma nova estética: observatórios fotográficos de paisagens na França. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 10(1):83-101.
- GUNNING, T. 2001. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: L. CHARNEY e V. SCHWARTZ (orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, p. 39-80.
- JACQUES, P.B. (org.). 2003. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro, Ed. Casa da Palavra, 158 p.
- KRAUSS, R. 1994. *Optical Unconscious*. London, MIT Press, 354 p.
- LIMA, L.C. (org.). 1969. Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro, Ed. Saga, 368 p.
- MACHADO, A. 1993. Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: A. PARENTE, *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro, Ed. 34, p. 100-116.
- MORICONI, Í. 1998. Do simulacro ao inconsciente ótico. In: J.C. de CASTRO ROCHA (org.), *Intersecções: a materialidade da comunicação*. Rio de Janeiro, Ed. Imago, Ed. UFRJ, p. 48-59.
- PEIXOTO, C.E. 1995. Fotocronografias ou cronofotografias de Etienne-Jules Marey. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, 2:164-166.
- PERNIOLA, M. 2005. *O sex appeal do inorgânico*. São Paulo, Studio Nobel, 152 p.
- ROUANET, S.P. 1981. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 176 p.
- SANTOS, A. 2004. Da cidade como resposta à cidade como pergunta: a fotografia como dispositivo de representação/apresentação do espaço urbano. In: M.I. dos SANTOS e A. SANTOS (orgs.), *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre, Ed. UFRGS/Unidade Editorial da Secretaria Estadual da Cultura, p. 38-60.
- SINGER, B. 2001. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: L. CHARNEY e V. SCHWARTZ (orgs.), *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Ed. Cosac & Naify, p. 115-148.
- TIBURI, M. 2004. *Filosofia cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre, Ed. Escritos, 302 p.
- VENTURI, R.; BROWN, D.S. e IZENOUR, S. 2003. *Aprendendo com Las Vegas: o simbolismo (esquecido) da forma arquitetônica*. São Paulo, Cosac & Naify, 224 p.