

POÉTICAS DOS LUGARES

ENTRE A HEGEMONIA E
A AUTONOMIA RADICAL
DAS IMAGENS

uma reflexão crítica sobre
iniciativas iconográficas
institucionais Web e
experiências sensíveis
em Lyon e em São Paulo

ARTUR ROZESTRATEN

POÉTICAS DOS LUGARES ENTRE A HEGEMONIA E A AUTONOMIA RADICAL DAS IMAGENS

UMA REFLEXÃO CRÍTICA SOBRE INICIATIVAS
ICONOGRÁFICAS INSTITUCIONAIS WEB E
EXPERIÊNCIAS SENSÍVEIS EM LYON E EM
SÃO PAULO

DOI . 10.11606/9786589514008

Artur Rozestraten

2020

“As opiniões, hipótese e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.”

Processo n.2018/10567-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

FAPESP

Diretoria Científica

Luiz Eugênio Araújo de Moraes Mello (a partir de 27/04/2020)

Carlos Henrique de Brito Cruz (até 26/04/2020)

Universidade de São Paulo

Reitor

Vahan Agopyan

Vice-reitor

Antonio Carlos Hernandes

Pró-reitor de Pesquisa

Sylvio Roberto Accioly Canuto

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Diretora

Ana Lucia Duarte Lanna

Vice-diretor

Eugenio Fernandes Queiroga

Departamento de Tecnologia

Chefe

Roberta Consentino Kronka Mülfarth

Vice-chefe

Maria Camila Loffredo D'Ottaviano

Título

Poéticas dos Lugares: entre a hegemonia e a autonomia radical das imagens – uma reflexão crítica sobre iniciativas iconográficas institucionais Web e experiências sensíveis em Lyon e em São Paulo

Autoria

Artur Rozestraten

Capa

Fotografia da instalação “Lightning Cloud”, proposta pelo artista Jérôme Donna, sobre a fachada principal do Théâtre des Célestins na Fête des Lumières, 2019. Autor da imagem: Artur Rozestraten.

Projeto Gráfico

Rodrigo Luiz Minot Gutierrez

Apoio Editorial

Seção Técnica de Produção Editorial - LPG FAUUSP

André Luis Ferreira

Tadeu Maia

Licença Atribuída



Licença Creative Commons (CC BY-NC-ND 4.0)
Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

"Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada"

A pesquisa que fundamenta essa publicação recebeu recursos públicos, logo, em contrapartida mínima, será difundida de forma pública e gratuita em formato digital em plataforma pública e aberta.

Rozestraten, Artur

Poéticas dos lugares: entre a hegemonia e a autonomia radical das imagens –
uma reflexão crítica sobre iniciativas iconográficas institucionais WEB e experiências
sensíveis em Lyon e em São Paulo / Artur Rozestraten -- São Paulo :

FAUUSP/FAPESP, 2020.

304 p. : il.

e-ISBN: 978-65-89514-00-8

DOI: 10.11606/9786589514008

1. Arquitetura (Representação) (Lyon, França; São Paulo, SP) 2. WEB 3. Fotografia
4. Imaginário 5. Imagem 6. Tecnologia

CDD 720

Serviço Técnico de Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

São Paulo
2020

SUMÁRIO

RESUMO / RÉSUMÉ / ABSTRACT	2
AGRADECIMENTOS.....	5
INTRODUÇÃO.....	12
Fundamentos	12
Sobre Lyon.....	28
Sobre Lyon e São Paulo.....	33
LUGARES	52
IMAGINAÇÃO.....	76
ARQUIVOS	96
IDENTIDADES INSTITUCIONAIS WEB	111
LIONESAS	111
Archives Municipales de Lyon (AML).....	114
Société Académique d'Architecture de Lyon (SAAL).....	126
Musée d'Histoire de Lyon (MHL).....	131
Archipel - Centre de Culture Urbaine (CDCU).....	137
L'Inventaire – Inventaire Général du Patrimoine Culturel (IGPC).....	146
Photothèque de la Bibliothèque Diderot de Lyon (BDL)	156
Bibliothèque Municipale de Lyon (BML)	168
PAULISTANAS	188
Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico de São Paulo (AHM)	189
Repositório Digital do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP)	197
Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo (MCSP)	207
Acervos FAUUSP	213
ANÁLISE CRÍTICO-COMPARATIVA	223
EXPERIÊNCIAS IN LOCO.....	229
Desenhos na parede.....	232
A sobreposição de fotografia e arquitetura.....	243
Dois museus.....	257
Maquetes e projeções mapeadas.....	266
REFLEXÕES E DESDOBRAMENTOS – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	283
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	296
LISTA DE FIGURAS	302

RESUMO

Este estudo investiga, em uma perspectiva comparativa, iniciativas empreendidas em Lyon, na França, e em São Paulo, no Brasil, relacionadas às transformações que as tecnologias contemporâneas (analógicas, digitais e híbridas) estão produzindo no âmbito do imaginário arquitetônico e urbanístico, ou seja, na interação dinâmica entre imagens – entendidas como objetos antrópicos e também como deformações produzidas pela imaginação – e a experiência multissensorial *in loco* nos/dos próprios ambientes urbanos. Tal interação apresenta hoje um potencial cultural e educacional renovado a partir da Web 2.0 por dispositivos móveis como smartphones conectados a plataformas iconográficas (curatoriais e/ou colaborativas). Teoricamente, é possível enriquecer e “aumentar” a experiência direta dos lugares valendo-se de informações digitais (imagens indexadas e georreferenciadas, fundamentalmente) provenientes de acervos públicos institucionais (GLAMs - *Galleries, Libraries, Archives and Museums*), cabe indagar se as práticas Web atuais estão promovendo, de fato, tais incrementos. A investigação deste objeto/problema se valeu de duas frentes integradas e complementares, uma teórico-conceitual e outra empírico-experimental. Foram consideradas basicamente três fontes teórico-conceituais de matriz francesa – a Teoria do Imaginário bachelardiana e durandiana; a revisão antropológica da Tecnologia como ciência humana, a partir de André-Georges Haudricourt e Leroi-Gourhan; e a fundamentação da Antropologia das técnicas e da cultura digital – com o intuito de analisar criticamente as práticas, isto é, as atividades tecnológicas empírico-experimentais, propositivas, conduzidas por GLAMs lionesas e paulistanas na lida com coleções de imagens originais pertinentes aos imaginários arquitetônicos e urbanísticos. De forma complementar, após a análise dos websites institucionais, a pesquisa identificou e se dedicou a interpretar experiências *in loco*, isto é, intervenções concretas em lugares específicos de Lyon que promovem, de fato, o incremento das interações sensíveis diretas. Em termos metodológicos, a pesquisa desenvolveu uma interação dialética pretendendo que a investigação sistemática de práticas tecnológicas significativas elencadas na frente empírico-experimental sustentasse revisões e proposições críticas da teoria e vice-versa.

RÉSUMÉ

Cette étude examine, dans une perspective comparative, les initiatives entreprises à Lyon, en France, et à São Paulo, au Brésil, liées aux transformations que les technologies contemporaines (analogiques, numériques et hybrides) produisent dans le cadre de l'imaginaire architectural et urbanistique, ou dans l'interaction dynamique entre les images - entendues comme des objets anthropiques et aussi comme des déformations produites par l'imagination - et l'expérience multisensorielle *in loco* des environnements urbains. Une telle interaction présente aujourd'hui un potentiel culturel et éducatif renouvelé depuis le Web 2.0 sur des appareils mobiles tels que les *smartphones* connectés à des plateformes iconographiques (curatoriales et / ou collaboratives). En théorie, c'est possible d'enrichir et «d'augmenter» l'expérience directe des lieux en utilisant des informations numériques (images indexées et géoréférencées, notamment) issues de collections publiques institutionnelles (GLAMs - Galeries, Bibliothèques, Archives et Musées), mais il faut enquêter si les pratiques Web actuelles favorisent réellement ces incréments. L'étude de cet objet / problème a utilisé deux fronts intégrés et complémentaires, l'un théorique-conceptuel et l'autre empirique-expérimental. Fondamentalement, trois sources théoriques et conceptuelles d'origine française ont été considérées – la théorie de l'imaginaire, bachelardienne et durandienne; la révision anthropologique de la technologie en tant que science humaine, par André-Georges Haudricourt et Leroi-Gourhan; et l'anthropologie des techniques et de la culture numérique – afin d'analyser de manière critique les pratiques, c'est-à-dire les activités technologiques empiriques-expérimentales, proposées, menées par les GLAMs lyonnaises et «paulistanas» sur des collections d'images originales pertinentes à l'imagerie architecturale et urbaine. De manière complémentaire, après l'analyse des sites institutionnels, la recherche a identifié et s'est consacrée à l'interprétation des expériences sur place, c'est-à-dire des interventions concrètes dans des lieux spécifiques de Lyon qui favorisent, en fait, l'augmentation des interactions directes sensibles. En termes méthodologiques, la recherche a développé une interaction dialectique telle que l'investigation systématique des pratiques technologiques significatives répertoriées sur le front empirico-expérimental soutienne des critiques critiques et des propositions de la théorie et vice versa.

ABSTRACT

This research studies, in a comparative perspective, the initiatives undertaken in Lyon, France, and in São Paulo, Brazil related to the transformations that contemporary technologies (analogic, digital and hybrid) are producing in the architectural and urban *imaginaire* or in the changing interactions between images – understood as anthropic objects and also as deformations produced by our imagination – and the on-site multisensory experience in urban environments. Theoretically, those interactions present nowadays a cultural and educational potential renewed by mobile devices such as smartphones Web connected to iconographic platforms (curatorial and/or collaborative), able to add digital information (indexed and georeferenced images, fundamentally) from public institutional collections (GLAMs-Galleries, Libraries, Archives and Museums) to the immediate experience of urban places, it is worth asking whether current Web practices are actually promoting such increases. The investigation sets two integrated and complementary fronts, one theoretical-conceptual and another empiric-experimental. Three French theoretical-conceptual referential sources were considered – the Bachelardian and Durandian theory of the *imaginaire*; the anthropological review of technology as human science, as proposed by André-Georges Haudricourt and Leroi-Gourhan; and the contributions of the anthropology of technics and digital culture – in order to critically analyze practices in technological empirical-experimental design activities conducted by Lyon's and São Paulo's GLAMs that deals with original images collections related to the architectural and urban imaginary. In a complementary way, after analyzing the institutional websites, this research identifies and interprets experiences *in loco* or concrete interventions in specific places in Lyon that promote, in fact, the increase of sensitive direct interactions. Methodologically, this research proposed a dialectic interaction to enable the systematic investigation of meaningful technological practices listed in the empirical-experimental to sustain revisions and critical propositions of the theory and vice versa.

AGRADECIMENTOS

Este estudo contou com vários apoios, diretos e indiretos, e cabe registrar aqui os devidos agradecimentos que não são mera formalidade, mas sim o reconhecimento sincero de que sem a cooperação e apoio dessas instituições e pessoas esse trabalho não seria possível.

Primeiramente agradeço à FAPESP por acolher e conceder uma bolsa imprescindível à realização dessa Pesquisa no Exterior. Em segundo lugar, cabe agradecer a todas as instâncias da USP e da FAUUSP – da Diretoria ao Departamento de Tecnologia – pelo apoio a essa pesquisa, reconhecendo a relevância científica desse estudo e dos intercâmbios acadêmicos proporcionados por este estudo junto às instituições francesas em Saint-Étienne e em Lyon. Na FAU, agradeço especialmente à amiga Karina Oliveira Leitão, que cuidou com carinho e dedicação do Ateliê Caetano Fraccaroli durante a minha estadia na França e foi uma parceira presente no projeto USP/COFECUB; à amiga Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno que, a partir de meu afastamento, assumiu a presidência da Comissão de Pesquisa da FAU e conduziu adiante com toda dedicação um projeto delineado conjuntamente; ao amigo Gil Garcia de Barros que ficou à frente do Grupo de Pesquisa CNPq “Representações: Imaginário e Tecnologia” ao longo desse ano de pesquisa no exterior, colaborou com disciplinas que habitualmente ministro na graduação do curso de Arquitetura e Urbanismo, e assumiu a orientação do mestrado de Diogo Augusto Mondini Pereira, bolsista FAPESP; à amiga Camila D’Ottaviano por sua visita em Lyon e por sua interlocução contínua, mesmo à distância; e à secretaria do Departamento de Tecnologia, na pessoa de Viviane Gonçalves Delmondes.

Em seguida, cabe agradecer a acolhida do *Centre Max Weber*, Laboratório de Sociologia Generalista, e da *Maison des Sciences de l’Homme* (MSH), na pessoa de Michel Rautenberg, com quem pude cultivar uma amizade sincera que segue enriquecendo nossa interação, nosso aprendizado para além do convívio acadêmico. Agradeço também à Alexia Rival, por todo o apoio prático junto à MSH em Lyon. Agradeço à acolhida e o diálogo junto à todas as GLAMs lionesas, especialmente a Anne-Marie Delattre e Aurélie Chalamel (Archives Municipales de

Lyon), Daniel Pages (Société Académique d'Architecture de Lyon), Anne Lasseur e Michaël Douvegheant (Musée d'Histoire de Lyon), Marie Civil (Archipel CDCU), Nadine Halitim-Dubois (L'Inventaire), Anne-Sophie Cléménçon (Photothèque), Anne Meyer, Pierre Yves Landron, Philippe Rassaert (Bibliothèque Municipale de Lyon).

Agradeço também à toda a equipe do Espace Ulys da *Université de Lyon* pelo apoio na solução das questões práticas de instalação em Lyon, especialmente à Aurélie. Registro também um agradecimento ao amigo Jean-Jacques Wunenburger pelo estímulo a esse intercâmbio desde nossa primeira conversa em 2012, além da recepção generosa, das oportunidades de interação acadêmica e do diálogo sempre franco, aberto e estimulante. Agradeço muito ao Rodrigo Luiz Minot Gutierrez, amigo de longa data, que foi meu interlocutor brasileiro mais próximo, além de ter sido leitor em primeira mão desse texto e responsável pelo projeto gráfico final desse livro. Sua disposição ao diálogo e suas reflexões críticas me ajudaram imensamente em diversos momentos desse trabalho.

No Brasil, agradeço muito à minha irmã, Annie Simões Rozestraten Furlan, pela disponibilidade, afeto e solidariedade expressa cotidianamente de todas as formas possíveis. Um agradecimento muito especial à Carmem Lucia Bordignon Draibe por todo o apoio fundamental à realização dessa viagem e à nossa permanência no exterior. Cabe agradecer ao Roberto Gutierrez, à Gisella Akamine e ao Léo, por toda a solidariedade, generosidade e apoio que foram fundamentais para a organização de nossa partida e ainda pela visita calorosa que nos fizeram em Lyon. Agradeço também à Sônia Draibe e ao José Antônio Ramos pela acolhida mais do que generosa e afetuosa da Gabriela e da Bela em sua casa em São Paulo. Agradeço à amiga Monica “Monique” Schoenacker pela iniciativa e pelo convite a reencontrar tantos amigos queridos online, durante o confinamento, o que trouxe uma dose extra de bom humor, sensibilidade e poética a esse trabalho, na interação com Julio e Bia Katinsky, Mara Gama, Eliana de Azevedo Marques, Roberto Portugal Albuquerque, Rose Moraes Pan, Marco Lagonegro, Carol Lefevre e Silvio Dworecki. Agradeço também aos interlocutores indispensáveis de sempre: Vânia Mara Alves Lima, Cibele Araújo dos Santos, Ana Paula Bertholdo, Pedro Guglielmo,

André Chou, Fabio Kon, Alfredo Goldman, Rogério de Almeida, Marcos Beccari e Juliana Oliveira.

Em Lyon, cabe um agradecimento muito especial a todo o corpo docente, aos animadores, aos funcionários, aos alunos e famílias da *École Michel Servet* e do *Centre Social Quartier Vitalité*, pela acolhida fraterna da Luiza no seio dessa comunidade afetuosa, dedicada e engajada em termos humanitários, políticos e educacionais. Agradeço particularmente aos professores Gaèle Brehier, Jean-Luc Attier, Raphael Vulliez e ao diretor Pascal Barbier. Cabe também um agradecimento especial à Benoît Guillaume pela atenção e disponibilidade em nos ajudar em nossa instalação em Lyon. No mais, cabe agradecer a solidariedade e a atenção de Khadra, Patrick e Isabelle, de Sylvie Rutler e dos colegas franceses interlocutores desse trabalho: Georges-Henry Laffont, Damien Petermann, Anne-Sophie Cléménçon, Sandra Fiori, Rovy Pessoa Ferreira e Claire Revol.

No retorno à São Paulo, recebemos também ajuda indispensável de: Fabiano Santos, Tereza Cosme de Araújo, Maria, Regina, Danilo, Natália, Márcia, Diogo, Nilza e Robson. Obrigado!

Agradeço, enfim, a todos aqueles que, no Brasil, persistiram e persistem na defesa da Ciência, das Humanidades, da Tecnologia, das Poéticas e da Imaginação, como cidadãos, profissionais, pesquisadores e educadores. Muito obrigado!

À Mariana,
Luiza e
Gabriela
por todo o amor
tecido em cumplicidade,
paciência e estímulo diários

Ao Saône e
ao Rhône,
por terem estado lá,
sendo sempre os mesmos
e outros
em movimento contínuo,
dia e noite

In memoriam
de todas as vítimas
da Covid-19
em Lyon e em São Paulo
na França e no Brasil

Figura 1 Fotografia do trecho da maquete de Lyon exposta no Archipel que mostra os dois rios, Saône, à esquerda, e Rhône, à direita, e parte da Presqu'île, entre Perrache, embaixo, e a Croix-Rousse no alto. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



INTRODUÇÃO

Fundamentos

A interação com o imaginário de uma cidade frequentemente precede sua experiência sensível. Tais imaginários, de Casablanca, Bangkok, Tóquio, Cidade do México, Paris, Lisboa, Gdansk, Brasília, São Petersburgo, Hanói e Cairo, por exemplo, se apresentam *a priori* e atuam, antes mesmo que seja possível uma interação sensível direta com os lugares concretos que constituem tais cidades. Por isso é possível reconhecer e interagir também com o imaginário de cidades desaparecidas ou imaginadas, de Tróia à Atlântida, da antiga Angkor à Sforzinda, de Çatal Hüyük à Nova Babilônia, de Cartago às Cidades Invisíveis de Calvino.

A construção metafísica, antropológica e dinâmica do imaginário de uma cidade ultrapassa os limites de sua imageria, isto é, os limites de um conjunto identificável de imagens sensíveis: desenhos, cartões-postais, fotografias, textos, páginas de revistas, mapas, trechos de filmes, cenas de peças teatrais, falas de um personagem, coreografias, livros, pinturas, gravuras, esculturas, maquetes, gráficos, planilhas, poemas, canções que poderiam, no máximo, compor um

arquivo, físico ou digital. A máxima abrangência da imageria de uma cidade, como o conjunto completo de todas as imagens produzidas a seu respeito, seu mais completo Museu Imaginário, seria ainda assim, apenas parte, e nunca o todo, de seu imaginário.

A ultrapassagem do imaginário com relação à imageria ou à iconografia se faz por uma mobilidade ininterrupta das imagens na imaginação individual e na imaginação coletiva com relação às *“imagens profundas de tempo e espaço”*, como designou Argan (1992, p.231) em seu capítulo sobre *“O Espaço Visual da Cidade”*. Sendo ação deformadora de imagens, a imaginação é metamorfose imagética, é transformação sem cessa, *gestaltung*, forma em construção, cosmogonia contínua, produção e ordenamento de constelações de imagens. Assim, todo indivíduo pode atuar – com a autonomia radical preconizada por Castoriadis (LATOUCHE, 2020) – sobre o imaginário de uma cidade antes mesmo de tocá-la, pois a imaginação é uma fonte de associações originais, de produção de novas imagens e de novos sentidos possíveis. Cada imaginário individual sobre uma cidade é parte constituinte do imaginário coletivo sobre essa mesma cidade, podendo ter maior ou menor relação com sua imageria comum, pública ou vernácula. Tal afirmação conduz à noção de que o imaginário é propriamente plural, de modo que a referência a uma unidade, como por exemplo, o imaginário do Porto, remete na verdade ao conjunto resultante de uma pluralidade de imaginários da cidade do Porto que definitivamente não se limita, nem àquele de seus habitantes, nem àquela dos que a visitaram, de fato.

“Imaginemos, sempre por absurdo, que tenhamos levantado a configuração do espaço urbano não de um só habitante, mas de muitos, de todos, e que sobrepomos essas configurações por transparência.” Giulio Carlo Argan (1992, p.234) busca uma imagem-metáfora em sua formulação do que designamos como imaginário, constituído nesse exemplo com a colaboração de todos os habitantes de uma cidade. Qualquer imagem sensível, qualquer imageria, como agrupamento de imagens sensíveis de uma cidade, por mais completo que pretenda ser, será sempre fractu – fração e fractal – de seu imaginário. Em um sentido abrangente, o imaginário é uma instância ontológica de potências poéticas que, simultaneamente,

reúne toda a produção do sapiens e germina toda a produção futura.

A autonomia do imaginário com relação à imageria e à realidade física, geográfica, urbanística de uma cidade é tal que é possível imaginar toda uma cidade e criar representações partindo apenas de um nome, por exemplo, como: Fortuna, Serra dos Aimorés, Jaipur, Porvenir, Mantes-la-Jolie, Minsk, Yerevan, Bagdá, Belo Horizonte etc. Habitamos, em sentido metafórico, essa cidade imaginada, a princípio, com o risco de talvez nunca virmos a habitá-la, de fato. Precisamos habitar essa cidade-nome para construí-la em imagens, sendo, paradoxalmente, necessário construí-la em imagens para podermos habitá-la.

Ainda que haja tal autonomia, ainda que haja descompassos e desencaixes, cabe indagar como se aproximar do imaginário de uma cidade senão com base em sua imageria, senão com base no conjunto de imagens ou, para usar um termo inadequado, valendo-se do conjunto de suas inúmeras representações?

Nesses termos é possível pensar e estudar o imaginário de Moscou junto aos habitantes de Washington entre os anos 1950 e 1990, e vice-versa, valendo-se de relatos orais, por exemplo; ou imaginário de Telaviv junto aos habitantes de Ramallah hoje, e vice-versa, propondo o desenho como campo experimental; assim como valeria explorar o imaginário de Pyongyang junto aos habitantes de Seul e vice-versa, recorrendo a fotografias, cartões-postais e relatos escritos por exemplo.

O imaginário de uma cidade institui assim uma realidade anterior a qualquer outra condição concreta *in loco*. É possível afirmar que o imaginário engendra mesmo uma cidade real, formando ou deformando toda experiência sensível a posteriori. O imaginário é constituinte do real, e não o contrário, como bem observaram Bachelard (2001), Durand (1992) e Castoriadis (1975).

O imaginário tece a trama complexa que torna interdependentes e indissociáveis as dimensões subjetivas e objetivas, psicológicas e sociológicas:

“Qualquer um de nós que experimente analisar o próprio comportamento na cidade notará facilmente a frequência destas escolhas arbitrárias e até mesmo involuntárias. Terá, assim, a

sensação do que significa estar-na-cidade e de que incrível conjunto de pequenos mitos, ritos, tabus, complexos positivos e negativos resulta nosso comportamento de habitantes da cidade. Não foi por acaso que utilizei como termos de comparação as pinturas de Pollock e de Tobey, a prosa de Joyce: ninguém melhor do que eles souberam captar a imagem do espaço urbano real, levantar o mapa do espaço-cidade e registrar o ritmo do tempo urbano, que cada um de nós traz dentro de si e que constituem o sedimento inconsciente das nossas noções de espaço e de tempo, ao menos enquanto nos servem para a existência-na-cidade, que representa, se dúvida, a maior parte da nossa vida.” (ARGAN, 1992, p. 232)

Que experiência *in loco* de Paris pode ser dissociada de seu imaginário? É possível instituir uma Roma real que não tenha como base o imaginário de Roma para qualquer pessoa com imaginação? Como caminhar em Buenos Aires real sem considerar os caminhos abertos por seu imaginário que pode ter nos tocado antes mesmo de pisarmos seu chão?

Mesmo Funes, *el memorioso*, (BORGES, 1975), que por ter uma memória absoluta talvez não fosse capaz de imaginar – como ação de projetar, para além da memória-imaginação –, construiria uma eventual experiência sensível de Roma como realidade imediata, com base em seu próprio imaginário de memória vertiginosa, a partir da leitura da *Naturalis Historia* de Plínio, o velho.

Essa experiência individual de lugares em uma cidade pode reiterar estereótipos¹ e reforçar concepções, mas pode também romper com tais imagens e instituir uma interação absolutamente original e única. Essa ruptura pode vir a deslocar imaginários supostamente consolidados evidenciando instabilidades e aberturas a reconfigurações.

¹ Segundo Michel Rautenberg (2010), os estereótipos integram o imaginário como imagens caricatas, logo como deformações burlescas, grotescas, que se consolidam como formas sintéticas de identidade e diferenciação que permanecem razoavelmente estáticas ou estáveis ao longo do tempo.

Entre meados do século XIX e o pós-segunda guerra mundial houve uma intensificação da produção e da acumulação de imagerias urbanas com base nas transformações promovidas pelas técnicas industriais, como a fotografia, o cinema, a imprensa jornalística, o rádio e a televisão. Desde então as imagens das cidades proliferaram e circulam por todo o mundo, ampliando e difundindo uma imageria aparentemente infinita que é, sobretudo, prolixa, redundante, tautológica e que, assim sendo, gera novas dimensões *meta* – imagens de imagens – capazes de engendrar tanto estereótipos, quanto poéticas críticas a uma suposta evidência demasiadamente reiterada:

*“Quando eu disse.
Uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa.
E então, transformei isso em um anel, eu fiz poesia e o que foi que fiz,
eu acariciei, acariciei e aderecei um nome.”²
(STEIN, 1985. Tradução nossa).*

A reiteração da frase proposta por Gertrude Stein pode, ao invés, de consolidar a evidência inicial, desencadear um moto-contínuo que deforma a afirmativa estável em interrogação ininterrupta. A reiteração da frase é uma estratégia de demora, um artifício que nos detém e promove uma permanência indispensável para a experiência de habitar a frase, ou melhor uma rosa. É o demorar-se na repetição do nome que pode promover o enraizamento necessário para, metaforicamente, habitar o nome e, a partir daí, reconstruí-lo, reinventando-o. O habitar, como relação e permanência de *“longa duração”*, se torna uma condição para o movimento poético transformador.

A partir de meados dos anos 1990, a popularização da Internet veio incrementar o paradoxo de uma civilização, como bem formulou Gilbert Durand (2004). Uma

² “When I said.

A rose is a rose is a rose is a rose.

And then later made that into a ring I made poetry and what did I do I caressed completely caressed and addressed a noun.”

civilização que, por um lado, promove uma hiper produção de imagens técnicas, agora digitais ou digitalizadas e, por outro lado, promove um iconoclasmo, isto é, destrói imagens, esgotando-as, esvaziando-as de sentidos, reduzindo-as a pura forma visual direta, comprimindo-as na superficialidade da excitação sensível não-simbólica. Assim fazendo, o iconoclasmo contemporâneo define imagens, no sentido de “*dar fim*” a imagens, encerra imagens, reduzindo-as à literalidade óbvia da aparência, alienando toda pregnância de sentidos e os desdobramentos poéticos pertinentes e impertinentes, característicos da mobilidade das imagens. Essa mobilidade das imagens é reconhecível, por exemplo, como uma resistência das potências do imaginário, no *Atlas Mnemosyne* (2019), no Surrealismo e em tantas outras obras artísticas, do cinema de Andrei Tarkovsky à literatura de Julio Cortázar. Os painéis com constelações de imagens de Aby Warburg, *Solaris*, a *Rayuela* e as *collage* surrealistas buscavam provocar o advento de sentidos originais, uma autonomia imaginária a partir da dialética entre reconhecimento/estranhamento que conduzia a um tensionamento entre imagens e a um desdobramento infinito, de modo que o concentrar-se em uma certa constelação de imagens provoca a convocatória de outras imagens, que incitam a construção de outras constelações e assim sucessivamente.

Em contraposição a essa associação significativa contínua e instauradora de sentidos, a correnteza de imagens da Web, essa sucessão rápida e inesgotável de imagens desfilando em um *feed* infinito, sem aderência, a-histórica, acrítica, descontextualizada, sem reflexão, pode intensificar o iconoclasmo exposto por Durand, reforçando o empobrecimento, a estagnação e a morte de imagens. Mas esse não é o único imaginário da Web. Há outro imaginário de cultivo de imagens, um imaginário imaginista – para usar o termo que Asger Jorn (2001) aplicou com tanta propriedade à uma outra Bauhaus –, humanista, colaborativo, enciclopédico, político-revolucionário, onírico e coletivo, artístico, científico e educacional também presente na Web. Na formulação de Diana Filippova (2015, p.16): “*à fragmentação do mundo entre eficácia econômica e princípios de justiça social, nós opomos a imagem de uma sociedade colaborativa, unificada e solidária*” (Tradução nossa). É o conflito entre tais imaginários divergentes que se materializa no cotidiano da interação entre Web e pólis. É esse mesmo conflito entre imaginários divergentes

que os ambientes colaborativos Web pretendem convocar para uma construção comum de um conjunto significativo de objetos digitais compartilhados à imagem da pólis.

A identificação de tais imaginários divergentes permite delinear duas vertentes polarizadas que constroem entre si, no espaço tensionado intersticial, inúmeras variações intermediárias. Interessa reconhecer, refletir e trabalhar experimentalmente tanto sobre os extremos, quanto sobre essas variações intermediárias aqui esboçadas com relação às iniciativas Web:

- Uma vertente imaginista dedicada ao imaginário da mobilidade das imagens que, a partir de uma interação crítico-reflexiva lenta, atenta ou enraizada, cultiva relações poéticas deformadoras, simbólicas, conotativas, evasivas, afeitas à continuidade de ciclos de mobilidade abertos à multissensorialidade e à pluralidade;
- Outra vertente iconoclasta do imaginário da imobilidade das imagens que, a partir de uma aproximação superficial acelerada, dispersiva ou desenraizada, cultiva uma relação unilateral, passiva, mimética, denotativa, que estabiliza e perpetua o repouso e a estagnação da imagem icônica, isolada, restrita à sua visualidade singular pré-definida.

Ambas as vertentes podem ter ainda desdobramentos internos, contrários entre si, centrípetos ou centrífugos, com relação ao lugar onde ocorrem tais interações Web. Centrípetos, na medida em que estimulam uma aproximação sensível à realidade arquitetônica ou urbana *in loco*, aquela na qual se está situado e reforçam, a partir dessa condição espacial singular, a diferenciação e a especificidade relacional em uma dinâmica que alterna imersão e emersão. Centrífugos, quando desestimulam tal aproximação e sugerem rupturas, afastamentos, fugas, alienações, enfatizando a indiferenciação e a indiferença com relação às peculiaridades do lugar, em um processo de imersão contínua na Web.

A interação via Web amparada por dispositivos móveis (smartphones e tablets, por exemplo) com imagens – fotografias, vídeos, áudios, mapas, gráficos, diagramas, textos – não se dá de modo homogêneo em qualquer lugar, como pode sugerem

as imagens de um mundo globalizado uniforme, homogêneo e com Internet superabundante.

A primeira heterogeneidade evidente são os próprios *gadgets*, aparelhos, dispositivos, *smartphones*, *tablets* e suas distintas capacidades e configurações. A segunda é a disponibilidade irregular e desigual de sinal de acesso a redes móveis ou roteadores Wi-Fi. A malha invisível de conexões Web, além de ser histórica – não é mesma desde o início e se altera diariamente – sendo então anisotrópica e descontínua.

Entretanto, para além dessas condições técnicas indissociáveis de desigualdades sociais que podem ser mapeadas no tempo e no espaço, há uma heterogeneidade primeira, de base, que diz respeito à coincidência espacial da convergência de imagens Web relativas a um lugar específico no interior de uma cidade com a experiência sensível “aumentada” desse próprio lugar. Em outras palavras, há uma condição diferencial insuperável que diz respeito a estar em um lugar específico e, *in loco*, ter acesso à sua imageria digital via Web. Essa experiência ancorada na especificidade sensível de um lugar singulariza, no tempo e no espaço, a interação com a Internet e seus desdobramentos sociais.

Tal interação pode ter um sentido passivo de afluência, convergência automática, aporte de imagens pré-existentes por georreferenciamento – sendo tais imagens hegemônicas ou não – ou pode ter um sentido ativo de dispersão, divergência, produção, contra produção e difusão de novas imagens originais ou, no mínimo, de novos arranjos de imagens pré-existentes. Quando há um sentido ativo, poético ou propositivo de novas formas simbólicas, que prepondera, essa experiência ultrapassa a instância individual subjetiva e, valendo-se do diálogo, pode cultivar a intersubjetividade, isto é, a construção de interações e intercâmbios entre subjetividades, com relação à apreensão do lugar, de suas imagerias e de seus imaginários. É justamente essa qualidade interativa e intersubjetiva que os ambientes colaborativos Web podem cultivar na interação com conjuntos heterogêneos de imagens de procedências diversas.

Assim, se a malha invisível da Internet sugere uma homogeneização espacial, os pontos de resistência a esse nivelamento global são as “rugosidades” ou as “brutalidades” dos lugares em suas especificidades sensíveis e em seu potencial para experiências intersubjetivas. É a partir da interação imaginativa entre a pretensa universalidade da Web e essa experiência sensível da peculiaridade de cada lugar que se constitui uma potência poética relacional, híbrida, crítico-reflexiva, de autonomia e ressignificação do real a partir do imaginário. Tal conceituação se aproxima e atualiza as ações poéticas *in situ*, as situações preconizadas por Guy Debord (2006, p.33 e 37): “[...] a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior. [...] Podemos falar então em um expediente de incremento qualitativo da vida humana [...] cujo desenvolvimento é imprevisível.” (Tradução nossa).

Os lugares são distintos entre si, assim como são também diversas as fontes iconográficas que podem proporcionar o aporte de imagens digitais via Web para cada lugar em particular. As imagerias, as coleções de imagens, distinguem os lugares em termos quantitativos e qualitativos. Há lugares com abundância de imagens, lugares ultra imagéticos, lugares presentes, lugares com acúmulo de níveis meta – de imagens que refletem sobre imagens que refletem sobre imagens que refletem sobre imagens – e, de outro lado, lugares desprovidos de imagens, lugares ausentes, alienados, invisíveis. A pólis é a própria expressão dessa heterogeneidade que se materializa, conseqüentemente, em seus arquivos de imagens e nas curadorias que os constituíram. As seleções de digitalização – resultado de uma curadoria digital – e as iniciativas de difusão Web, a partir das GLAMs públicas, instauram outra camada de diferenciação entre imagens e, logo, reiteram a diferenciação entre lugares, reforçando a anisotropia. A interação sensível e imaginativa com os lugares, contudo, não se restringe às determinações hegemônicas. Essa interação pode ter uma autonomia radical, no sentido proposto por Castoriadis (LATOUCHE, 2020), em termos poéticos, estéticos e políticos, podendo ser não-hegemônicas ou mesmo contra-hegemônicas quando críticas, exploratórias, subversivas, contestadoras, instauradoras de novas ordens e de novas cosmogonias no imaginário urbano.

As iniciativas Web que difundem imagens a partir de fontes públicas – valendo o mesmo para as instituições privadas – têm o potencial de explorar, ao menos em tese, uma abertura colaborativa à participação de seus usuários, como coautores ativos na constituição de seus acervos digitais. Em termos técnicos e conceituais, sob um viés tecnológico, esse potencial, característico da Web 2.0 está disponível, ao menos, há uma década e meia (CHOUDHURY, 2014). Na trajetória histórica da World Wide Web cronologia delineada pela pesquisadora Nupur Choudhury junto ao Department of Computer Science and Engineering do Sikkim Manipal Institute of Technology, a Web 1.0, que se constituiu e predominou entre 1989 e 2005, caracteriza-se por apresentar conteúdos editados ou curados unilateralmente, por um indivíduo, um grupo ou uma instituição, somente para leitura/visualização ou “*read-only*”, em páginas estáticas. Já a Web 2.0, que se constituiu a partir de 2004, ampliou esse potencial à condição “*read-write*” abrindo-se assim à inserção de conteúdos por parte dos internautas, o que irá caracterizar uma Internet de interações sociais, participativas e/ou colaborativas.

“A Web 2.0 não é apenas uma nova versão da web 1.0, pois implica em webdesign flexível, reutilização criativa, updates ou atualizações, criação e modificação de conteúdo colaborativo o que deve ser considerado como característica marcante da web 2.0: apoiar a colaboração online e favorecer a inteligência coletiva, diferentemente da Web 1.0.” (CHOUDHURY, 2014. Tradução nossa).

Em Lyon, ao menos desde 2017 esse potencial Web 2.0 é enunciado como parte de um projeto urbano de “*Ville co-intelligente*”. A questão que se coloca é: nas práticas atuais concretas das GLAMs detentoras de acervos iconográficos esses parâmetros conceituais colaborativos pautam, de fato, suas iniciativas Web ou não?

O campo da Técnica, por sua vez, é também, fundamentalmente heterogêneo e a sobrevivência de técnicas arcaicas hoje atesta a coexistência de diferentes tempos técnicos no contemporâneo. As técnicas constituintes da pólis são, assim como essa, diversificadas, heterogêneas entre si. Como se sabe, o aspecto tecnológico

da interação com imagens, com o imaginário e com os lugares não se restringe, portanto, ao digital e à Web. É muito mais amplo e considera um rol de técnicas com diferentes idades ou tempos técnicos. Tal abordagem considera o desafio de conjugar uma perspectiva universal, abstrata e abrangente que seja capaz de lidar com a pluralidade e a heterogeneidade tanto das técnicas, quanto das reflexões construídas a seu respeito nas culturas do presente e do passado, fomentando ainda condições para uma cultura futura aberta a uma multiplicidade de tecnologias em interação complementar.

A abordagem da Tecnologia, como filosofia da técnica e como projeto, deve, portanto, considerar uma ampliação necessária – para além das ações e fazeres pertinentes a aparelhos, sinais, *websites*, aplicativos, malhas Web etc – dedicada ao estudo das singularidades dos lugares, como uma ontologia dos lugares, das interações entre lugares e das ações técnico-poéticas nos lugares – reconhecendo as contribuições das interações sensíveis com os ambientes urbanos advindas, dentre outras fontes, da teoria da deriva (DEBORD, 1958) –, uma frente de pesquisa científica dedicada às especificidades antropológicas dos lugares e de seus imaginários, que, fundamentalmente, expõem relações existenciais, indissociáveis do habitar e do construir.

Esse será o fundamento da visada comparativa que se pretende construir aqui entre as iniciativas empreendidas em Lyon, na França, e em São Paulo, no Brasil, com relação às transformações em curso na interação dinâmica entre imagens – em um sentido antrópico e imaginativo – e a experiência multissensorial *in loco* nos/dos ambientes urbanos, concentrando, nesse caso na interpretação de casos em Lyon denominados aqui como experiências *in loco*. Em termos metodológicos essa abordagem demanda uma dupla aproximação integrada e complementar. De um lado, às iniciativas Web em curso e às suas identidades *online* e, de outro lado, aos lugares e às suas peculiaridades.

A abordagem crítica e os reposicionamentos do entendimento das representações da Arquitetura e do Urbanismo no âmbito da Tecnologia que se apresentam aqui expõem aspectos de uma configuração atual de reflexões e estudo sobre o tema iniciados, *grosso modo*, há 20 anos, no Programa de Pós-Graduação da FAUUSP,

e desenvolvidos em três trabalhos e momentos principais: uma dissertação de mestrado (entre 2000 e 2003), uma tese de doutorado (entre 2004 e 2007), ambas junto à Área de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, e uma tese de livre-docência na Área de Representação do Projeto de Arquitetura (2017). Tais reflexões integram-se à prática docente e à pesquisa científica na área específica de Representação da Arquitetura na FAUUSP, ao menos desde setembro de 2008, e foram sempre estimuladas, questionadas e deslocadas por essa mesma prática, assim como também pela interação acadêmica e diálogo com alunos, orientandos, colegas e outros pesquisadores de diferentes áreas de conhecimento.

Tal trajetória fundamenta a atribuição de um protagonismo às imagens e ao imaginário da arquitetura e dos espaços urbanos como recurso epistemológico e metodológico para o indispensável reencontro da Tecnologia contemporânea com sua natureza poética, isto é, com seu propósito transformador de realidades, capaz de valer-se da técnica para promover passagens do “não ser” ao “ser”, como bem enunciou Platão no Banquete. Essa sistematização crítica possibilitou também uma reorganização de reflexões formuladas a partir de experiências práticas à frente de disciplinas, na graduação e na pós-graduação, e na coordenação de projetos de pesquisa articulados ao Grupo de Pesquisa CNPq “Representações: Imaginário e Tecnologia” (RITe), desde 2013, associado ao *Centre des Recherches Internationales sur l’Imaginaire*, o CRI2i, desde 2015.

Todas essas atividades são e foram sempre indissociáveis da pesquisa e da extensão universitária e vinculam-se, portanto, às atividades de orientação de alunos na graduação – em monitorias, Iniciação Científica, Iniciação Tecnológica e Trabalhos Finais de Graduação –, e na pós-graduação, no mestrado e no doutorado e no pós-doutorado. São também indissociáveis da coordenação de projetos que receberam apoio FAPESP, como o ARQUIGRAFIA < www.arquiografia.org.br > (2009/18342-0; 2012/24409-2) e as três edições do Colóquio Internacional “Imaginário: Construir e Habitar a Terra” (ICHT2016, 2017 e 2019) (2015/09805-7; 2018/23298-9) organizado em parceria com o Labex Intelligences des Mondes Urbains IMU e com a École National Supérieure d’Architecture de Lyon (ENSAL) da Universidade de Lyon (UDL). Essas iniciativas, hoje, interagem com o INCT

InterSCity “Internet do Futuro para cidades inteligentes” (2014/50937-1), relacionam-se a projetos que receberam apoio CNPq (400554/2010-0; 404132/2012-0) e que foram publicados pela Annablume em um foto-livro síntese intitulado “Portadores: Imaginário e Arquitetura”, com prefácio de Jean-Jacques Wunenburger, pesquisador parceiro da Faculdade de Filosofia da Lyon 3, Jean Moulin (UDL). Há que se mencionar ainda, que esse projeto deriva de investigações oriundas de dois projetos subsequentes que receberam apoio CNPq como Bolsa Produtividade em Pesquisa (305518/2014-3; 305088/2018-1).

Todos esses projetos de pesquisa se relacionam, em maior ou menor grau, a intercâmbios e parcerias empreendidas desde 2012 com pesquisadores da UDL e que, amadurecidas nos últimos 5 anos, vieram a constituir o projeto “Imagens e imaginários de espaços urbanos e arquiteturas: cooperação científica para perspectivas comparativas complementares” apoiado por edital USP/COFECUB 2017, sob a minha coordenação e do Prof. Michel Rautenberg, desenvolvido entre fins de 2017 e fins de 2019.

O desenvolvimento do estudo que aqui se apresenta só foi possível com o apoio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP 2018/18008-1) como Bolsa Pesquisa no Exterior (BPE) junto ao Centre Max Weber (CMW), *Laboratoire de Sociologie Généraliste*, da *Université Jean Monnet* em Saint-Étienne, assim como também junto à *Université de Lyon* e à *Maison des Sciences de L’Homme* (MSH) sediada em Lyon, na França entre julho de 2019 e fins de junho de 2020.

Espera-se que os esforços empreendidos por esse estudo para promover uma convergência de perspectivas complementares entre teorias e práticas no âmbito das Humanidades Digitais (LONGHI, 2019) contribuam em termos científicos com a renovação de recursos práticos e teóricos na lida com as questões próprias do alargamento e da extensão da área de pertinência da Tecnologia em suas relações com as representações da Arquitetura indispensáveis à reflexão sobre a produção de imaginários e de ambientes urbanos no mundo contemporâneo.

Em outro sentido, compreende-se também que pode advir daí uma contribuição ampliada que se expande em direção a outros campos de conhecimento distintos e correlacionados como a Educação, a Psicologia Social, a Comunicação e as Artes, a Filosofia, a Antropologia, a Sociologia, a Ciência da Informação e a Ciência da Computação. Esse esforço, como estudo avançado, pretende dialogar com as reflexões críticas, as experimentações e as práticas acadêmicas que almejam sínteses possíveis entre ensino, pesquisa e extensão universitária. Espera-se que esse diálogo se faça na medida da problematização das transformações significativas em curso nas diversas atividades de ensino na graduação e na pós-graduação, em diferentes áreas de conhecimento, que ecoam em grupos de pesquisa, interações de orientação, projetos de pesquisa individuais e em grupo, seminários, colóquios e demais encontros acadêmicos, tanto internos à Universidade de São Paulo, quanto externos junto a outras instituições universitárias no Estado de São Paulo, no Brasil e no exterior.

Em termos sociais, a pesquisa intenciona subsidiar reflexões no âmbito das políticas públicas relacionadas às iniciativas Web, não exclusivamente aquelas dedicadas à iconografia urbana, mas sim, de maneira mais ampla, aquelas relacionadas às atividades multidisciplinares de conceituação, planejamento, experimentação, intervenção e transformação de objetos, edifícios, ambientes e paisagens urbanas.

O texto que segue se apresenta organizado em sete capítulos. Esse primeiro capítulo, como Introdução, expõe os fundamentos e propósitos do estudo e faz considerações preliminares e comparativas entre as cidades de Lyon e de São Paulo. O segundo capítulo é dedicado a uma revisão do papel dos lugares nas interações aqui em pauta. O terceiro capítulo trata do tema da imaginação. O quarto capítulo faz considerações sobre a constituição e a difusão de arquivos. Após esses capítulos de fundamentação teórica, no quinto capítulo, são apresentadas e analisadas as identidades institucionais Web de sete instituições públicas lionesas e de quatro instituições públicas paulistanas a partir de suas iniciativas concretas disponíveis *online*. Na prática da pesquisa o contato com as instituições se deu concomitantemente aos estudos teóricos que aqui precedem esse capítulo. Foi a análise crítica dessas experiências e iniciativas Web que promoveu um quadro

teórico resultante. De maneira que, a precedência da teoria com relação à base empírica da pesquisa, no sumário desse estudo, é uma reestruturação didática que não corresponde à dinâmica de interação ocorrida. O sexto capítulo, de forma complementar à análise sistemática e abordagem crítica das identidades institucionais em seus *sites* apresenta, analisa e interpreta alguns sítios concretos em Lyon, entendidos como experiências *in loco* capazes de promover interações significativas entre representações, imagens, imagerias e lugares. O capítulo sete desenvolve reflexões gerais, como considerações finais, e aponta desdobramentos possíveis desse trabalho. Ao final estão listadas as referências bibliográficas utilizadas e a lista de figuras.

Figura 2 Fotografia de um mapa de Lyon em frente à estação do metrô Vieux Lyon - Cathédrale Saint Jean tendo ao fundo uma das torres da catedral homônima. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



Sobre Lyon

*Grand Lyon la métropole*³ é hoje a segunda região metropolitana francesa⁴ e um dos principais polos culturais, industriais e de negócios da França, além de ser um núcleo universitário de destaque na comunidade europeia. Lyon é a capital dessa região metropolitana. Sua história urbana profunda – desde os assentamentos neolíticos nas margens do rio Saône, passando por sua constituição como *Lugdunum* (43 a.C.) e toda sua trajetória medieval, renascentista, barroca e moderna –, é particularmente indissociável da interação entre imagens, imaginário e tecnologia, o que merece aqui uma rápida reflexão.

No mundo moderno, é possível datar essa história com origens em 1466 quando o rei Louis XI, tomou a decisão de implementar em Lyon o principal núcleo de produção de seda em larga escala na França. Essa posição foi reforçada com a condição de monopólio do comércio e da fabricação de seda concedido por François I à cidade em 1536 (BERTHET et al, 2009). Delinearam-se assim os primórdios da trilogia industrial lionesa na qual a indústria mecânica e a indústria química passariam a amparar o desenvolvimento da indústria têxtil, eixo central dessa cultura urbana de fabricação de tecidos. Formava-se assim as bases para a primeira aglomeração industrial francesa. Os teares dos *canuts*⁵ produziram então, a partir do século XVI, a primeira iconografia industrial lionesa bordada na seda. Tais imagens produzidas para a corte parisiense e para outras cortes que nela se espelhavam, difundiram-se pelo mundo e fomentaram um imaginário onírico de luxo e exotismo.

Desde fins do século XV, Lyon também se tornara um dos principais centros tipográficos franceses, valendo-se da prensa de tipos móveis de Gutenberg para a impressão seriada de letras e imagens em livros de vários formatos. Os livros ilustrados com gravuras e as artes gráficas, em geral, vieram a constituir assim uma segunda geração da iconografia industrial lionesa.

³ Criada no início de 2015, a metrópole de Lyon congrega, desde 2018, 59 municipalidades adjacentes.

⁴ <https://www.lyoncapitale.fr/politique/lyon-est-bien-la-2e-metropole-de-france/>

⁵ Nome dado aos operários lioneses que trabalhavam nos teares de seda na região da *Croix-Rousse* em Lyon.

No século XIX, a família Lumière faria da cidade de Lyon, o principal núcleo industrial de produção de imagens e material fotográfico da Europa. Foi nessa cidade, aliás, que em 1903 os Autocromos Lumière possibilitaram os primeiros registros fotográficos em cores. Logo em seguida, a fotografia posta em movimento engendraria, nos últimos 5 anos do século XIX, o cinema, com o projeto do cinematógrafo aperfeiçoado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière na Fábrica da família situada no *quartier* de Monplaisir. Explica-se assim o fato de que as praças, ruas, trens, trabalhadores e moradores de Lyon tenham ficado eternizados nas primeiras imagens cinematográficas. A fotografia e o cinema constituíram, assim, a terceira geração iconográfica do imaginário lionês.

O século XX será o momento em que a sobreposição dessas fábricas de imagens – dos tecidos ao material impresso, da indústria fotográfica à cinematográfica – toma os espaços públicos urbanos e ganha uma crescente visibilidade, sobrepondo novas camadas de representações da cidade à própria cidade.

Em 1904, é a memória da cidade de Lyon que fundamenta o projeto paralelo do arquiteto Tony Garnier, *prix de Rome* que, à revelia das instruções da Escola de Belas-Artes de Paris, concebe sua moderna “*Cité Industrielle*”, como uma síntese pioneira entre Arquitetura e Urbanismo, com desenhos em perspectiva que exploram as várias escalas, das grandes vistas em “vôo de pássaro” aos interiores detalhados das habitações. Os desenhos de Garnier constituiriam um novo referencial gráfico-espacial que estimulariam inúmeros imaginários arquitetônicos e urbanísticos ao longo do século XX.

Em 1988, várias dessas imagens seminais de Tony Garnier foram ampliadas por artistas da cooperativa **CitéCreation** e aplicadas como pinturas murais em grande escala nas empenas cegas de seus edifícios residenciais no *quartier* États-Unis em Lyon (BOLITO, 2009) que, na época, enfrentava graves problemas de violência urbana, vandalismo e tráfico de drogas. Esta interação visual metalinguística viria a constituir uma quinta geração iconográfica lionesa que hoje caracteriza a paisagem da cidade com inúmeras pinturas murais em escala natural, ditas *fresques* (afrescos) como *trompe-l’oeil* sugerindo graficamente uma ilusão de tridimensionalidade. Como comenta, Bolito: “Os *murais* [...] foram planejados [...]

para ajudar os lioneses a redescobrirem sua identidade local, para ajudar a delinear a história de um bairro e tornar a arte acessível a todos.” (2009, p.34. Tradução nossa).

Recentemente, em 2017, o *Musée d’Histoire de Lyon* convidou a *Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine* (ANPU) a colocar Lyon no divã, o que resultou em uma exposição e um livro-síntese (SELLE, 2017). Em seu *Rapport d’Analyse* (Relatório de Análise) que abre o livro, a ANPU menciona, de início, que o mais difícil na psicanálise de Lyon é ter que reconhecer que a cidade já está curada e em boa saúde urbana, antes mesmo de qualquer intervenção terapêutica! É certo que há um humor nisso, mas há também um aspecto problemático que merece consideração. A psicanálise de Lyon realizada pela ANPU é absolutamente parcial, acrítica e afinada com um discurso oficial – da *Mairie*/Prefeitura de Lyon, patrocinadora do projeto – ao sugerir que “*só há êxito*” em sua trajetória urbana idealizada. Tal constatação sumária conduz à qualificação da cidade como “*modelo de inteligência coletiva*”, “*exemplo a seguir por excelência*”, “*arquétipo urbano*”. Lyon seria assim a materialização da cidade ideal, a cidade simultaneamente “*inventiva e cooperativa*”, apolínea e dionisíaca, impecável, para não dizer: perfeita. Isto posto, a abordagem à história e às metamorfoses que se desenvolverão ao longo do livro serão apenas reiteraões de tais conclusões analíticas a priori. Não há nenhum problema em reconhecer as inúmeras qualidades urbanas de Lyon que são, de fato, notáveis. O problema está em alienar toda e qualquer precariedade, conflito, contradição, desigualdade, banalidade, dissenso, exclusão, violência, que coexistem com tais qualidades em uma cidade real ao longo de toda a sua trajetória, em sua condição presente e em seu futuro enquanto pólis. O paradoxo reside no fato de que toda pólis é múltipla e conflituosa, não podendo ser, portanto, por natureza, apenas positiva. A ingenuidade incompatível com o sentido crítico de uma psicanálise é reiterar uma improvável cidade ideal em detrimento de uma cidade real que permanece desconhecida. Retornando à psicanálise proposta, sem perder o humor, é possível arriscar dizer que Lyon sofre de um narcisismo crônico, de um encantamento paralisante e fatal com relação à sua própria imagem, o que resulta na carência de um imaginário propriamente metropolitano, maduro, divergente e multifacetado ainda a ser construído.

E o que constituiria um referencial antagônico ao narcisismo lionês?

A partir do próprio Mito de Narciso, poderíamos pensar em Eco como produtora de um “espelhamento sonoro” que, por repetição e *fade* instaura uma ordem interrogativa semelhante àquela realizada por Stein sobre a rosa.

Essa forma empática, mimética a princípio, mas fundamentalmente deformada e deformadora, produz uma imagem-dúvida que pode ser o disparador de uma reflexão crítica sobre a identidade de Narciso e da cidade narcisista.

É a empatia, que se contrapõe a Narciso, como capacidade de ouvir, de identificar-se com e ecoar a voz do outro, sendo esse eco, contudo, uma alter-imagem, uma imagem outra resultante de um movimento deslocador da semelhança à dessemelhança.

Que alter-imagens de Lyon gerariam os inúmeros ecos da imageria e do imaginário de Lyon produzidos pela diversidade de pessoas que a habita e que a constrói?

Em que medida essa imageria de alteridade está presente, visível e ativa na construção da Lyon contemporânea e do projeto de cidade para o século XXI?

Afirma-se, assim, a necessidade de um olhar crítico sobre a iconografia, a imageria e o imaginário urbano lionês, com especial atenção, pelo exposto, ao universo técnico da produção de imagens sobre a cidade, com especial atenção à fotografia em seus desdobramentos digitais e presença Web, mas também às maquetes e às projeções mapeadas que são características e presentes em Lyon.

A “longa duração” braudeliana sobrepõe todas essas técnicas e expressões visuais em uma mesma condição urbana contemporânea, complexa e problemática, que segue viva, entre declínios, “sobrevivências”, novos problemas e novas poéticas, tanto em Lyon quanto também em São Paulo.

Ambas as cidades enfrentam questões em torno da preservação de seus patrimônios, de suas paisagens, de suas relações com suas geografias e seus rios e de suas identidades culturais em um mundo urbano pressionado pela globalização homogeneizadora. Ambas lidam com as dificuldades de integração entre novos edifícios e espaços urbanos, enfrentando situações de desconexão, ruptura e

fragmentação espacial, indissociáveis das questões políticas, econômicas e sociais que as produzem. É nesse contexto urbano atual, no qual a natureza da pólis reafirma sua pluralidade e heterogeneidade que essa pesquisa se propõe a revisar criticamente o papel das imagens, dos imaginários, das representações e da tecnologia da Arquitetura e do Urbanismo, pretendendo contribuir assim para um reposicionamento de seus fundamentos essencialmente propositivos, poéticos, capazes de promover transformações nas realidades.

Sobre Lyon e São Paulo

Lyon e São Paulo são metrópoles com várias afinidades. De início, as duas cidades compartilham semelhanças geográficas de origem por suas relações estruturais com as águas fluviais: a confluência do rio Rhône e seu principal afluente, o Saône, conformando a *Presqu'île* lionesa; e a hidrografia dos rios Tietê, Pinheiros, Tamandateí, seus afluentes e as represas Billings e Guarapiranga, ocupando os fundos de vale da metrópole paulistana. Em Lyon, os dois rios são indistintos da paisagem urbana e do imaginário urbano. São presenças não apenas visíveis, mas estruturantes do cotidiano e de uma dimensão mítica e arcaica com a natureza. Em São Paulo, os rios estão poluídos a tal ponto que se tornaram uma outra matéria não-aquosa, percebidos como barreiras inconvenientes e infectas a serem atravessadas, vencidas e esquecidas. Sua natureza viva, translúcida, móvel e longitudinal foi interrompida há tempos, e hoje é estática, sedimentar, cortada por pontes e passarelas transversais que garantem o fluxo de veículos e pedestres, até a próxima chuva, a próxima enchente, o próximo transbordamento indesejável. Tal relação histórica de intimidade complexa e desafiadora com os cursos d'água definiu e define traçados urbanos, potencialidades, problemas e limitações que constituem desafios atuais de crescimento e gestão ambiental tanto em Lyon quanto em São Paulo. Ambas são cidades industriais, com intensa participação de suas universidades em seu desenvolvimento histórico e em seu cotidiano contemporâneo que se desdobra em uma multiplicidade de atividades artísticas, culturais, políticas, científicas e tecnológicas.

Lyon e São Paulo são também cidades muito distintas entre si.

Lyon é uma cidade com mais de 2.000 anos de vida urbana. São Paulo é uma cidade recente, foi fundada em 1554 e tem 465 anos de vida urbana. Há entre elas, portanto, uma diferença de mais de 1.500 anos de história e vida urbana.

Segundo o INSEE⁶ em 2017 a cidade de Lyon ultrapassava a marca de 500.000 habitantes enquanto a metrópole lionesa atingia a marca de 1.381.000 habitantes. A população estimada para o Município de São Paulo pelo IBGE em 2019 – a partir do último Censo de 2010 – é de mais de 12.252.000. Segundo a EMPLASA, o IBGE estimou uma população de mais de 21.600.000 habitantes para a Região Metropolitana de São Paulo em 2018⁷. A população da cidade de Lyon equivale àquela da subprefeitura do M'Boi Mirim, umas das 16 subprefeituras da capital paulista, e está distribuída em uma área menor que a da subprefeitura de Itaquera, cerca de 48 Km².

Entre 1901 e 1946, Lyon teve uma população relativamente estável, oscilando pouco em torno de 460 mil habitantes (BIENFAIT, 1968). São Paulo, por sua vez, teve um crescimento populacional vertiginoso ao longo do século XX, pois tinha cerca de 239 mil habitantes em 1900 e sua população passou de 1.326.000 em 1940 para mais de 2.198.000 habitantes em 1950, segundo dados da própria Prefeitura do Município⁸. Cabe notar que a população atual da Metrópole de Lyon equivale à população do município de São Paulo em meados dos anos 1940. Oitenta anos separam estas duas condições demográficas absolutamente contrastantes.

Conforme a plataforma *Compas – le comparateur des territoires* de 2015, o índice de desigualdade da cidade de Lyon era de 0,32 (coeficiente de Gini), acima da média francesa e da média do Departamento do Rhône que era, então, de 0,29. Em 2018, o dossiê do *Observatoire Métropolitain du Développement Durable* indicou uma leve queda no coeficiente para 0,31 considerando a metrópole de Lyon como ligeiramente mais desigual do que a média francesa que é de 0,30.

De acordo com o Instituto Brasileiro de Economia da Fundação Getúlio Vargas (Ibre/FGV), a desigualdade no Brasil em 2019 é a maior em sete anos. Em 2018, o coeficiente de Gini retrocedeu na série histórica iniciada em 2012, atingindo o maior

⁶ Institut national de la statistique et des études économiques: <https://www.insee.fr/fr/statistiques/2011101?geo=EPCI-200046977#chiffre-cle-1>

⁷ <https://emplasa.sp.gov.br/RMSP>

⁸ http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/tabelas/pop_brasil.php

nível de desigualdade já registrado: 0,625. Índice equivalente ao da África do Sul medido em 2011 que significa um retrocesso de 30 anos nos esforços de redução da desigualdade e distribuição de renda no país.

Segundo dados da publicação “*São Paulo: A Tale of Two Cities*” organizada pela *United Nations Human Settlements Programme* (UN-HABITAT) e pela Fundação Sistema Estadual de Análise de Dados (SEADE), de 2010, a Região Metropolitana de São Paulo, é mais desigual do que a média do Estado de São Paulo. Seu índice Gini era então de 0,57 contra 0,50 da média estadual. Muito provavelmente esse índice hoje é ainda maior, considerando-se o crescimento geral da desigualdade no país registrado pelo Ibre/FGV em fins de 2018.

Diferentemente de Lyon, as imagens da desigualdade da metrópole paulistana são bastante difundidas, ainda que pouco precisas: mesclam-se a outras tantas imagens da desigualdade crônica que caracteriza tantas outras cidades brasileiras.

Em São Paulo, há cerca de “3,26 milhões de pessoas, de um total de 11,87 milhões, vivendo em locais precários, como favelas e loteamentos irregulares, em 2020 segundo estudo do Centro de Estudos da Metrópole (CEM) feito em conjunto com a Secretaria da Habitação de São Paulo”⁹ – o que corresponde a praticamente um terço de sua população – além disso, o número de pessoas que sobrevive nas ruas da cidade pode chegar a algo entre 50 e 60 mil pessoas em 2022¹⁰. Já a Metrópole de Lyon, em fevereiro de 2018, contabilizava 200 *sans-abri* (sem-abrigo), número contestado por coletivos de profissionais de assistência-social¹¹ que expunham uma realidade dez vezes mais grave, algo como 2000 pessoas vivendo nas ruas, o que corresponderia a 0,15% de sua população.

⁹ <https://www.valor.com.br/brasil/5498631/quase-30-da-populacao-paulistana-vive-em-locais-precarios>

¹⁰Na capital paulista, (em meados de 2017) havia entre 20 mil a 25 mil moradores de rua e 3% são crianças (600 a 750)” <http://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2017/07/cresce-o-numero-de-moradores-de-rua-em-sao-paulo-e-no-rio-de-janeiro.html>

Enquanto a população de São Paulo cresce, em média, 0,7% ao ano, o número de moradores de rua aumenta 4,1%. Segundo dados da FIPE e da Prefeitura de São Paulo, em 2015 o Censo da População em situação de rua da cidade era de 15.905 pessoas. Logo, a variação desta população em dois anos foi no mínimo de 25,7% e no máximo de 57%. O que permite questionar o percentual de crescimento anual desta população (estimado em 4,1%) e problematizá-lo com os números apresentados como uma projeção para 2022.

¹¹<https://france3-regions.francetvinfo.fr/auvergne-rhone-alpes/rhone/lyon/lyon-alerte-professionnels-urgence-sociale-1414863.html#xtor=EPR-521-%5Bfrance3regions%5D-20180203-%5Binfo-bouton3%5D>

As comparações entre São Paulo e Lyon também devem reconhecer que são duas cidades industriais que nas últimas décadas diversificaram seu perfil de produção para o comércio e serviços, mas ainda são as principais metrópoles industriais respectivamente do Brasil e da França.

O Estado de São Paulo concentra hoje 34% da produção industrial brasileira. Vale relembrar, com Severian (2018):

“O trabalho seminal de Wilson Cano (1998) apontou para a hegemonia de São Paulo como núcleo do processo de industrialização do país, respondendo, já em 1929, por 37,5% da indústria de transformação, chegando a 58,1% em 1970 (Cano, 2007, p. 36). Nesse mesmo ano, somente a cidade de São Paulo respondia por 24% do emprego industrial, enquanto sua Região Metropolitana (RM) respondia por 34% (Diniz e Crocco, 1996, p. 81). (SEVERIAN, 2018, p.37).”

Em 2015, a Mesorregião Metropolitana de São Paulo (MMSP) que soma aos 39 municípios da Região Metropolitana de São Paulo (RMSP) os 6 municípios pertencentes à Microrregião de Santos respondia por 11,68% da produção industrial nacional sendo, ainda assim, a primeira Mesorregião Metropolitana brasileira no oferecimento de empregos industriais, com 13,20%, mais do que o triplo da segunda Mesorregião na época, a de Porto Alegre (SEVERIAN, 2018, p.42).

A metrópole de Lyon era em dezembro de 2018 a primeira metrópole industrial francesa, segundo a revista MET¹². Vale considerar que a França é hoje a quarta potência industrial da Comunidade Europeia.

Essa condição industrial lionesa pretende se coadunar à classificação de seus quartier centrais e históricos – *Vieux Lyon, Fourvière, Croix-Rousse e Presqu’île* –

¹² <https://met.grandlyon.com/lyon-metropole-industrielle-numero-1-en-france/>

como Patrimônio Mundial da Humanidade pelo ICOMOS¹³/UNESCO em 1998¹⁴.

Desde então, Lyon passou a integrar um grupo muito restrito de cidades francesas consideradas “patrimônio da humanidade” e esse processo coletivo de aquisição de um selo ou rótulo (*labellisation*) (RUSSEIL, 2004) passou a definir as diretrizes de ações coordenadas públicas e privadas, não apenas com relação à preservação estrita do patrimônio, mas com relação ao desenvolvimento urbano futuro, às políticas econômicas e turísticas e, fundamentalmente, com relação ao controle da imagem e do imaginário da cidade em um cenário de metrópoles globais.

Sarah Russeil (2004) sugere que ao longo do processo de inscrição na UNESCO, a centralização das ações de montagem do dossiê resultou na marginalização e exclusão de iniciativas importantes e atores tradicionais que atuavam fora do sistema formal de gestão do patrimônio urbano em Lyon:

“[...] a preparação de dossiês de candidatura é de responsabilidade de atores locais, essencialmente associativos, cuja experiência no patrimônio urbano é acima de tudo cultural. A ausência de conflitos ou tensões na fase de preparação dos documentos é explicada pela forte determinação dos principais protagonistas em obter reconhecimento internacional, mesmo que os objetivos dessa obtenção fossem diferentes entre si. Nenhuma oposição externa é expressa: de fato, o processo permanece relativamente secreto e a inscrição no patrimônio mundial não implica subsídios nem restrições urbanas adicionais.” (RUSSEIL, 2004, p.105. Tradução nossa).

Em um contexto de aparente consenso, a vertente de turismo patrimonial e de negócios gradualmente se afirmou como protagonista capitaneando a constituição do projeto ONLYLYON: “ao mesmo tempo a marca e o programa de marketing internacional criados em 2007 por 13 parceiros institucionais que partilham o

¹³ International Council of Monuments and Sites vinculado à United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

¹⁴ <https://whc.unesco.org/fr/list/872/documents/>

mesmo objetivo: promover Lyon internacionalmente.”¹⁵ Tata-se de uma parceria entre agentes públicos e privados supervisionada pela ADERLY - *Agence pour le Développement Economique de la Région Lyonnaise*, congregando as Câmaras de *Commerce et d'Industrie de Lyon e des Métiers et de l'Artisanat du Rhône*, a CPME – Confederação das Pequenas e Médias Empresas, o sindicato patronal Medef Lyon-Rhône, o braço ONLYLYON Turismo e Congresso, o *Office de Tourisme* de Lyon, os Aeroportos de Lyon, a Eurexpo que congrega o Centro de Eventos/Congressos de Lyon localizado na *Cité Internationale*, a *Sucrière* e o *Matmut Stadium* (antigo *Stade de Lyon Gerland*), a Reitoria da *Université de Lyon* e as instâncias públicas escalonadas da *Ville de Lyon*, da *Grand Lyon* la metrópole e do *Département du Rhône*. Tal articulação mostrou-se bem-sucedida em seus objetivos específicos e apresenta-se, nos últimos anos, como uma experiência piloto que pretende também ser referencial nas possibilidades de interação público-privado e nos processos de centralização e controle de decisões de planejamento e “*city branding*”.

A conquista de posições significativas em rankings variados¹⁶, europeus e internacionais, dedicados à atratividade econômica e negócios, à qualidade de vida urbana e ao turismo¹⁷ e gastronomia, desde 2014, é comemorada pela ONLYLYON – e por uma parte da mídia local – como uma expressão clara de sucesso de seu projeto para Lyon. Em 2014, uma matéria da jornalista Céline Rouden no jornal *La Croix*¹⁸, expunha o que parecia ser um consenso sobre ONLYLYON mesmo por parte dos opositores à Gérard Collomb, político do Partido Socialista, que ingressou no cargo em 2001, participou de todo o processo de concepção e implantação do projeto ONLYLYON e ainda está no cargo no início de 2020¹⁹, tanto à frente da prefeitura, quanto da Lyon Metrópole.

As ausências na composição desse arco de parceiros lioneses são nítidas: onde e

¹⁵ <http://www.onlylyon.com/onlylyon/la-demarche.html>

¹⁶ <https://www.aderly.com/why-doing-business-in-lyon/economy/lyons-performance-in-the-rankings/index.html>

¹⁷ <https://acteursdeleconomie.latribune.fr/en-bref/2019-05-22/tourisme-lyon-entre-dans-le-top-10-des-destinations-europeennes-a-visiter-817992.html>

¹⁸ <https://www.la-croix.com/Actualite/France/Only-Lyon-quand-la-ville-devient-une-marque-2014-02-14-1106430>

¹⁹ Ao longo de todo esse período, apenas entre julho de 2017 e novembro de 2018, quando assumiu o Ministério do Interior, seu vice, Georges Képénékian, esteve à frente da prefeitura.

por quem estão representados na ONLYLYON os demais setores da sociedade: sindicatos de trabalhadores, organizações não-governamentais, organizações de bairro, coletivos, associações de minorias, por exemplo? Há espaço para contraposição, crítica e questionamento no interior da ONLYLYON? Candidatos que eventualmente tenham críticas, restrições ou se oponham à ONLYLYON terão alguma chance nas eleições de março de 2020? A democracia pode se sobrepor à ONLYLYON ou é exatamente o contrário o que está em andamento?

ONLYLYON é um piloto de uma estrutura supragovernamental que atende, sobretudo, aos interesses dos investidores, valendo-se, para tanto, de uma interação privilegiada com a estrutura técnico-administrativa pública. Nesse quadro, os recursos do poder público são postos a serviço da iniciativa privada e essa confluência interessada tem se mostrado capaz, tanto de responder de forma objetiva e concreta às principais demandas ambientais, culturais e sociais da maioria dos cidadãos, quanto de atingir objetivos econômicos, especialmente turísticos e de negócios, relevantes em escala europeia e internacional. Tal fato lhe confere um nível de aceitação/aprovação popular mais do que suficiente para manter-se no poder mesmo com uma eventual alternância de partidos políticos à frente da prefeitura, da Metrópole ou da Região. O maior êxito da ONLYLYON é sua capacidade de conduzir pacífica e democraticamente a perpetuação no poder do *status quo* que a concebeu e a sustenta, com um discurso inclusivo que não coincide com suas práticas. Não há dúvida de que o “*savoir-faire*” dessa experiência urbana lionesa encontrará interessados mundo afora e será exportado como um modelo de “gestão urbana” para o século XXI.

Entre 2016 e 2020 doze teses de doutorado foram defendidas na França mencionando a ONLYLYON²⁰. Não há registro de nenhuma tese defendida sobre o tema em data anterior na base Web do CNRS *research units documents access*.

Um dos primeiros trabalhos sobre o tema, a tese de Matthieu Adam (2016), defendida na Universidade de Tours tem uma abordagem crítica incisiva capaz de

²⁰ Segundo pesquisa realizada com a palavra-chave ONLYLYON no portal < <http://www.theses.fr> > em 14/02/2020.

afirmar categoricamente que:

“A influência do neoliberalismo na produção urbana se reflete na mercantilização dos espaços, na competição das cidades e no processo de metropolização. Também se reflete na generalização de palavras de ordem, os mais comuns são projeto, desenvolvimento urbano sustentável, participação e miscigenação ou mix social. Esse contexto introduz contradições entre a retórica e a pragmática ou prática da produção urbana: a oposição entre o horizonte teoricamente infinito do projeto e sua concretização em operações em tempo limitado; a discrepância entre os valores do desenvolvimento urbano sustentável e as ações ditadas pelos imperativos econômicos; a contradição entre a intenção participativa e uma prática de planejamento urbano impositivo; o hiato entre uma diversidade social preconizada e uma urbanização socialmente seletiva, embora essas contradições sejam identificadas pelos projetistas e pelos habitantes e, apesar de suas críticas, a conflitualidade em torno dessa produção urbana contemporânea é baixa.” (Resumo da tese. Tradução nossa).

Tal ausência de conflito identificada por Adam (2016) ecoa até nas próprias teses posteriores à sua. Nesse conjunto de pesquisas, raros são os enfoques científicos que, partindo de uma dúvida quanto à natureza do fenômeno ONLYLYON, o investiga de forma sistemática e criteriosa em termos conceituais e metodológicos, sustentando assim uma visada crítica fundamentada. Uma exceção notável é a tese de Julien Thiburce (2018) que desenvolve uma análise de discurso rigorosa e incisiva sobre a ONLYLYON a partir de uma abordagem das Ciências da Linguagem e da Semiótica, desenvolvida no programa de doutorado em Letras, Línguas, Linguística e Artes da Universidade de Lyon. Em sua análise da narração do vídeo “*Lyon is in the Air*”²¹ produzido pela ONLYLYON em 2015, Thiburce faz as seguintes

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=BPGLiL_07lw

considerações:

“(A expressão) “Em todo o território” estabelece uma extensão e um espaço nos quais partes como as (demais) cidades e os distritos da metrópole seriam tratados de maneira equivalente e uniforme.[...] Por outro lado, nada é dito sobre certos bairros (arrondissements) de Lyon e cidades periféricas da Metrópole, onde, no entanto, incubadoras de empresas e outros locais de inovação como fablabs são “implantados” com o objetivo de impulsionar as relações entre a política pública e vida social, entre habitantes e empresas. Se estamos interessados no dialogismo em jogo nas práticas sociais, devemos prestar atenção: às relações de forças que uma comunicação relativa a um território urbano procura levar em conta, apagar e ocultar [...].” (p.71-73. Tradução nossa).

Em contraste com essa interpretação, vale notar que cerca de metade das teses mencionadas abordam ou mencionam ONLYLYON no âmbito do “*branding*”, do “*marketing territorial*”, do desenvolvimento de redes como um “*case*” bem-sucedido, sem desenvolver nenhuma perspectiva crítica quanto aos aspectos aqui salientados.

Uma das vertentes principais do projeto ONLYLYON, a propósito, é o esforço de caracterização da cidade como “*ville inteligente*” ou “*smart city*”. Nesse sentido, a ADERLY salienta a conquista lionesa da primeira posição no ranking das “*smart cities*” francesas (M2O city ranking 2014) e enuncia três de quatro pilares desse projeto que se relacionam diretamente com a discussão dessa pesquisa²², são eles:

- A colaboração em rede de atores: empresas, coletividades e cidadãos;
- A participação de usuários na elaboração de produtos e serviços;
- A integração de novas tecnologias para abrir caminho a novos

²² <https://www.aderly.fr/lyon-smart-city/>

comportamentos.

Colaboração, participação e integração são conceitos em sintonia com os preceitos de uma Web 2.0. Em síntese:

“Web 2.0 favorece práticas participativas, colaborativas e distribuídas que possibilitam a interação entre esferas formais e informais nas atividades diárias na Web. [...] a Web 2.0 inclui tecnologia de “relacionamento”, mídia participativa e tecnologia de redes sociais em prol de uma inteligência coletiva na Web. A Web centrada nas pessoas e a Web participativa facilitam a leitura e a escrita em uma interação digital bidirecional. [...] Em outras palavras, o usuário da web 2.0 encontra mais interação com menos controle.”
(CHOUDHURY, 2014, p.8096)

O anseio para mostrar-se atualizado no mundo urbano globalizado e digital é tão incisivo que, em 2015, houve uma atualização da identidade “*smart*” ou “inteligente” lionesa como cidade “Co-Inteligente”²³.

O prefixo “co” faz referência a uma ação realizada conjuntamente, como uma co-autoria ou *co-working*. No contexto Web essa construção se refere também à noção de co-laborar de onde se depreende o imaginário colaborativo expresso em iniciativas como a Wikipédia, mas também à noção de coletivo e ao imaginário político da convergência de uma certa pluralidade na constituição de uma identidade comum. O que é uma metáfora de consenso e, conseqüentemente, uma estratégia de minimização dos dissensos.

Parte considerável do trabalho realizado pela ONLYLYON se concentra sobre a imagem e o imaginário de Lyon e de sua região metropolitana, como salientou Thiburce (2018).

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=O4QsCBKFrM>
<http://www.economie.grandlyon.com/smart-city-lyon-metropole-intelligente-47.html>

É possível dizer que os campos do imaginário, compreendidos como os múltiplos campos psicossociais nos quais a imaginação individual e coletiva estabelecem uma contínua interação simbólica, com uma mobilidade potencial, em um conjunto amplo e diversificado de imagens, são os espaços de disputa política de narrativas e/ou formulações poéticas sobre o patrimônio, sobre a história, o cotidiano e o futuro das cidades valendo-se, sobretudo, da Internet nesse início de século XXI. Isso se dá não apenas em Lyon, mas em todo o mundo globalizado, com raras exceções.

Em termos de conjuntos físicos e/ou digitais de imagens, constituindo imagerias específicas, Lyon e São Paulo, também compartilham significativos acervos iconográficos – fotográficos, cinematográficos e gráficos – relacionados à Arquitetura e ao Urbanismo, logo relacionados diretamente às suas próprias histórias urbanas e ao universo das artes visuais de forma abrangente.

Considerando as intensas transformações urbanas em curso nas duas cidades, empreendidas pela iniciativa privada e pelo poder público que promovem, em curto espaço de tempo, alterações significativas na paisagem, no patrimônio arquitetônico e urbanístico e no entendimento de possíveis cenários urbanos futuros, as iniciativas relativas à conservação, digitalização e difusão web de imagens e imaginários adquirem uma relevância especial no campo de debates contemporâneo concernente à cultura, à educação, à ciência e à tecnologia.

O compartilhamento e a análise comparativa sistemáticas de experiências entre São Paulo e Lyon, entre o trabalho realizado pelas GLAMs públicas na Web com base nas duas metrópoles, no Brasil e na França, traz contribuições expressivas para a abordagem crítica e os necessários reposicionamentos das Representações e da Tecnologia no que concerne aos potenciais contemporâneos relativos a imagens e imaginários de edifícios e espaços urbanos, sendo esse o foco deste trabalho.

Nesse sentido cabe mencionar a relevância dos esforços já realizados por pesquisadores integrados a projetos USP/COFECUB como o projeto “Dinâmicas de urbanização e representações espaciais: abordagem geo-histórica dos territórios com Sistemas de Informação Geográfica (SIG)”. Entre 2014 e 2016, esse projeto

reuniu docentes-pesquisadores brasileiros (FFLCH, FAU e IEB) e franceses com o propósito comum de realizar:

“estudos de fôlego interpretativo, valiosas representações cartográficas e rica iconografia logram dar “visibilidade aos processos de urbanização e transformação das dinâmicas espaciais”, em perspectiva contrastiva, como explicitam, na apresentação do conjunto, os professores Íris Kantor, Beatriz Piccolotto Siqueira Bueno, Fernanda Padovesi Fonseca, Eliane Kuvásney e Jaime Tadeu Oliva” (MORAES et all, 2016, p.15).

Um Dossiê publicado na Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) em 2016, nos números 64 e 65, apresenta a contribuição científica produzida pelo projeto, sumarizada em 14 artigos que delineiam o espectro de temas explorados pela equipe.

Em síntese, o projeto se valeu da sobreposição de diversas fontes documentais, visuais e não visuais, com técnicas cartográficas contemporâneas para *“desconstruir mapas históricos”*, buscando construir conhecimento sobre *“a difusão dos modelos cartográficos e suas formas de apropriação cultural, identificando as motivações subjacentes na reprodução e circulação dos mesmos”* entre fins do século XIX e os anos 1930 (KANTOR et all, 2016, p.18).

Lamentavelmente, esse projeto USP/COFECUB comparativo profícuo foi interrompido a partir de 2017, não tendo recebido apoio à sua renovação para mais dois anos de pesquisas e atividade de colaboração acadêmica. O mesmo ocorreu com o projeto USP/COFECUB coordenado por mim e por Michel Rautenberg entre 2017 e 2019. Na medida em que não obtivemos a renovação de recursos para o biênio 2019-2021 tornou-se mais difícil a sequência das colaborações em pesquisa, das co-orientações de doutorado em curso e da organização do IV Colóquio ICHT2021 na França.

Vale registrar que, ao menos desde 2017, nenhum projeto da área de Humanas

amparado por recursos USP/COFECUB conseguiu obter uma renovação nos processos conduzidos pela Agência USP de Cooperação Acadêmica Nacional e Internacional (AUCANI). Agrava esse quadro o fato de que não houve a aprovação de nenhum novo projeto USP/COFECUB da área de Humanas para o biênio 2020-2021.

Considerando o exposto, cabe precisar que o objetivo geral deste trabalho é investigar, construir conhecimento e apresentar respostas às seguintes interrogações:

Em uma perspectiva comparativa entre as iniciativas empreendidas em Lyon, na França, e em São Paulo, no Brasil, que transformações as Tecnologias contemporâneas (analógicas, digitais e híbridas) estão produzindo no âmbito do imaginário urbano, ou seja, na interação dinâmica entre imagens – entendidas como objetos antrópicos²⁴ e como deformações produzidas pela imaginação²⁵ – e a experiência multissensorial *in loco* nos/dos ambientes urbanos?

Que iniciativas acadêmicas e institucionais de crescimento contínuo de acervos – físicos e digitais –, de conservação de originais, digitalização, difusão Web e interação *in loco* com lugares e paisagens estão em curso em Lyon e são referenciais para o planejamento e o empreendimento de iniciativas iconográficas no resto do mundo, no Brasil e em São Paulo, especificamente?

Afinal, hoje, a conjugação de dispositivos móveis e Internet sem fio torna possível acrescentar à vivência direta do espaço arquitetônico – preconizado por Bruno Zevi (1996) como protagonista da experiência da arquitetura –, a vivência simultânea de suas representações – desenhos, fotografia, filmes – *in loco*, promovendo assim uma ampliação imaginativa das interações com edifícios e cidades como realidades aumentadas por várias camadas de representações *in situ*.

²⁴ O acervo de imagens sensíveis produzidas pelo sapiens, a partir da visada durandiana (2002), vai muito além das imagens selecionadas pela História da Arte e considera, em uma abordagem antropológica inclusiva, todas as formas plásticas bidimensionais resultantes da produção humana. Interessam especialmente a esse projeto as imagens fotográficas e as produções gráficas, desenhos, fundamentalmente, em um amplo sentido.

²⁵ Isto é, como ato constitutivo do pensamento, a partir da proposta sartriana exposta em "A Imaginação" (2011).

Essa sobreposição de camadas de informações visuais e textuais tem ainda o potencial de ir além das seleções e juízos consagrados pela historiografia, pois os recursos *wireless* possibilitam conjugar em plataformas colaborativas híbridas Web 2.0 ou mais, juízos/opiniões/interpretações e acervos iconográficos oriundos de instituições (públicas e/ou privadas) a juízos/opiniões/interpretações e coleções iconográficas particulares construídas por leigos interessados no assunto ou por profissionais, especialistas e/ou pesquisadores especialistas.

Tais sobreposições e interações são desafios característicos das Humanidades Digitais (ABITEBOUL, HACHEZ-LEROY, 2015; DACOS, MOUNIER, 2015), campo no qual se posiciona este trabalho a partir do projeto ARQUIGRAFIA muito especialmente, desde suas origens em 2008, e mais recentemente, desde meados de 2018, com sua integração ao Programa *eScience* FAPESP. Tais convergências recentes entre o enfoque das Ciências Humanas e a Tecnologia da Informação Web tem um potencial formativo, educacional, patrimonial, cultural ainda por explorar e é justamente nesse campo tecnológico redimensionado que se inserem as considerações que serão feitas aqui.

A partir desse objetivo geral, organizaram-se então as duas frentes integradas e complementares propostas para o estudo dos problemas expostos e que fundamentam cientificamente esta pesquisa. Uma frente dedicada aos fundamentos teórico-conceituais que ancoram as miradas analítico-comparativas e definem assim a epistemologia desta investigação. Outra concentrada sobre os objetivos específicos propostos que se constituem como casos ou problemas empírico-experimentais que foram analisados e interpretados. Do ponto de vista empírico-experimental, o objeto/problema se apresenta como a seguinte indagação:

Em que medida e de que modo os referenciais teóricos se fazem presentes, na prática, em atividades propositivas conduzidas por instituições que também se amparam em imagens e trabalham aspectos referentes a imaginários arquitetônicos e urbanísticos? Qual é a relação, a sintonia e/ou o descompasso entre teoria e prática nessa interação específica?

O mapa conceitual a seguir organiza cronologicamente, em três linhas interrelacionadas os principais autores que amparam as reflexões que aqui serão tecidas. A linha central desse mapa, que se abre em linhas e conexões alaranjadas, tem uma abordagem mais filosófica na aproximação à imaginação, às formas simbólicas, construindo uma multifacetada teoria do imaginário. A linha à direita, da qual se desprendem linhas azuis, desenvolve uma abordagem artística, arquitetônica e/ou literária. A linha à esquerda, que estrutura linhas e conexões em verde, tem um enfoque das ciências sociais, transitando entre a antropologia e a história, considerando ainda a geografia e a arqueologia. Esse mapeamento preliminar delinea interações entre autores, obras e conceitos com um caráter complementar às considerações que serão feitas ao longo do texto. Como se verá, muitas referências bibliográficas mencionam datas recentes, posteriores às publicações originais das primeiras edições das obras em pauta, o que pode levar a anacronismos. No caso de traduções para o português, esse descompasso temporal pode ser considerável. O mapa conceitual auxilia a reconhecer as relações temporais e posicionar eventuais interações entre autores e obras em suas devidas condições históricas.

Figura 3. Mapa conceitual das principais referências teórico-conceituais que fundamentam essa pesquisa. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

A análise da natureza de tais laboratórios e GLAMs, de seu histórico de projetos já realizados e de seus projetos em andamento permitirá delinear o “Estado da Arte” das iniciativas tecnológicas (analógicas, digitais e híbridas) referentes às imagens e aos imaginários arquitetônicos e urbanísticos e quais seus entrelaçamentos com a experiência direta *in loco* dos lugares na cidade de Lyon. Tal análise sustentará a construção de perspectivas comparativas com as iniciativas conduzidas pelo RITe e pelo INCT “Internet do Futuro para Cidades Inteligentes” em São Paulo, especialmente o projeto ARQUIGRAFIA.

Em linhas gerais, o ARQUIGRAFIA é um projeto Web iconográfico temático e colaborativo centrado na área de Arquitetura e Urbanismo, que se caracteriza por uma natureza híbrida – ao congregar usuários institucionais e usuários particulares cooperando na constituição de uma mesma constelação de imagens digitais em crescimento contínuo *online* desde 2010 – como plataforma pública, gratuita e aberta, cujo percurso formativo construiu conhecimento em um amplo espectro de ações conceituais e técnicas, que envolvem desde a conservação de material fotográfico original, passando pela digitalização de 42.000 imagens, incluindo um processo de constituição de um “beta perpétuo” pautado pelo Design Centrado no Usuário (DCU) até o desenvolvimento de procedimentos metodológicos e soluções de software com código aberto (+GRAFIA) e aplicativo Android que podem ser empregadas em outras áreas de conhecimento. Três referenciais históricos são fundamentais para a compreensão da natureza do ARQUIGRAFIA: o Museu de Crescimento Ilimitado de Le Corbusier, o Museu Imaginário de André Malraux e o esforço colaborativo de alunos, docentes e profissionais na constituição do acervo fotográfico da Biblioteca da FAUUSP, desde os anos 1960, com a produção coletiva e a doação de originais para fins educacionais. O ambiente colaborativo responsivo < www.arquigrafia.org.br > atualizado em setembro de 2018 apresenta para cada uma das imagens disponíveis online uma catalogação, uma licença *Creative Commons*, um mapa que a georreferencia e um campo de interação interpretativa com base em diferenciais semânticos ou binômios plástico-espaciais. Nesta plataforma iconográfica colaborativa convivem, interagem e complementam-se mais de 1.700 usuários ativos, entre usuários institucionais e usuários particulares, responsáveis por uma coleção digital única com mais de 13.300 imagens.

Em termos metodológicos, a investigação das práticas Web mencionadas – que promovem deformações, deslocamentos e desajustes nos referenciais teórico-conceituais – será feita em uma perspectiva concentrada sobre suas atividades atuais *online*, pretendendo assim definir uma base empírica acessível e verificável.

Figura 4: Fotografia de uma escada de acesso ao rio Saône tendo ao fundo a igreja de Saint Georges de Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



LUGARES

*“A poesia é o pressuposto do lugar ou, como Yves Bonnefoy propõe,
o desejo do lugar verdadeiro é o próprio projeto da poesia?
De qualquer forma, a experiência poética ocorre em um interior insituável;
ela é esse interior ou esse lugar, o lugar do poema ou mais exatamente
porque e como o poema tem lugar.
O lugar espacial se define como qualificado.
Ele é, portanto, contrário ao espaço percebido pela mecânica clássica
como homogêneo, neutro, "sem qualidades".”*

Béatrice Bonhomme, 2005.

Ao menos desde a publicação e a ampla difusão ocidental da obra de Bruno Zevi “Saber ver a Arquitetura”, em 1948 pela editora Giulio Einaudi em Turim, Itália, as reflexões críticas sobre as interações entre:

- a experiência sensível direta, que demanda um deslocamento e uma “adesão integral e orgânica” (ZEVI, 1996, p.52) *in loco* ao espaço multidimensional da arquitetura e do urbanismo;
- e a experiência sensível indireta com tais espaços, geralmente à distância, intermediada por representações como desenhos, maquetes, fotografias e filmes;

têm pautado boa parte das pesquisas, proposições, inquietações e debates no âmbito das representações a Arquitetura e do Urbanismo, constituindo-se em um tema central no âmbito da História, do Projeto e da Tecnologia dedicada a esse campo de conhecimentos.

Ao separar tais experiências – diretas e indiretas – para efeitos didáticos, Zevi parece considerar uma cisão tradicional e cotidiana na formação sistemática de arquitetos que ocorre quando fenômenos arquitetônicos e urbanísticos são apresentados em sala de aula por meio de representações. A separação entre conteúdos expostos em sala de aula e experiências na cidade assim constitui o pano de fundo de tais reflexões e de parte considerável de seus desdobramentos contemporâneos.

Nas salas de aula, a experiência direta e insubstituível dos espaços urbanos e arquitetônicos é frequentemente substituída por experiências indiretas amparadas por representações, a ponto de ser possível afirmar que quase todos os arquitetos e urbanistas conhecem muito mais edifícios e cidades indiretamente, por seus desenhos arquitetônicos e imagens fotográficas, principalmente, sem nunca os terem visitado, de fato. Tal formação predominantemente indireta conduz, por outro lado, à difusão e à consolidação de uma cultura pragmática de lida com representações nas salas de aula e ateliês.

Segundo Zevi, é essa cultura que funda nossa “*falta de educação espacial*” (1996, p.18). Familiarizar-se com as representações de uma determinada arquitetura – a Ville Savoye de Corbusier, por exemplo –, a ponto de conseguir reconhecer seus desenhos em planta em meio a outros tantos, não necessariamente diz compreender espacialmente tal arquitetura. A construção de uma cultura de familiaridade com as representações da arquitetura muito raramente se dá simultaneamente à construção de uma cultura filosófica de interrogação e dúvida com relação à natureza das representações, isto é, com relação não apenas às suas potências, mas sobretudo às suas limitações. Afirma-se habitualmente a potência representativa do desenho, da fotografia, do vídeo, das “maquetes eletrônicas”, da modelagem paramétrica dentre outras, sem que sejam discutidas suas limitações, suas precariedades, suas parcialidades e restrições. Como já

discutimos²⁶, a “excessiva familiaridade” com as representações frequentemente resulta em naturalizá-las, desproblematizando-as. Isso se dá na medida em que, equivocadamente, se caracteriza o campo das representações como meramente acessório-manual-técnico-operativo e toda a problematização intelectual-reflexiva se desloca para o campo dito projetual.

Bruno Zevi problematizou a passividade decorrente do excesso de familiaridade com as representações da arquitetura e propôs, no sentido oposto, ações transformadoras, intervenções como interferências gráficas capazes de gerar negativos de desenhos tradicionais, abrindo espaço às possibilidades de experimentação via inversões, desconstruções e deformações integradas à experiência espacial. Eventuais cristalizações de tais experimentações gráficas como método, como procedimento fechado e pré-definido, distorceram e reduziram o alcance de uma provocação eminentemente especulativa e aberta que valoriza fundamentalmente a ação construtiva e a imaginação como indispensáveis à construção de conhecimento espacial. Observar atentamente uma maquete pode ser uma ótima experiência para construir conhecimento sobre uma arquitetura, mas não se compara a construir uma maquete. A construção de uma maquete instaura um canteiro de obras, por analogia, e demanda um processo ativo de análise e síntese, muito mais intenso do que a observação, por mais cuidadosa que seja, de uma modelo já construído. Construir uma maquete “negativa” então – no mesmo sentido dos desenhos zevianos –, representando o espaço com matéria e a matéria com vazios pode ser uma experiência ainda mais exigente e intensa.

Retomar as proposições de Zevi conduz também a uma revisão crítica da cisão mencionada entre dois lugares distintos, a sala de aula e a cidade, o que abre espaço para uma revalorização da condição de “*estar na cidade*” poeticamente, procurando “*habitá-la*” direta e metaforicamente para assim enraizar condições elementares de formação crítica e proposição projetual. Tal relação direta com os lugares na cidade torna-se, nessa abordagem crítica, um eixo fenomenológico

²⁶ Rozestraten, A. (2009). Representação do projeto de arquitetura: uma breve revisão crítica. Pós. Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Da FAUUSP, (25), 252-270. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v0i25p252-270>. < <http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43619> >

fundamental, ideal, vital na formação de arquitetos e urbanistas para o século XXI. Afinal, como já havia pontuado Giulio Carlo Argan em meados dos anos 1980 (1992), as cidades e suas múltiplas dinâmicas culturais, complexas e contraditórias – mais do que os edifícios e suas dinâmicas internas – são o grande desafio para os arquitetos e urbanistas de hoje e de amanhã.

A sala de aula, conseqüentemente, enfrenta, por sua vez, uma necessidade de transformação freiriana (1996, 2001), um reposicionamento complementar, uma ressignificação, o que não significa nem a sua negação, nem seu abandono. A sala de aula passa a ser o lugar coletivo do encontro para o compartilhamento de experiências, para o compartilhamento de inquietações, de curiosidades, de devaneios imaginativos. Em outras palavras, a sala de aula deve deixar de ser um lugar de controle, cerceamento e opressão, onde ecoam afirmações enunciadas por professores, ou respostas adequadas repetidas por alunos, para transformar-se em um lugar de encontro, escuta e formulação coletiva de interrogações, de questionamentos, a um lugar de cultivo de dúvidas e problemas. É o compartilhamento de tais inquietações que irá amparar os processos, as trajetórias que constituem, de fato, a própria construção de conhecimentos. A sala de aula pode proporcionar condições ambientais e humanas para a concentração intelectual necessária às reflexões lentas, ao diálogo afetivo e rigoroso sobre experiências, sobre procedimentos já realizados e a realizar. Emergem assim suas várias dimensões integradas: metodológicas, históricas, tecnológicas, poéticas e antropológicas. Em interação dialética complementar à experiência direta na cidade, a sala de aula ressignificada proporciona não apenas a elaboração de conhecimentos como resultado de uma interação entre o indivíduo e seu grupo social, mas principalmente uma compreensão *meta*, uma condição auto reflexiva sobre as dinâmicas do próprio aprendizado.

Há que se considerar, contudo, o desafio da síntese, no sentido contrário dessa separação artificial entre experiência direta e sala de aula/ateliê, reconhecendo lugares na cidade que podem potencializar tais ressignificações do encontro, do diálogo e da interação transformadora entre todos aqueles dedicados a aprender. É considerável a experiência de tantas iniciativas de professores e alunos de cursos

de Arquitetura e Urbanismo em explorar essa condição de “*aprender com e na cidade*”, seja no ensino propriamente ou nas atividades de pesquisa e nas frentes de cultura e extensão. É sempre necessário reconhecer essa construção coletiva, valorizá-la e mantê-la aberta como campo experimental, como espaço de ensaios metodológicos.

Ao distinguir e qualificar diferentemente tais experiências, Zevi não apenas alçava a experiência direta dos espaços a um protagonismo na construção de conhecimento, como reconhecia o papel complementar do trabalho ativo, experimental, sobre representações como parte indispensável desse mesmo esforço de construção de conhecimento.

As considerações sobre a experiência direta dos espaços, assim como a abordagem sobre as representações, costumam também ser parciais ao enfatizar apenas as potências e aspectos positivos, desproblematizando sua natureza e omitindo limitações. A experiência multissensorial direta dos espaços é também sempre parcial e fragmentada. Mesmo no centro do Panteão em Roma, vejo o que está à minha frente e preciso imaginar o restante da forma para completar sua configuração espacial. Ainda que eu gire meu corpo, nunca “vejo tudo” de uma vez, vejo partes e mais partes, mas posso devanear e tentar imaginar uma totalidade. Se estou dentro, posso imaginar o que há por fora e vice-versa. A imaginação é que nos conduz pela mão na *promenade* arquitetônica. Sem a imaginação a deformar a memória recente dos espaços percorridos, vinculando-os e interligando-os para tentar construir uma forma inteligível de um todo também precário, frágil e instável, não há construção de um entendimento espacial que almeje ser pleno. Ademais, a imaginação não se detém na experiência presente. Quando visitamos uma arquitetura, essa experiência é multidirecional no tempo. A imaginação institui simultaneamente a memória e o projeto e assim tanto projetamos outras experiências anteriores quanto também devaneamos e projetamos outras experiências possíveis, alterando, distorcendo, transformando o lugar no qual estamos. A experiência direta é, portanto, fundamentalmente projetual.

Sem dúvida que essa experiência direta dos espaços – que nunca é “pura percepção” – pode ser sempre incrementada, enriquecida, “aumentada” na medida

em que integre um trabalho ativo, construtivo, exploratório e interrogativo com e sobre representações. Mas o aspecto decisivo nesse processo formativo não é técnico – ou tecnológico, como se diz – mas sim formativo, existencial, psicológico, imaginativo.

Poderá alguma representação presente ou futura “ultra-tecnológica” nos entregar passivamente o conhecimento do mundo, sem demandar nem sofrer a ação imaginativa deformadora que é nossa faculdade simbólica evasiva, tangencial e centrífuga, instituinte de intenções e de sentidos sobre os fenômenos do mundo?

A construção de conhecimento sobre o mundo não é um processo passivo, nem tampouco externo, mas sim um esforço ativo, individual, coletivo e histórico de enfrentamento e de transformação de realidades.

Na prática, a visita a uma obra de arquitetura, a um terreno ou a um trecho de cidade sempre pode ser enriquecida quando integrada a um trabalho, prévio ou posterior, sobre maquetes, filmes, fotografias, desenhos - mapas, plantas, cortes, elevações, perspectivas -, esquemas gráficos, diagramas, músicas e textos, por exemplo. Tais atividades serão sempre intensificadas na medida em que se caracterizarem como experimentações ativas, fundamentalmente construtivas, propositivas.

Nesse contexto, vale revisar a discussão filosófica empreendida por Henri Bergson desde 1902 com o verbete “representação” no *“Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie”* organizado por André Lalande (1983) e desenvolvida em “O possível e o real” (2006) dentre outros textos, quando se questiona se o termo não deveria ser “apresentações”, considerando que essas “presentações” são sempre formulações originais, distintas da experiência direta do espaço mesmo quando a elas relacionadas.

A experiência de visualizar e compreender um corte transversal de um edifício ou de um trecho de cidade poderia exemplificar tal condição. Por mais que tenhamos vivenciado um lugar, um determinado edifício ou um certo espaço urbano, sua figuração em corte, em escala, acrescenta diversos aspectos originais, desconhecidos, que ampliam de modo significativo nosso conhecimento, passando a integrar nossas experiências, incrementando e renovando nosso imaginário. Observar atentamente um corte desenhado, construído em maquete ou em modelagem digital, é certamente uma experiência enriquecedora, entretanto, a experiência ativa e experimental de construir cortes seccionando um terreno, um objeto, uma arquitetura ou um trecho de cidade pode ser uma experiência ainda mais intensa em termos especulativos, cognitivos, e esta é em boa parte a proposição pedagógica de Bruno Zevi (1996).

Tais apresentações constituir-se-iam também em si, como fenômenos sensíveis específicos, podendo apresentar ainda aspectos que não são possíveis de serem apreendidos diretamente *in loco*. Isso se dá com os desenhos em corte, mas também com os desenhos em planta. Ninguém tem a experiência de ver uma arquitetura em planta diretamente *in loco*. Esse desenho demanda uma abstração e uma construção geométrica autônoma, feita com determinadas convenções gráficas. As apresentações “aumentam” a experiência direta do espaço acrescentando a ela uma outra experiência simultaneamente autônoma e relacional, capaz de enriquecê-la.

A crítica às representações na abordagem de Henri Bergson e Bruno Zevi, compartilham ainda a centralidade do tempo.

Para Zevi, o tempo é a quarta dimensão na qual ocorrem os “*deslocamentos sucessivos do ângulo visual*” (1996, p.22). A experiência do espaço é experiência de movimento do corpo sensível, é uma caminhada, uma *promenade*, logo, um fenômeno temporal. A conjugação de várias visadas em uma síntese cubista, seria então uma das possibilidades de representação dessa sucessão de visadas. Sua mais completa representação deveria ser, contudo, cinematográfica. Incluindo a representação do movimento como experiência também temporal apresentada em um certo transcurso de tempo. Ainda assim, toda e qualquer representação

“animada” ficaria aquém da experiência multidimensional do espaço arquitetônico e urbanístico. Tal condição multidimensional seria mesmo existencial no âmbito da arquitetura e de todos os fenômenos técnicos e artísticos que demandam um fazer como transformação material. Muito embora toda ação construtiva seja necessariamente elaboração temporal, não é rara a ilusão de uma materialização repentina, como se, de repente – sem elaboração – as coisas pudessem passar a existir. Vivenciar e constatar a temporalidade inerente à experiência de interação sensível com obras técnicas e artísticas – como pode ser percebida a cidade em sua multiplicidade (ARGAN, 1992) – pode favorecer, metaforicamente, o entendimento dos fazeres e transformações temporais necessários à sua constituição, isto é, aos seus processos construtivos que não são súbitos, mas sim, históricos.

A filosofia bergsoniana, por sua vez, fez da investigação da natureza do tempo um de seus principais elementos estruturadores e propôs seu entendimento como duração. A *durée* pode ser entendida como a duração do transcurso do tempo, contínuo, que se distingue e se opõe ao tempo cindido e fragmentado artificialmente em uma sucessão de instantes desconexos (t_1 , t_2 , t_3 etc), como habitualmente se apresenta no ensino escolar de Física, por exemplo. Toda formulação/ação que demanda tempo – como o devanear, o desenhar, o construir, dentre outras – assim como toda antecipação, como projeto, devem ser compreendidas na duração contínua e ininterrupta e estão, portanto, sujeitas ao “*imprevisível nada que muda tudo*”. Ou seja, o transcurso do tempo é contínua formulação de imprevisibilidades.

Em suas reflexões temporais, Bergson propõe ainda que o possível é a miragem do presente no passado. Como exemplo, afirma que antes de Shakespeare, Hamlet era possível, como ausência de impedimento, como não-impossibilidade, mas não como pré-existência. Hamlet não existia em algum lugar na “mente” de ninguém, nem do próprio Shakespeare, antes de ser um texto completo. Hamlet como obra integral e coesa passou a existir para o próprio Shakespeare apenas quando foi concluído. Para Bergson, o artista – assim como a natureza, na perspectiva darwinista de evolução – cria o possível ao mesmo tempo em que cria o real, exatamente enquanto executa sua obra e não antes. Todos que projetam e

constroem continuamente, operam no real instaurando coisas no imprevisível, concebendo assim, simultaneamente, uma ideia de previsibilidade no instante passado. Esse previsível que se constrói como memória, invertido no tempo, se transforma em “projeção”, domínio sobre a imprevisibilidade, passando a ser o que, de fato, nunca foi. Esta é a miragem do presente no passado. Por isso questiona: *“Possibilidade significava, há pouco, ausência de impedimento; vocês fazem dela agora uma “pré-existência sob forma de ideia”, o que é algo inteiramente diferente.”* (BERGSON 2016, p.117)

Bergson sugere assim que filosofias mais ou menos platônicas sempre se figuraram o Ser sendo dado de golpe, subitamente, de uma só vez, desconsiderando o processo de elaboração temporal. Na medida em que tais abstrações intelectuais se sobrepõem ao mundo sensível e sua temporalidade inerente, tudo passou a ser compreendido - equivocadamente - como uma degradação de ideias pré-existentes.

A partir de Henri Bergson (2006) e de Bruno Zevi (1996) é possível sintetizar então alguns princípios com relação à experiência e à construção de conhecimento sobre espaços urbanos e arquiteturas:

- a experiência sensível e direta dos fenômenos é insubstituível, mas não é “pura percepção” de um momento presente. Trata-se de uma experiência fundamentalmente imaginativa que deforma simultaneamente presente, passado e futuro, projetando em todas essas dimensões temporais distintas, tanto o que designamos como memória de outros lugares, quanto os desejos e intenções transformadoras desse lugar e de outros lugares que é o que designamos como projeto;
- nenhuma (re)apresentação – por mais complexa e multidimensional –, nem a somatória de todas as (re)apresentações possíveis, complexas e multidimensionais é capaz de apreender ou definir um fenômeno;
- isoladamente ou em conjunto, tais (re)apresentações são sempre, simultaneamente, imprescindíveis, precárias e parciais;

- toda e qualquer (re)apresentação tem o potencial poético-cognitivo de acrescentar aspectos originais à experiência sensível e direta dos fenômenos e à sua imaginação;
- a experimentação de interações complementares, híbridas, entre (re)apresentações não se dá sem dissonâncias, conflitos e contradições. Complementaridade não quer dizer necessariamente consonância. Hibridismo pressupõe escolhas, eventuais exclusões, o que põe em xeque toda pressuposição de uma super-(re)apresentação como encaixe perfeito entre todas as possibilidades (re)apresentativas.

Considerando tais fundamentos cabe então rever a separação artificial entre experiência direta *in loco* e experiência indireta à distância.

Quando no início de seu capítulo de abertura sobre “*A ignorância da arquitetura*”, Zevi menciona “*o homem médio que visita uma cidade monumental*” tendo nas mãos um “*guia de turismo*” (1996, p.2), forma-se uma imagem de conciliação e complementaridade entre experiência direta e (re)apresentações – textos, fotografias, diagramas e mapas impressos e reunidos no guia – isso se dá em um determinado tempo e lugar, *in loco*. É mesmo surpreendente que Zevi construa e não discuta essa imagem exemplar para rever a cisão artificial que propõe entre experiências de aproximação e de distanciamento.

A imagem do turista com o mapa na mão é ambígua e polivalente, pois tanto sugere o encontro e a sincronia, quanto todas as variantes intermediárias até o absoluto desencontro e assincronia. Oscila, portanto, entre a imagem da máxima precisão acertada, passando por todas as infinitas variantes até o extremo da errância e da aleatoriedade. Abarca, assim, tanto a sugestão de reconhecimentos e afinidades quanto todas as variantes do estranhamento, considerando tanto a representação de uma realidade quanto o convite à surrealidades várias em diversos níveis de profundidade e evasão.

Segundo Damien Petermann (2016, p. 131), a imagem do turista estrangeiro com um “guia” nas mãos já circulava nas revistas lionesas nos idos de 1903.

Em termos iconográficos, a figuração do “turista” com seu emblema, o “mapa-guia-smartphone na mão” pode ser entendida como uma atualização e uma derivação particular do motivo artístico do arquiteto no canteiro vendo o “plano da obra”. Tal interação tem uma dimensão simbólica cosmogônica, ou seja, é uma metáfora da concepção de um universo ordenado. O motivo comparece com razoável frequência na iconografia pictórica flamenga da Torre de Babel, por exemplo, especialmente a partir das imagens concebidas pelo pintor Hendrick III van Cleve (1525-1592) e pelo gravurista Theodor de Bry (1528-1598), seguidos por Abel Grimmer (1565-1620) e Gillis van Valckenborch (1570-1622) em fins do século XVI, e se apresenta, a partir de então, também nas figurações de Frans Francken “o jovem” (1581-1642) e outros.

É importante reconhecer a relação existente entre estas duas imagens – o turista com o mapa-guia-smartphone e o arquiteto-Nimrod com o plano da obra – para que se estabeleça uma condição construtiva comum aos dois casos. Tanto o turista é um arquiteto-urbanista, planejador e *oikodómos pólis*, quanto o arquiteto é, em vários momentos, estrangeiro em seu próprio canteiro de obras. Ambos estão envolvidos em atividades construtivas. Ambos são deformadores de uma certa realidade inequívoca, supostamente dada, em uma realidade constituída a partir de seus imaginários. Afinal, ambos precisam se valer da imaginação para deformar imagens, tanto o mapa-guia-plano em arquitetura e cidade, quanto o próprio canteiro ou trecho de cidade em uma realidade “para além” do visível, uma realidade abstrata, inteligível.

Uma análise dessa condição particular que veio à tona a partir do “guia de turismo”, aliás, pode permitir uma revisão do conceito de “*realidade aumentada*” (AR) (CAUDELL; MIZELL, 1992), desenvolvido e difundido a partir dos anos 1990.

Em resumo, a partir de uma intenção inicial de “aumentar” o campo visual de operários para a orientação de procedimentos técnicos a serem realizados na linha de montagem da Boeing, esse conceito tornou-se uma metáfora da sobreposição de imagens e recursos computacionais em dispositivos móveis (telas, monitores, smartphones, tablets, etc) facultando uma visualização “*aumentada*” de objetos e de lugares *in loco*.

De início, para possibilitar a construção de outras interações mais profundas na história, a revisão crítica que aqui se empreende pode deslocar a interação entre tecnologia, técnicas e construção de conhecimento para um campo mais abrangente do que aquele restrito à computação. Esse deslocamento possibilita caracterizar o “guia de turismo”, de maneira mais universal, como um dispositivo móvel de amparo a um certo “aumento” qualitativo da realidade, por exemplo. Tal guia poderia balizar então o reconhecimento de uma condição semelhante à sua em contextos pré-digitais, pré-Internet. Tomando a interação com o “guia” como referência é possível recuar em um devaneio no tempo até a Antiguidade, em direção a outras interações técnicas *in loco*.

Ao menos desde c. 2.800 a.C., na Mesopotâmia e no Oriente-próximo, tal relação se estrutura entre *naískoi*, modelos tridimensionais de templos, “maquetes” em escala reduzida, moldadas em terracota, como é o caso do modelo de Tel Arad (BRETSCHEIDER, 1991) e templos propriamente ditos, isto é, arquiteturas religiosas em escala real. Esse e outros exemplos sustentados por vestígios arqueológicos, podem permitir reconhecer a convergência entre técnica de moldagem, domínio técnico de (re)apresentação tridimensional em escala reduzida e experiência direta *in loco*, como recursos de “realidade aumentada” no início do Terceiro Milênio a.C. Essa datação aproxima o fenômeno específico da representação da arquitetura em interação “aumentada” às origens da escrita cuneiforme suméria. Nesse contexto, vale destacar os desenhos em planta, cotados, desenhados como incisões em baixo-relevo sobre tabuletas (tabletes) de argila são conhecidos na Mesopotâmia também desde meados do Terceiro Milênio (LAS CASAS DEL ALMA, 1997). A condição “móvel” de tais tabuletas, teoricamente, permitiria intensificar a experiência de uma arquitetura com sua planta em mãos. É aliás, com a planta de seu templo no colo, como um objeto móvel, um tablet *avant la lettre*, que o príncipe de Lagash, Gudea, “O Arquiteto” está apresentado em sua estátua “acéfala” datada de c. 2120 a.C., hoje no Museu do Louvre. De fato, modelos tridimensionais e desenhos, feitos em terracota, constituindo objetos em pequeno formato, móveis, como maquetes e tabletes, que poderiam amparar interações “aumentadas” *in loco* com arquiteturas são parte integrante de uma cultura material com origens na Mesopotâmia cerca de 3.000

a.C. e se desdobram desde então nas várias culturas do Oriente-próximo e da Bacia do Mediterrâneo.

Outra forma de interação “aumentada” é aquela que se vale de recursos de (re)apresentação fixos, imóveis, *in loco*. Como a que pode ser percebida no mosaico bizantino existente no alto da semicúpula da abside da igreja de S.Vitale em Ravena, na Itália, que mostra o bispo Ecclesius tendo nas mãos um modelo tridimensional, uma imagem de uma maquete da própria igreja dentro dessa mesma igreja, datada de c.526. Esse motivo artístico é uma das primeiras expressões de toda uma vasta série iconográfica de “portadores de modelos de arquitetura”, em mosaico, afresco e relevo, posicionados no interior ou no exterior de igrejas que se desenvolve durante toda a Idade Média entre a Armênia e a França, entre os Balcãs e a Alemanha. Uma das expressões tardias desse motivo é a (re)apresentação em baixo-relevo do arquiteto francês Hugues Libergier, tendo nas mãos um modelo ou maquete de arquitetura gótica, datada em c.1263, que originalmente estava no interior da antiga igreja de Saint-Nicaise em Reims, destruída na Revolução Francesa em 1798. Essa lápide está hoje no interior da catedral de Reims, na região de Champagne-Ardenne, França, e continua a sustentar uma experiência “aumentada” entre espaço arquitetônico e imagem de arquitetura.

Tais recursos técnicos – do texto, da modelagem tridimensional em escala reduzida, do desenho em planta e em elevação – serão acrescidos ao longo do século XV e XVI, na Itália, especialmente, por uma sistematização do desenho em perspectiva com um ponto de fuga central, com pontos auxiliares e com dois ou mais pontos de fuga, assim como também por uma consolidação dos procedimentos de desenhos em corte com Rafael Sanzio. Todas essas possibilidades de (re)apresentação reunidas constituiram, desde então, a base de uma matriz técnica híbrida – porque formada por elementos heterogêneos, complementares e interdependentes, abertos a experimentações interativas – que lastreia a formação e a ação projetual de arquitetos e urbanistas ainda hoje. Somaram-se a esse conjunto de recursos, as técnicas da imprensa moderna de Johannes Gutenberg que, a partir de meados do século XV, facultaram a produção seriada de objetos gráficos reunindo textos e imagens, como antecedentes do “guia de turismo” mencionado por Zevi.

A discussão que se pretende conduzir aqui demanda essa perspectiva de “longa duração” das interações entre experiências sensíveis na cidade e a presença de (re)apresentações *in loco*, pois tal mirada profunda na história é imprescindível para que seja possível melhor analisar e tentar compreender as sobrevivências, as transformações e as constituições de novas possibilidades de concepção e de construção de conhecimento sobre imagens, objetos e lugares no mundo contemporâneo.

Tais considerações conduzem ao reconhecimento de um momento de transformação significativa na produção de imagens em um mundo industrial com a sequência de inventos e aperfeiçoamento de processos técnicos para a fixação e a reprodução de imagens que, ao longo do século XIX, resultarão na fotografia analógica e nas produções audiovisuais, como o cinema. É possível dizer que aquilo que Bachelard designa como a “mobilidade das imagens” (2001) é a questão-chave da discussão espacial moderna do “Saber ver a Arquitetura” (1996). Foi justamente o acréscimo da potência da imagem em movimento – amplamente experimentada, aliás, pelos artistas ligados às vanguardas artísticas do início do século XX –, que intensificou a exploração de uma dimensão temporal no âmbito da (re)apresentação dos espaços arquitetônicos e urbanos. A imagem em movimento – mais precisamente o audiovisual –, passou a interagir com todo o rol da matriz técnica híbrida mencionada, e a abertura experimental que proporcionou veio amparar a discussão de Bruno Zevi, em meados/fim dos anos 1940, justamente quando se formam em São Paulo, as duas primeiras faculdades de Arquitetura e Urbanismo, na Universidade Presbiteriana Mackenzie em 1947 e na Universidade de São Paulo em 1948. Ampliava-se assim, na formação brasileira, o campo da Arquitetura, para além dos limites das Belas-Artes, ao campo do Urbanismo, almejando uma formação abrangente e integrada de arquitetos-urbanistas.

No contexto dessa formação universitária, há, ainda hoje, uma obra que parece ser consensual e que habitualmente é mencionada quanto o tema da imagem toca a imagem da cidade.

Trata-se da obra homônima “A Imagem da Cidade” publicada em 1960 por Kevin Lynch – com o apoio de Gyorgy Kepes – a partir do Centro de Estudos Urbanos e

Regionais do Instituto Tecnológico de Massachusetts onde conduziam uma discussão preliminar e incontornável quanto à “imagem mental” que seria: “o produto da percepção imediata e da memória da experiência passada e ela está habituada a interpretar informações e a comandar ações” (LYNCH, 2016, p.12). Tal definição assume a percepção como representação objetiva do mundo sensível e não confere à projeção, a imaginação projetiva, projetual, um papel relevante na concepção da imagem da cidade. Interessa a Lynch e Kepes, na intersecção entre percepção visual e funcionalismo arquitetônico e urbanístico a “*imagem clara do meio ambiente que permite ao indivíduo deslocar-se facilmente e depressa*”. Essa abordagem reconhece aspectos subjetivos da interação com os ambientes urbanos, como a “*segurança emocional*”, a “*relação harmoniosa entre si e o mundo exterior*”, “*o inverso do medo*”, mas o faz para defender positivamente urbanas – aspectos supostamente “*bons*” e “*ideais*” opostos ao negativo do caos urbano, confuso, difícil, indistinto – que garantam a “*legibilidade*” e a orientação funcionalista na cidade. O vocabulário lynchiano é pleno de termos como distinção, nitidez, identidade, estrutura, reconhecimento, operacional que se contrapõem à própria definição da interação com os ambientes urbanos como algo que não é, necessariamente, “*fixo, limitado, preciso, unificado ou ordenado regularmente*” ou que “*não significa visível, óbvio, evidente, claro*”. O texto reconhece e parece mesmo almejar lidar com uma complexidade mutável, com uma certa flexibilidade que assimila transformações, uma alternância adaptativa na interação com os ambientes urbanos que lhe escapa justamente por conta da linguagem, do enfoque perceptivo e do funcionalismo da abordagem. Ainda assim, Lynch atribui ao “observador” um papel ativo no processo de percepção do mundo e no desenvolvimento de sua imagem, sem, contudo, nomear essa faculdade como imaginação projetual. A qualidade formadora de imagens não estaria na relação, mas mais propriamente no objeto, o que é simplista, embora previsível em um enfoque que privilegia a percepção, voltado para planejadores urbanos que irão praticar o Desenho urbano. Essa qualidade que se designava aparência, legibilidade ou visibilidade, será conceituada como “*imaginabilidade*” por Lynch (2016, p.17).

É assim que afloram os “*problemas na imagem de Boston*”: ambiguidade na

direção, falta de diferenciação, ponto de confusão, área caótica e/ou sem caráter, ambiguidade de forma, bifurcação ambígua, descontinuidade. Há, na análise de Lynch, uma cidade ideal e monumental subjacente e velada à interpretação de Boston, Jersey City e Los Angeles.

“No entanto, mesmo um tal conjunto de arredores, aparentemente caótico, tem, no fundo, uma estrutura e as pessoas aproveitam-na e elaboram-na, concentrando-se nas pequenas pistas, bem como desviando a atenção da aparência física para outros aspectos.” (Lynch, 2016, p.38)

As pequenas pistas e os outros aspectos não são os que interessam a Kepes e Lynch, pois sua visada anseia por elementos marcantes, clareza e organização. Lynch compreende, mas não designa, nem se apropria da noção bachelardiana de imaginário. Sua formulação é especialmente interessante por ser tangencial:

“Parece haver uma imagem pública de qualquer cidade que é a sobreposição de imagens de muitos indivíduos. Ou talvez haja uma série de imagens públicas, criadas por um número significativo de cidadãos. Tais imagens de grupo são necessárias quando se pretende que um indivíduo opere de forma bem sucedida dentro de seu meio ambiente e coopere com os seus companheiros.” (p.51)

Embora haja essa formulação embrionária que se aproxima da noção de imaginário, Lynch não problematiza a interação entre experiência direta dos ambientes urbanos e representações, nem constitui uma instância *meta* sobre o papel de desenhos e fotografias no seu próprio procedimento metodológico e no projeto editorial do livro. Tais imagens são, a princípio, evidências, entre a ilustração e a condição científico de documentos comprobatórios, o que evidencia a ingenuidade de seu enfoque nesse âmbito iconográfico.

O foco de seu trabalho é a análise do ambiente urbano como uma realidade formal física e sensível para amparar transformações projetuais concretas. Lynch não está discutindo iconografia, fotografia, desenho, nem imaginário urbano sua meta é fomentar técnicas e um método para o *Urban Design* ou Desenho Urbano nos EUA, sugerindo um arco de alternativas entre um modelo culturalista europeu explícito e idealizado entre a Idade Média e a Renascença – Florença – e um modelo norte-americano de *City Beautiful* implícito, ausente, que tem sua máxima expressão em Washington D.C. e, indo mais a fundo: Paris.

Um dos aspectos mais interessantes do trabalho de Lynch são as dúvidas formuladas no Apêndice B, sobre “O uso do método” que, como o próprio autor sugere “têm um interesse mais do que teórico” (2016, p.161):

“Poderá um sistema dinâmico da imagem ser também estruturado posicionalmente? [...]”

Como constrói um estranho a imagem de uma nova cidade? Como desenvolve uma criança a imagem do mundo? Como pode tais imagens ser ensinadas, comunicadas? [...] Como se adapta uma imagem à mudança e dentro de que limites é isto possível? Quando é que a realidade é ignorada ou distorcida para preservar um mapa?”

Tais questões indicam que, ao final de seu estudo, Lynch e Kepes compreendiam que havia algo a ser investigado como um aprofundamento do que realizaram. Havia, de fato, toda uma discussão crítica sobre as representações e o imaginário urbano a ser feita.

Uma década mais tarde, Pierre Sansot, enfrentaria essas questões valendo-se da noção de que o imaginário é capaz de ultrapassar o sensível (1993). Essa noção foi delineada em sua obra “Poétique de la Ville” (2004) de 1971 e depois desdobrou-se em inúmeros reflexões no sentido de:

“[...] uma certa relação que desejo estabelecer com o ser e que se

manifesta por um vai-e-vem entre o presente e o ausente. Eu não me refiro necessariamente à faculdade do irreal, mas à capacidade de ultrapassar o que o sensível me apresenta. Imaginar é então bastante próximo de inventar e cabe nos perguntarmos por que não delegamos esse poder ao entendimento.” (1980, p.334. Tradução nossa).

Sansot (1980) convida a uma reflexão sobre a condição inapreensível do real a não ser a partir da interação simbólico-imaginativa que se enraíza no imaginário, isto é, no desejo, na libido, no anseio de transformação do que parece ser o evidente e opaco real. Trata-se de uma contestação kantiana e bachelardiana, construtiva ou positiva, pois o real não é algo que se acata, simplesmente, mas algo que se confronta, essencialmente e continuamente, por meio de uma construção de qualidades e sentidos que o sobrepõem. Uma aproximação científica à realidade da cidade só poderia ser feita por meio das imagens criadas a respeito dessa cidade – seu imaginário – e não como um estudo da cidade “em si”, inapreensível, a princípio. Estudá-la demanda reconhecer que toda e qualquer imagem tem uma natureza simbólica, simultaneamente pertinente e impertinente, indissociavelmente própria e imprópria, que constitui a “poética da cidade”. As cidades só seriam apreensíveis a partir das poéticas que engendram e que as engendram pois: “*a essência da cidade é se desdobrar e se multiplicar*” (SANSOT, 2004, p.31. Tradução nossa). Caracterizam-se, então, como objetos de estudo, as imagens que se vinculam a lugares arquetípicos – como as portas da cidade, termos sobreviventes de outros tempos –, que não são necessariamente monumentais, tais como: a rua, o bar, o café, as plataformas das estações, as paradas de ônibus, as saídas das fábricas, as calçadas centrais e marginais, os pequenos estabelecimentos comerciais, as lojas de departamentos, os supermercados, as boates, os estacionamentos, as margens dos rios, os quartos de pensão, que reiteram a noção de que a Poética da Cidade é constituída por uma pluralidade de relações poéticas, como aquelas que distinguem uma mesma cidade sob o sol e sob a chuva.

Ao tecer inúmeras dimensões poético-simbólicas da experiência urbana, Pierre Sansot reitera a noção de que a cidade não se distingue daqueles que a construíram

e a habitam, sonhando e devaneando em seu cotidiano. A cidade não é um objeto externo, a cidade é uma relação reciprocamente constituinte. Não apenas os homens construíram as cidades. As cidades construíram os homens e essa relação mútua persiste. É certo que há uma poética e um imaginário específicos de cada cidade, e mesmo de cada lugar dentro de uma cidade em particular, mas há, sobretudo, essa dimensão poético-imaginária-antropológica que é universal e comum a todas as cidades.

Diferentemente da obra de Lynch, a obra de Sansot, mais complexa e intersubjetiva, ainda sem tradução para o português, pouco ecoou nos debates sobre a representação, a imagem e o imaginário de objetos, arquiteturas ou cidades no Brasil, e uma retomada de suas proposições se faz necessária para o enfoque que aqui se propõe.

A problematização das questões em torno da imagem e das (re)apresentações veio à tona, gradualmente, entre os anos 1980 e o final dos anos 1990, com o advento e a popularização da computação gráfica e dos softwares de CAD (*Computer Aided Design*) e CAM (*Computer Aided Manufacturing/Modeling*), fenômeno que se deu entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990, no Brasil.

A abstração e a geometrização do espaço deslocaram a discussão para o campo das possibilidades – e pouco foram analisadas as limitações – de uma virtualidade computacional. O advento da Internet, como novo *tópos* interativo e pretensamente onipresente, acessível por diapositivos móveis, como smartphones, tornou mais palpáveis as interações entre espaço Web e espaços urbanos, o que tanto estimulou idealizações quanto problematizações e críticas. Nos últimos anos, *pari passu* a várias experiências e reflexões críticas desenvolvidas por ao menos duas décadas, há uma evidente revalorização do lugar, como situação específica, singular, insubstituível, para onde convergem tanto as interações sensíveis diretas, quanto a potência de várias alternativas de (re)apresentação georreferenciadas, Web, digitais e materiais.

A ideia que se defende aqui é que esse câmbio de enfoques, das abordagens técnico-conceituais com ênfase no computacional e no virtual para uma

revalorização das relações sensíveis, poéticas, fenomenológicas com os lugares, com os *topoi* – onde a técnica sempre se manifesta como histórica e material –, marca uma abertura significativa para o aprimoramento, tanto de uma fundamentação conceitual ampla e transdisciplinar, quanto de um campo experimental onde, de fato, as práticas orientam as indispensáveis reflexões e eventuais reposicionamentos teóricos necessários para uma tecnologia das (re)apresentações da Arquitetura e do Urbanismo para o século XXI.

Feitas essas considerações, cabe então estruturar duas possibilidades básicas de presença sensível de (re)apresentações *in loco* para o incremento de experiências diretas:

- uma primeira vertente que apresenta objetos móveis e imagens em dispositivos móveis que podem ser deslocados a um determinado lugar e de lá transportados a outros lugares, sucessivamente. Essa primeira vertente aproxima o turista que tem nas mãos seu *smartphone* ao devoto de Nossa Senhora, Rainha da Amazônia, que, na procissão do Círio de Nazaré em Belém do Pará, leva sobre sua cabeça uma “maquete” feita em miriti à Basílica ou ao “carro dos milagres”;
- uma segunda vertente que apresenta objetos e imagens em dispositivos fixos ou fixas em um determinado lugar, sendo essa posição específica escolhida e definida para uma certa permanência que pode ter longa duração. Essa segunda vertente aproxima os museus localizados em um sítio específico, como o Museu Galo-Romano na colina da Fourvière em Lyon, situado junto às ruínas do Anfiteatro e do Odeon romanos ao posicionamento de suportes com fotografias “antigas” na cidade, buscando a mesma posição de câmera utilizada pelo fotógrafo, sugerindo comparações entre a forma de um edifício ou um trecho de cidade ontem e hoje.

Ambas dependem de uma ação imaginativa para se realizarem. É a imaginação a faculdade que move tais imagens, aproximando-as, afastando-as, deformando-as, transformando-as. É a imaginação que estabelece vínculos e inter-relações entre todas aquelas imagens que convergem e que também se evadem, se afastam de

um lugar em direção a outros tantos lugares possíveis, constituindo nessa interação dinâmica, aberta, expansiva uma ressignificação contínua do imaginário da própria pólis, como lugar de uma convivência ética possível entre múltiplas e distintas existências em liberdade.

É com base na imaginação que Guy Debord propôs uma teoria da deriva como um procedimento interativo, entre-lugares, que valoriza sobretudo o “*relevo psicogeográfico das cidades*” e suas dinâmicas de mobilidade análogas aquelas dos cursos d’água: suas correntes, com trechos plácidas e outros trechos turbulentos. Debord retoma Chombart de Lauwe (1952) para reconhecer que “*um quartier urbano não é determinado apenas por fatores geográficos e econômicos, mas pela representação que seus habitantes e aqueles de outros quartiers têm a seu respeito.*” (DEBORD, 1958. Tradução nossa).

O reconhecimento, o questionamento crítico e a reelaboração de representações a respeito da experiência urbana tornam-se então objetivos cognitivos e existenciais que o recurso antideterminista da deriva irá amparar metodologicamente. A deriva debordiana é distinta da deambulação errática surrealista, movida pelo acaso, ela busca intencionalmente “*condições mais favoráveis aos nossos desenhos*” o que se pode fazer individualmente, mas costuma ser mais prazeroso e frutífero quando feito em pequenos grupos de duas ou três pessoas que dialogam, trocam impressões, tomam consciência e constroem considerações e conclusões objetivas coletivamente. A construção de conhecimento proposta por Debord se ampara no compartilhamento de experiências e na formulação de juízos críticos que se pretendem abrangentes e complexos, isto é, individuais e coletivos, subjetivos e objetivos. As representações – que estão em questão na deriva – amparam justamente esse procedimento exploratório. Especialmente os mapas, a cartografia ampliada da geografia à psicogeografia. Assim sendo, Debord não impõe restrições a incorporação de várias outras representações, o que abre espaço para uma participação complementar do desenho, da fotografia, do vídeo, das representações eletrônicas tridimensionais e de suas articulações via Web.

Nas conclusões de sua teoria, Guy Debord compartilha a expectativa de que um dia, no futuro, construiremos cidades para derivar. A deriva será não apenas um

procedimento de apreensão e reflexão crítica, mas uma intenção projetual da arquitetura e do urbanismo. É uma condição de liberdade imaginativa almejada, mas ainda muito distante das realidades urbanas aqui em pauta. O que reafirma o sentido transformador da imaginação, não apenas de uma realidade posta, mas de uma realidade a construir.

Vale lembrar que Michel de Montaigne foi um dos primeiros filósofos modernos a reconhecer “A força da imaginação” em um ensaio pioneiro publicado em 1580. Montaigne recupera nesse ensaio o sentido de *phantasia* inerente à imaginação, e questiona, com sagacidade, perspicácia, humor e ironia a cultura da imaginação que não liberta o homem, mas o aprisiona.

Seu ensaio é um percurso antropológico pelo senso comum e por uma dimensão *meta*: o imaginário da imaginação.

Montaigne (2016) afirma que “*uma imaginação fortemente preocupada com um acontecimento pode provocá-lo.*” Todos nós já vivenciamos esse fenômeno e sabemos como a imaginação pode mesmo interferir no corpo, na mente e constituir, de fato, realidades subjetivas. Para além do delírio individual, sobre a igreja e a crença popular nas visões e milagres, Montaigne afirma: “*tanto e tão bem os doutrinaram que chegam a pensar verem as coisas que em verdade não veem*”. Cada exemplo convocado pelo filósofo serve para confirmar no particular a validade da afirmação universal de início: a imaginação pode provocar um acontecimento. Essa é, em certa medida, a hipótese de Montaigne: a imaginação é promotora de realidades.

Sendo assim, o ensaio de Montaigne é um convite a uma reflexão crítica inesgotável:

Seria toda realidade uma construção da imaginação? Poderia existir uma realidade apartada da imaginação?

Será possível uma libertação dos aprisionamentos da imaginação desconhecendo e ignorando sua natureza e suas dinâmicas? Há outro caminho para a liberdade que não passe pelo esforço de construção de conhecimento e apropriação da própria

imaginação?

Como construir uma autonomia crítica com relação ao real alienando o imaginário?
Como se conjugam na experiência coletiva da pólis, imaginação individual e imaginário?

Figura 5: Fotografia de um dos telescópios turísticos no mirante da Fourvière com vista para a cidade de Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



IMAGINAÇÃO

*“Por que os médicos, antes de operar, procuram convencer o doente da excelência de uma terapêutica em que eles próprios não acreditam, se não é para que a imaginação supra a ineficiência prevista do remédio?
[...] Tudo isto pode ser atribuído a uma íntima ligação do espírito e do corpo trocando suas impressões.”*

Michel de Montaigne, A Força da Imaginação, 2016.

A crítica e a recusa ao termo representação não se restringem à Bergson. Gaston Bachelard também recusa o termo em favor da noção de imagem, *eidós* poético, forma poética plena que transita em todo o espectro entre o sensível e o inteligível.

Na obra bachelardiana posterior à “Psicanálise do Fogo” (1972), publicada em 1938, as imagens têm origens na literatura prioritariamente, são imagens ditas literárias, que se constituem como palavra escrita, falada, ouvida. Antes de tudo, são imagens poéticas em sua mais ampla acepção psicológica e antropológica que, em seu conjunto, constituem um imaginário poético-literário específico a congregar Novalis e Poe, Hoffman e Valéry, Rilke e Nietzsche, além de todas as construções originais do próprio Bachelard.

No movimento próprio de nossa imaginação, tais imagens literárias, palavra-imagem podem ainda se desprender em devaneios que se abrem e convocam

outras imagens: imagens visuais, cinematográficas, pictóricas, imagens táteis, escultóricas, arquitetônicas, têxteis, imagens musicais, imagens olfativas, gustativas, imagens imateriais, imagens abstratas etc. A imagem em Bachelard é um substantivo plural. O reconhecimento de tal natureza múltipla conduz à uma filosofia das imagens que sustenta noções também plurais e coletivas, sendo a principal: o imaginário.

A qualificação de tais imagens é uma constante na obra bachelardiana, ao menos a partir de 1938. No seu texto, raros são os usos do termo isolado. Muito mais comum é a imagem adjetivada com inúmeras variações, tais como: imagem valorizada, imagem preferida, imagem primeira, imagem primitiva, imagem poética, imagem moral, imagem adorável, imagem familiar, imagem reduzida, imagem psicanalítica, imagem presente, imagem ausente, imagem aberrante, imagem estável, imagem tradicional, imagem inerte, imagem nova, imagem fugidia, imagem movediça etc.

Tal aproximação valorativa às imagens está no âmago da organização poética bachelardiana em torno dos quatro elementos fundamentais. Serão então as imagens ígneas, aéreas, aquáticas e terrenas aquelas estudadas para construir, respectivamente, uma aproximação ao imaginário do Fogo, do Ar, da Água e da Terra. Uma aproximação entendida como delineamento de um espectro, como estudo preliminar diagramático, como esboço inicial interminável de um certo cinetismo e de suas organizações possíveis. O imaginário então se apresenta como um conjunto literal e metafórico de imagens interrelacionadas e em movimento, simultaneamente como cosmogonia – ação poética conceptora de ordem – e como cosmografia, as imagens desse cosmos específico originado, suas *meta*-imagens no tempo.

A imaginação do movimento, que será estudada em “O Ar e os Sonhos” (2001), publicado em 1943, introduzirá uma epistemologia fundamental nessa filosofia das imagens bachelardiana:

- Em primeiro lugar, afirma-se a faculdade da imaginação como deformadora de imagens, o que a distingue da percepção que seria, por

sua vez, formadora de imagens;

- Em segundo lugar, o interesse filosófico nas ações deformadoras de mudança realizadas sobre imagens, para além de um interesse específico nos processos de concepção de imagens, o que se designa como mobilidade das imagens. Tal mobilidade não é vivenciada ou experimentada apenas em situações ocasionais, raras, mas é sim a própria existência humana como devaneio poético (*rêverie*);
- Em terceiro lugar, a afirmação de que o campo extenso e aberto no qual são realizadas tais deformações imaginativas existenciais é o que se designa como imaginário. Em síntese, um conjunto de formas em deformação contínua e infinita, *gestaltung* ou forma em construção;
- Em quarto lugar, o reconhecimento de um rol de termos que tentarão qualificar – e não definir – a imaginação como aberta, evasiva, dinâmica, material ou formal. O imaginar é então, conseqüentemente, verbo reflexivo sugerindo um ausentar-se, um admirar-se, um lançar-se, um projetar-se, como variações possíveis de ações simbólicas em torno da mudança, mais ou menos radical, de posição no tempo e no espaço.

Para Bachelard, antes da representação estaria o devaneio (2001, p.169), “o mundo imaginado está justamente colocado antes do mundo representado”, ou seja, “o conhecimento poético do mundo precede, como convém, o conhecimento racional dos objetos” (2001, p.169).

A representação teria assim uma posição precisa nos processos de construção de conhecimento. Antes de tudo, a *rêverie*, o devaneio que é encantamento, maravilhamento. Depois, a contemplação que é uma convocatória de memórias relacionadas à experiência do devaneio para enriquecê-lo. Em seguida, então, a representação, como elaboração reflexiva sobre o devaneio, a contemplação, a memória com o intuito de construir conhecimento discursivo sobre formas ou imagens.

É curioso, entretanto, que nessa estruturação bastante racional, Bachelard exclua da relação com a representação justamente a condição existencial inalienável da

deformação imaginativa, da *rêverie* ou do devaneio.

Frente a uma representação, não preservaria o devaneio sua potência de desestabilizar continuamente toda e qualquer forma, instaurando assim um processo poético, re-elaborativo, deformativo, que desestruturaria/reestruturaria sempre uma hipotética estabilidade da representação em favor de uma instabilidade interrogativa, crítica, poética?

Por qual razão, entre devaneio, contemplação e representação, não se instauraria também um cinetismo deformador, uma mobilidade perpétua?

O que é interessante colocar em evidência aqui quanto à contribuição Bachelardiana é a mudança de enfoque e concentração das investigações filosóficas dedicadas à imagem. Essa mudança indicaria uma orientação dos estudos, sintetizando um movimento histórico da filosofia da imagem à uma teoria do imaginário. Em suma, as questões da imagem seriam enfrentadas não isoladamente, individualmente, mas sim reconhecendo a multiplicidade, a pluralidade de imagens, o que altera uma filosofia da imagem à uma filosofia das imagens; as questões em torno da percepção seriam suplantadas pelo estudo da imaginação deformadora; as questões em torno da constituição das imagens seriam minimizadas frente à investigação da mobilidade das imagens, de seus cinetismos e metamorfoses; sendo assim, interessa estudar não apenas o que as imagens são ou foram em suas interrelações mas sobretudo o que elas podem vir a ser ou podem sugerir como desdobramento, como "*auréola imaginária*" (2001) como ampliação simbólica. Dedicando-se fundamentalmente ao estudo de tal natureza plural e cambiante a filosofia da imagem se transmutaria em uma filosofia do imaginário.

É necessário reformular, portanto, a compreensão da experiência sensível de lugares – arquiteturas e espaços urbanos – na cidade para além da percepção – uni ou multissensorial – na medida em que tal interação é sobretudo deformação imaginativa, fruto de um imaginar existencial, poético, cotidiano e comum, que é a fonte produtora de imaginários que instituem o real. E não o contrário. A instituição do real é a grande deformação da imaginação plural, nomeada imaginário.

Gilbert Durand (2004), por sua vez, na vereda aberta por Bachelard, dedica-se justamente a essa filosofia do imaginário caracterizando-a, contudo, como um estudo antropológico de “*todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzida*” e de seus “*processos de produção, transmissão e recepção*”, isto é, o imaginário.

As teorias do imaginário, tanto bachelardiana quanto durandiana, instituem-se como abordagens críticas que valorizam a condição provocativa da imaginação para a ação interpretativa livre enquanto expressão existencial vital, logo, como construção poética, consciente de sua historicidade e de seus compromissos éticos e políticos.

No imaginário, a imagem não é reduzida a uma variação da palavra, não é lível, não é linguagem, mas sim fato enigmático, forma relacional afeita a infinitos brotamentos de sentidos. A palavra, por sua vez, é reinstituída como imagem e reencontra assim sua condição eidética provocativa como imagem que faz falar.

Para se aproximar do imaginário, a antropologia durandiana irá se valer do pensamento simbólico e do raciocínio pela semelhança, do reconhecimento e proposição de metáforas, da abordagem tangencial, transversal, multidirecional e cumulativa.

As imagens só se explicam quando se assume a etimologia plena do termo *explicare*, como desdobramento, desenrolamento, derivação, de onde, advento, devir, transformação. As imagens são potências de outras formas imaginárias, de outras imagens, delas desdobradas. Logo, não cabe dizer tampouco que as imagens são inexplicáveis pois, ao contrário, elas são a natureza mesmo do sentido pleno de *explicare*. Pode-se dizer, contudo, que as melhores explicações/desdobramentos de uma imagem passam pelo reconhecimento e indicação das inúmeras possibilidades de abertura a interpretações várias que ela sustenta e que podem ainda ser redundantes, ambíguas e contraditórias entre si. O realismo das imagens se desdobra no surrealismo das imagens e vice-versa. A figuração das imagens se desdobra em geometrismo abstrato e vice-versa.

Na teoria durandiana, o imaginário seria o conjunto absoluto de todos esses

movimentos possíveis. Incluindo o movimento que “*reduz*” a plena potência simbólica das imagens a uma condição de sinal indicativo (sintoma), pretensamente inequívoco (signo) e então sua abrangência de significados se dobra – no sentido avesso de *explicare* – e se rende a um direcionamento restritivo que almeja objetividade e precisão. Isso se dá, por exemplo, entre o amplo universo simbólico do desenhar e o campo mais restrito, codificado e passível de ser comparado à linguagem, que é o do desenho arquitetônico normatizado, aplicado ao projeto executivo de arquitetura.

Durand enfatiza no imaginário tanto sua natureza plural, convergente, inclusiva quanto sua resultante problemática como cosmos vivo e em transformação contínua. Sendo assim, o imaginário se aproximaria de um todo universal, onde cada parte é relevante e imprescindível. Depreende-se daí o desafio metodológico e hermenêutico de propor ordens, taxonomias, estruturas, agrupamentos, conjuntos, sobre essa totalidade vertiginosa. Tal desafio que é individual e coletivo, histórico, sociológico e psicológico, parte de um desejo de construção de sentidos que se torne ação interpretativa, arriscada, livre e compartilhada. No extremo oposto a esta ação imaginativa estaria a cultura contemporânea midiática que fomenta a passividade da aceitação anestesiada e acrítica de imagens empobrecidas, pré-definidas, “*enlatadas*”, capazes de minar o desejo de devaneio evasivo próprio da imaginação humana. O caráter totalizante do imaginário, alienado de sua diversidade antropológica conflituosa, se deformaria então em totalitarismo.

Durand reconhece nessa dinâmica o paradoxo de uma sociedade simultaneamente hiper-imagética e iconoclasta que de um lado cultiva imagens e de outro as empobrece em suas dimensões simbólicas, dificultando a formulação de imaginários possíveis. A paradoxal “civilização da imagem” estimula a reprodução de imagens unidirecionais e restringe a liberdade individual de interpretação, de dissonância, de transgressão e ruptura com a globalização do mercantilismo neoliberal e suas diversas formas de hegemonia econômica, cognitiva, ideológica e política (SAILLANT et all, 2011). O iconoclasmo de nossa sociedade hiper-imagética pretende pela redundância e tautologia de imagens previsíveis

interromper a imprevisibilidade de brotamentos de sentidos não-hegemônicos ou contra-hegemônicos.

O iconoclasmo se evidencia na perspectiva positivista que enaltece os meios técnicos de produção, reprodução e transmissão de imagens (óticos, físico-químicos, eletromagnéticos, eletrônicos etc.) sem construir nem uma cultura, nem sua pedagogia, capazes de debater as imagens e o imaginário propriamente.

No sentido oposto de tal redução, Durand salienta os esforços de uma sociologia do “*conhecimento pelo imaginário*” (2004) que, a partir de Roger Bastide, se desenvolveu na obra de tantos estudiosos como Roger Caillois, Georges Bataille, Edgar Morin, Pierre Sansot, Cornelius Castoriadis e Jean-Jacques Wunenburger.

Uma expressão dessa diversidade de desdobramentos e perspectivas é a coletânea de textos organizada por Michel Maffesoli em 1980, intitulada “*La galaxie de l'imaginaire: dérive autour de l'œuvre de Gilbert Durand*”. Depreende-se dessa galáxia, para além dos entendimentos vários quanto à contribuição de Durand aos esforços de estudo do imaginário iniciados especialmente por Bachelard, as várias estratégias e procedimentos metodológicos que cada autor emprega para a pretendida construção de conhecimento pelo imaginário.

Tais procedimentos metodológicos muito raramente abrangem uma universalidade como aquela que Durand (1992) buscou organizar em sua tese quanto às “Estruturas Antropológicas do Imaginário” publicada pela PUF em Paris em 1960.

O próprio Bachelard, aliás, sempre deixou clara a necessidade de eleger aspectos, selecionar entradas, privilegiar enfoques que permitissem um delineamento – mais do que uma definição – de um certo espectro da mobilidade das imagens, que denomina imaginário, com relação a um elemento ou uma temática. De modo que, quando psicanalisa o Fogo (1972), formula o Complexo de Prometeu, para analisar o fogo e o respeito; estrutura o Complexo de Empédocles para tratar do fogo e do devaneio; propõe o Complexo de Novalis para a relação entre psicanálise e pré-história; e segue pelo fogo sexualizado, pela química do fogo, pelo álcool que o conduz ao complexo de Hoffman, terminando com o fogo idealizado. Outros aspectos poderiam ser acrescentados a essa psicanálise. Não se trata de uma

abordagem restritiva, nem conclusiva, ela é sobretudo indicial, provocativa e aberta. O mesmo ocorre em todos os outros 4 livros referentes à Água, ao Ar e à Terra.

Ainda que em sua “Poética do Espaço” (1961) o título sugira a aproximação a um universal, o Espaço, Bachelard decide se concentrar sobre o espaço vivido e mais especificamente sobre a topofilia dos “espaços felizes”, dos espaços de possessão, dos espaços resguardados de forças adversas, dos espaços amados. Os espaços mal-assombrados tão bem explorados por Poe, por exemplo, ficam de fora dessa poética. Dentre esses espaços felizes, ele elege mais precisamente a poética dos espaços da Casa e se dirige à sua interioridade e não, por exemplo, à sua relação com a vizinhança, com a cidade ou com a paisagem. São escolhas que resultam necessariamente em exclusões e conduzem uma certa abordagem ensaística possível, dentre várias outras possibilidades.

Cabe então formular algumas questões pertinentes ao objetivo desse estudo.

Na medida em que “*o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana*” (DURAND, 2004, p.41) como as principais GLAMs, instituições iconográficas e/ou museus públicos de Lyon – que, com raríssimas exceções não são os canais de reiteração do *status quo*, de suas variantes uníssonas e que assimilam, quando muito uma crítica superficial e inócua – têm se posicionado frente ao paradoxo da iconoclastia hiper-imagética?

Que imagens da cidade e de suas arquiteturas tais instituições elegem conservar, trazer a público e tornar visível e, de outro lado, que imagens não são convocadas nas imagerias físicas e digitais que guardam e expõem?

Serão essas instituições públicas consolidadas os *topoi* de onde podem partir abordagens multidimensionais e dissonantes entre si no amplo espectro do universo simbólico humano ou, ao contrário, tais instituições são e serão bastiões da reiteração iconoclasta de imaginários hegemônicos?

Nos arquivos do amplo Museu Imaginário da cultura urbana e arquitetônica contemporânea institucionalizada em Lyon – para além das imagens da monumentalidade arquitetônica e urbanística – onde estão e como se apresentam

(ou se ausentam) as imagens dos processos de constituição, variação, destituição e destruição de sua materialidade, as imagens das ações urbanas de demolição, as imagens dos espaços de trabalho, as imagens dos espaços e das ações de dissenso, enfrentamentos, conflitos, as imagens dos espaços de intimidade e de seus habitantes, daqueles mais abastados e daqueles mais vulneráveis, as imagens dos outsiders, dos excluídos, dos que lutam para comer e dos que morrem com fome ou frio, dos que se excluem, dos que se marginalizam e dos que são marginalizados, dos que são torturados, as imagens do cotidiano banal, as imagens dos espaços da contravenção, da violência, da brutalidade, da prostituição, da luxúria e da sexualidade transgressora, as imagens das arquiteturas que não foram feitas por arquitetos, as arquiteturas ditas vernaculares, as imagens dos espaços urbanos não-canônicos, abandonados, degradados, vagos, as imagens dos terrenos baldios, das “sobras”, das brechas, as imagens dos acampamentos removidos pela polícia, as imagens das ocupações ilegais, as imagens dos espaços destinados aos enfermos e aos aprisionados, as imagens da solidão dos esquecidos, as imagens dos espaços inomináveis?

Reconhecidas as escolhas, assim como as transformações promovidas pela interação entre Internet, digitalização, softwares, recursos Web e dispositivos móveis se relacionam com as iniciativas de difusão de imagens promovidas por tais instituições?

A imagem fotográfica do *Boulevard du Temple* em Paris, produzida por Louis Daguerre em 1839 tanto inaugurou uma nova iconografia urbana como imageria fotográfica original, quanto veio a estimular a constituição de novos imaginários relacionados aos edifícios, aos espaços urbanos e às cidades.

Uma poética da visibilidade se depreende desses primeiros momentos da fotografia. Essa poética que, de início, parece dar tudo a ver será conduzida a um extremo que permitirá a gradual compreensão das invisibilidades fotográficas, das lacunas, das ausências e, nesse contexto, o reconhecimento de iniciativas de enfrentamento de tal condição avessa ao visível.

A fotografia surge nessas primeiras décadas do século XIX já sob uma condição

dual, própria da natureza das representações, sendo capaz de conjugar em si uma dupla natureza, simultaneamente autônoma e relacional. O caráter relacional da fotografia é mais evidente, pois sua construção está sempre relacionada a uma interação singular, específica, entre um determinado olhar - uma poética, uma intenção de forma, uma câmera, uma lente, uma técnica - posicionado em um lugar específico, um *tópos* fotográfico, para enquadrar uma cena e seus objetos e ações em um recorte temporal restrito que fragmenta, interrompe, fixa a duração bergsoniana do tempo. Tal relação com um lugar, uma cena e um tempo precisos conferiram à fotografia, desde o seu surgimento um papel descritivo, denotativo, objetivo, inequívoco, representacional, documental de algo tido como real. Entretanto, são justamente tais condições relacionais específicas, ancoradas em um suposto real, que promovem uma confrontação dialética, uma interação crítica entre a imaginação do fotógrafo e a imaginação dos que vêem e interpretam a imagem fotográfica diferentemente. Fundamenta-se assim a autonomia da fotografia como um novo objeto antrópico construído no mundo, como *poiesis*, autônoma, apartada, evasiva, aberta, deformadora do real, surrealista e suprematista - pois comprometida consigo mesma enquanto experiência fotográfica - o que a caracteriza como forma simbólica, conotativa, enigmática e ambígua.

Por um lado, o *Boulevard du Temple* fotográfico é uma redução deformada do que deve ter sido tal lugar como espaço urbano, para começar, o transcurso de tempo ali contido é um fragmento mínimo com relação à sua existência temporal que é fundamentalmente longa e em transformação, ademais seu ambiente e sua volumetria foram planificados em duas dimensões no daguerreótipo, o que permite que a imagem seja apreendida de uma só vez, de um golpe, em um tempo muito mais reduzido do que a apreensão *in loco*. A que se observar ainda que o enquadramento da câmera mostra apenas um pequeno trecho do Boulevard, de fato. Ademais, a profusão de cores do lugar foi alterada para uma paleta de tons de cinza, não há ruídos, nem odores, nem temperatura em cena, nada ali se move, não há alternância entre o dia e a noite, o lugar está fixo, estático, alienado em alguma posição não indicada entre o verão, a primavera e o outono, quase deserto, inabitado, praticamente sem pessoas, sem cães, nem gatos, sem cavalos nem veículos, sem pássaros nos telhados. Aferir uma realidade humana e urbana a partir

dessa fotografia indicial demanda, portanto, um devaneio profundo, um exercício exigente de imaginação como mobilidade, afastamento e transcendência da imagem. Antes de ser possível uma antropologia pela imagem fotográfica, faz-se necessária uma antropologia da imagem fotográfica.

Por outro lado, contraditoriamente, é essa mesma imagem deformada e reduzida que amplia de forma inédita nosso imaginário e nossa compreensão a respeito de um fenômeno arquitetônico e urbanístico distante no tempo e no espaço. Ao apresentar aspectos detalhados da organização de certas formas plásticas desse Boulevard parisiense no início do século XIX integradas, interrelacionadas em um contexto estético coeso, autônomo, como aparição, como fantasmagoria capturada, revelada e fixada, a imagem fotográfica promove a perpetuação e o deslocamento espaço-temporal de tais formas plásticas de um momento preciso de um dia específico da Paris de 1839 até hoje. Tal ampliação estende-se ainda a todas aquelas imagens ausentes que são evocadas na medida em que uma imagem específica vem à luz - seja o *Boulevard du Temple* ou outra fotografia qualquer -, como brotamentos associativos produzidos pela imaginação entre a memória e o projeto, entre a experiência direta e a experiência de outrem, entre a literatura, a música e as artes visuais, enfim, entre tudo o que o devaneio convocar.

Quando a imagem fotográfica se afasta de uma racionalidade explicativa físico, química, mecânica e se reposiciona como anseio de imaginação absoluta, como desejo de imagem, a fotografia se ressignifica como fomentadora de devaneios de forma com uma natureza imaginária peculiar por sua natureza temporal e por suas ambiguidades inerentes.

Figura 6. Boulevard du Temple em fotografia daguerreótipo realizada em Paris em 1838, por Louis Daguerre. Domínio público.



Um sumário dessa abordagem imaginativa da fotografia poderia conter uma listagem de temas-chave que constituem aspectos centrais de suas poéticas e de seus imaginários:

- Aparição/Dissolução, a condição artificial de emergência e evanescência de uma fantasia no mundo: fantasmagoria; *fiat lux* como a experiência de uma cosmogonia;
- Evidenciação/Ocultação, tudo está dado a ver, tudo está claro, visível, logo, verdadeiro, inteligível: transparência e opacidade, luz e escuridão. Tudo é enquadramento, recorte, exclusão, retirada de um mundo para a extração do quadro perspectivístico fotográfico;
- Mínimo/Máximo, a imagem mínima miniaturizada do retrato guardado no interior do pequeno cofre pendente em um colar e o mega panorama;
- Instante/Duração, entre o clímax e a longa exposição, síntese e perda, inclusão e exclusão;
- Fixação/Transmutação, a longa duração que sugere infinitude, mas é fugidia, transitória: imortalidade/mortalidade. Antes de tudo, a imagem é transformação, o que o cinema afirmará plenamente;
- Fragmentação/Totalidade: anseio de cor, anseio da imagem plena, da imagem-coisa.

Tais reflexões expõem uma certa mobilidade bachelardiana das imagens (2001), que ampara conceitualmente deslocar a fotografia da condição passiva de simples formadora de imagens – como impressões sensíveis e neutras do mundo – em direção a uma condição poética ambígua e complexa que a caracteriza como ação deformadora de imagens e assim produtora de múltiplas imagens, presentes e ausentes. Tal mobilidade não é exclusiva da fotografia, pois é inerente às imagens, na medida em que toda imagem tem uma potência de abertura à evasão, ao devaneio, à convocação de outras imagens por uma trajetória interativa da imaginação. O reconhecimento da centralidade dessa mobilidade na compreensão

da natureza das imagens também altera o foco do estudo tradicional, da imagem singular isolada ao cinetismo das imagens no plural, e daí às dinâmicas peculiares aos conjuntos, às associações entre múltiplas imagens, aos agrupamentos abertos, às poligrafias de imagens pertinentes e impertinentes, de imagens próprias e impróprias. Tal câmbio promove a instauração da noção de imaginário como mais apropriada ao estudo do conjunto móvel, instável, aberto, inclusivo e evasivo de imagens. Com essa natureza, o imaginário nunca poderia ser definido nem delimitado, logo, sua apreensão, por mais extensa que for, permanecerá sempre parcial. O imaginário é, conseqüentemente, a própria expressão de ordenamento como cosmogonia, de liberdade associativa e de infinitude. Daí as variadas metáforas possíveis e precárias para tentar designá-lo como rede fluvial, como constelação, galáxia, rede ou mesmo: pólis.

Evidencia-se nessa noção de mobilidade das imagens um simbolismo vital de fecundidade, de renovação e perpetuação. Independentemente da temática - de vida ou de morte - o imaginário apresenta-se como vivo e fértil, mesmo que algumas imagens, em particular, possam, eventualmente, se apresentar empobrecidas, inertes, presas a determinados sentidos e significados estreitos. Para romperem tal condição, tais imagens sobreviventes precisam ser continuamente renovadas por novas poéticas como, aliás, fez a própria fotografia com as imagens das cidades.

Como se sabe, a tão aclamada reproduzibilidade fotográfica só seria produzida tecnicamente entre as décadas de 1840 e 1850 com base em matrizes como negativos e cópias fotográficas, em escala real ou em ampliações, sobre papel. A fotografia adquiriria assim uma condição técnica análoga àquela já consolidada na prática artística da produção de gravuras e na própria imprensa ao multiplicar imagens a partir de uma única matriz: um negativo fotográfico. A partir de 1870, dois suportes de imagens interdependentes passaram então a compor a iconografia fotográfica urbana: os negativos fotográficos e as imagens positivas, ditas fotografias propriamente. São essas imagens positivas, reproduzidas em abundância, que irão circular a partir de então, individualmente, como cartões-postais ou como ampliações em formatos variados e como imagens impressas sobre outros suportes em publicações variadas, livros, revistas e jornais.

A presença crescente da fotografia nas cidades passa a ser sensível não apenas nos espaços urbanos diretamente associados à sua produção ou reprodução – os estúdios fotográficos, as gráficas e todo gênero de atelier de impressão –, mas também nos espaços privados – nas residências daqueles que compravam fotografias, contratavam fotógrafos para produzirem retratos, nas vitrines e nos interiores do comércio, nos panoramas – e, enfim, nos espaços públicos em jornais, folhetos, cartazes e em todo tipo de propaganda.

Como salienta Florent Miane (2011), em suas relações com as intensas transformações urbanas do século XIX:

“A fotografia é, ao mesmo tempo, imagem de propaganda, documento de estudo e suporte de comunicação e acompanha cada etapa do canteiro de obras. Hoje, essas fotografias dispersas em diferentes acervos de arquivos podem, se as colocarmos em relação com outros documentos figurados (iconográficos) ou textuais, restituir um saber global sobre a cidade e sobre a cultura visual de uma época.” (Tradução nossa).

Como parte integrante e constituinte de uma nova cultura visual, moderna, industrial e urbana, a fotografia recebeu um pronto reconhecimento de seu caráter documental e veio a se somar aos acervos iconográficos, a partir de meados do século XIX, especialmente àqueles dedicados ao patrimônio arquitetônico e urbanístico, ao planejamento urbano e à administração pública nos quais já se faziam presentes coleções de desenhos de arquitetura (plantas, cortes, elevações e perspectivas), gravuras e mapas. Iniciava-se assim a constituição histórica de arquivos fotográficos públicos e privados que hoje constituem seções específicas em Bibliotecas, Arquivos, Museus, Institutos, pela natureza do material, por suas necessidades próprias de condições ambientais e humanas para acondicionamento, guarda, conservação e intervenções de preservação. A fotografia passou também a documentar os processos de produção da arquitetura, gerando uma metalinguagem como representação de representações e como

registro dos processos construtivos: fotografias dos ambientes dos escritórios de arquitetura, fotografias de croquis e desenhos de arquitetura, fotografias de memoriais descritivos, fotografias de maquetes, fotografias de canteiros de obras, fotografias de demolições, etc.

A natureza aparentemente inequívoca, documental, realista, objetiva da fotografia facultou ainda sua rápida aceitação como recurso técnico preferencial de representação científica das supostas evidências do mundo, condição logo estendida também à micro e à macro escala especialmente nas ciências naturais, nas ciências exatas e, por decorrência, na ilustração de conteúdos escolares, manuais técnicos e livros didáticos.

Em 1851, Eugène “Nemo” Piot havia publicado na França uma obra pioneira – *“Italie monumentale”* - que integrava uma série de fotografias a páginas com textos. A fotografia de arquitetura posicionava-se assim, desde então, no centro da interação entre imagem fotográfica, textos e produção gráfica industrial. Ao longo da década de 1850, iniciativas como a de Blanquart-Évrard (1851) em Lille, com a sua *“Imprimerie Photographique”*, consolidarão essa segunda possibilidade de reprodução da imagem fotográfica: como imagem impressa em publicação em papel, como livros, jornais, folhetos, cartazes (RENIÉ, 2007).

No Brasil, a publicação de imagens fotográficas contou com a contribuição pioneira do fotógrafo e editor suíço George Leuzinger, proprietário da Casa Leuzinger, no Rio de Janeiro, onde, desde meados da década de 1860 havia, além de oficinas de gravura, tipografia e litografia, um ateliê fotográfico e uma editora. A Casa Leuzinger desempenhou, desde então, um papel relevante na difusão editorial da fotografia no Brasil e de imagens fotográficas do Brasil para o mundo.

O último quartel do século XIX reconheceu a fotografia como sistema de informação, como conjunto coerente de objetos interrelacionados, passíveis de serem colecionados em álbuns, catalogados, arquivados e curados para exposições e projetos editoriais. O Museu das “coisas fotografadas” passava então a reunir não apenas uma documentação fotográfica científica do mundo presente – que logo se tornaria passado –, mas uma produção fotográfica capaz de

fundamentar previsões futuras em um amplo campo de saberes, da meteorologia à investigação policial, da microbiologia ao reconhecimento militar, da radiografia à segurança pública (SONTAG, 2013), sendo tanto diagnóstica quanto prognóstica.

Na virada do século XIX para o XX, a fotografia já havia se desdobrado em uma multiplicidade de objetos, uma verdadeira poligrafia, composta por negativos, contatos, ampliações e impressões fotográficas, fotografias de desenhos, fotografias de textos, fotografias de fotografias, cada qual aberta ainda a outras intervenções, “trucagens”, alterações e transformações da imagem em um processo ilimitado de metamorfoses. Dentre essas metamorfoses, posicionam-se os autocromos dos irmãos Lumière, patenteados em 1907. Imagens positivas que ganharam autonomia com relação aos negativos, dispensando-os e afirmando-se como um elemento visual independente, abrindo caminho assim para uma sequência de imagens técnica positivas, em um primeiro momento, como diapositivos ou slides (1936), depois como fotografia instantânea (Polaroid, por exemplo) e a partir dos anos 1980 como imagens digitais.

A concepção bachelardiana da imaginação como faculdade deformadora de imagens ao ser transferida para a fotografia, desloca a ação fotográfica do campo representacional para o campo poético, propositivo, inaugural. Toda imagem fotográfica é uma cosmogonia, a construção de uma realidade fotográfica inédita que não se limita ao mundo fotografado, pois instaura, na realidade sensível e a partir dela, uma deformação original, para além da (re)apresentação, como forma autônoma: forma fotográfica.

Embora possa ter um papel remissivo, ilustrativo – como o pretendido por Piot, Viollet-le-Duc, Leuzinger e designado por Sontag (2013, p.334) com suas metáforas da pegada e da máscara fúnebre – a fotografia é essencialmente propositiva, lança uma imagem nova no mundo e, assim fazendo, constitui uma provocação, como problema estético, filosófico, existencial, que demanda uma interação sensível e uma reflexão crítica acerca de sua hipótese, não de sua verdade. A fotografia é hipotética.

Tal reflexão crítica, como procedimento metodológico, por sua vez, é também

proposição e, com base em uma imagem disparadora, lança-se como hipótese ou contra hipótese outras imagens derivadas. Essa é a resultante, por exemplo, do procedimento metodológico panofskyano (2002) que, pretendendo uma fundamentação científica da hermenêutica da imagem, parte de uma descrição pré-iconográfica, avança para uma análise iconográfica, almejando sempre a iconologia, ou seja, a construção de uma síntese interpretativa aberta à toda a amplitude da cultura. A essa síntese panofskyana que intenciona uma imagem singular definidora, Warburg, contraporia sua concepção de síntese plural, como constelação de imagens fotográficas, a propósito, sugerindo uma aproximação metodológica que considera que toda imagem é fonte de imagens e fonte de ideias, sendo o esforço interpretativo sobre a imagem, por sua vez, também gerador de relações entre imagens, entre ideias, que constituem assim multiplicidades, múltiplas possibilidades, em suma.

A estabilização e o isolamento da imagem fotográfica poderiam promover o mesmo tipo de desnaturalização e ruptura expostos por Henri Bergson quanto à duração temporal nos paradoxos de Zenão de Eleia. Como bem formulou Susan Sontag (2013, p.342): uma fotografia pressupõe que haverá outras.

A fotografia operaria assim movendo-se entre a unidade e o conjunto, entre a imobilidade de um retrato e a mobilidade necessária para realizar várias tomadas de uma mesma cena sob ângulos e enquadramentos distintos, entre a imobilidade do fotógrafo para realizar uma imagem de longa exposição e sua mobilidade em deriva na “longa duração” de uma vida para realizar uma série de imagens de uma cidade, por exemplo, como faz Cristiano Mascaro com a cidade de São Paulo. A fotografia antecipava em si uma natureza cinematográfica.

A mobilidade das várias camadas de imagens de natureza foto-cinematográfica presentes nos ambientes urbanos modernos e contemporâneos e seus vários desdobramentos meta – como discurso sobre imagens, como imagens sobre imagens, como imagem projetada, apropriada, reproduzida etc – produziu novas metáforas da pólis, considerando a pluralidade multiplicadora ambígua, contraditória, conflituosa e provocativa.

Toda essa afirmação positiva de potências forjou a suposição de um mundo hiper fotografado e filmado, um mundo ultra imagético, sem ausências nem invisibilidades, o que resultaria em coleções absolutas nas GLAMs públicas. A presença nessas coleções – que se afirmam como fontes iconográficas primárias ou secundárias quase “naturais” e não históricas ou curatoriais – atestaria, como prova: um fato social, um acontecimento, uma existência, uma identidade, uma participação, uma relevância, uma coautoria. A ausência, por outro lado, indicaria o oposto, antes mesmo de semear a dúvida quanto a uma lacuna, um lapso, um projeto, uma política, uma intenção de exclusão.

Na formulação de John Tagg (2013, p.372) quanto ao “curso” da fotografia:

“Em política, o nosso objetivo deve ser separar o poder da verdade das formas específicas de hegemonia nos domínios econômico, social e cultural em que atualmente intervêm. No entanto, para o historiador, o problema é reinserir as formas de conhecimento examinadas no regime específico da verdade e nas instituições reguladoras da formação social que as produziu como “verdadeiras”.”

Nas identidades Web atuais das GLAMs que serão analisadas aqui, há espaço para uma revisão crítica de tais ausências, a partir de aberturas colaborativas para a constituição de coleções digitais não-hegemônicas ou mesmo contra-hegemônicas?

Ou será que esse espaço de construção de “*novas políticas da verdade*” se dá e se dará à margem da heteronomia de tais instituições públicas?

A fotografia certamente conquistou essa autonomia, mas as instituições públicas poderão conquistá-la também?

Figura 7. Fotografia da reserva técnica fotográfica do Inventaire Général du Patrimoine Culturel (IGPC) em Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

ARQUIVOS

*“Naquela noite de eclipse total da lua
Onde estávamos duzentos viajantes todos tão sozinhos
Entre duas capitais; mas tão sós
Que não sabíamos mais se nossas duas cidades-pólo
Eram
Fortuna e
Infortúnio
Se tínhamos saído
de Infortúnio ou
de Fortuna
E dentre as duas qual seria a outra
Que nos receberia em sua estação ao amanhecer.”*

Marcel Thiry, trecho de “Ballade de la nuit d’éclipse” (1961). Tradução nossa.

Patricio Guzmán concluiu em 2018 seu filme *“La Cordillera de los sueños”* fechando assim a trilogia iniciada com a *“Nostalgia de la luz”* (2010) e desenvolvida em *“El Botón de nácar”* (2014). Nessa sequência de filmes, Guzmán elabora reflexões e questões pertinentes à memória individual e coletiva do Chile. Sua matéria são imagens cinematográficas sempre enraizadas na paisagem chilena e na ruptura histórica decorrente do golpe militar de 1973, que lhe impôs um exílio que dura até hoje. Reunidas em uma única trama coesa, imagens e áudio - a narrativa em *off* do cineasta, as falas de seus entrevistados e as captações de som *in loco* - conjugam

de modo singular perspectivas poéticas, filosóficas e políticas, que alçam tais particularidades chilenas a uma dimensão humana universal.

Seu principal interlocutor em “*La Cordillera de los sueños*” é Pablo Salas, fotógrafo, *cameraman*, produtor e diretor de documentários chileno, que permaneceu no Chile durante toda a ditadura de Pinochet e registrou em vídeo inúmeros protestos, atos políticos e ações de repressão policial que, desde 1973, perduram até hoje. A coragem e a persistência de Salas na construção de registros audiovisuais nas ruas, sob a ameaça da repressão pinochetista e hoje do governo Piñera, são reconhecidas por Guzmán como ação heroica, de inestimável valor ético, político e cultural. O acervo pessoal de Salas, cuidadosamente organizado em sua casa, onde há centenas de fitas VHS, fitas em formato compacto e DVDs, se posta como uma metáfora da Cordilheira. É uma formação geológica audiovisual, um núcleo de resistência ao apagamento da memória e uma fonte potente e frágil para a construção contínua de conhecimento e entendimentos sobre a história recente do Chile.

Que arquivo público chileno irá abrigar o acervo de Salas? Que triagem realizarão sobre tal material? Que difusão pública será dada às imagens mais incisivas?

Potência e fragilidade se coadunam assim tanto na *natura naturata* dos Andes, explorados por uma colonização mineradora desde o início do século XVI, quanto no entendimento da natureza dos acervos fotográficos e cinematográficos constituídos e também explorados, respectivamente, a partir da segunda metade do século XIX com os *Archives Nationales*, criados pela Revolução Francesa em 1790 (BULA, 2016), e a partir de 1922 com a Cinemateca de Saint-Étienne em Auvergne-Rhône-Alpes na França, a primeira de tantas outras cinematecas mundo afora.

Há uma fragilidade intrínseca às técnicas da fixação de imagens em negativo em placas de vidro ou em base plástica como o tri acetato de celulose, assim como também na fixação de imagens positivas em ampliações fotográficas, diapositivos e filmes de 8 a 35 mm: todas essas imagens tendem a desaparecer com o tempo. O futuro dos originais fotográficos e cinematográficos, audiovisuais, é a desapareição.

Haverá um tempo em que só restarão desses originais seus suportes esvaecidos, translúcidos em alguns casos, sem fantasmas de imagens. Os processos de conservação pretendem, em um esforço vão, em certa medida, retardar uma inevitável “morte das imagens”. Soma-se a esse esforço cíclico - de higienização, restauro e acondicionamento - um artifício de preservação e sobrevivência das imagens próprio da natureza fotográfica: a duplicação de negativos e de imagens positivas. Feita inicialmente com a própria fotografia analógica de tais suportes para gerar novos materiais físicos, a duplicação de imagens passou a ser feita de forma digital com a popularização de scanners e de câmeras digitais, fenômeno que se deu no Brasil, a partir de fins dos anos 1990. A fragilidade, contudo, perdura também no mundo digital conforme a obsolescência de suportes (disquetes, CDs, DVDs, HDs, servidores), de formatos de arquivos (*File format*) e de parâmetros técnicos quanto ao tamanho e à resolução de imagens.

Vale registrar outro aspecto relativo à fragilidade dos suportes que compromete a sobrevivência das imagens.

Durante uma madrugada em fevereiro de 2016, um incêndio destruiu mais de mil rolos de filme da Cinemateca Brasileira, na Vila Clementino, Zona Sul de São Paulo. Segundo o Ministério da Cultura, o fogo atingiu uma Câmara específica do depósito de filmes em nitrato de celulose. Foram perdidas em pouco menos de uma hora cerca de 500 obras audiovisuais brasileiras produzidas até 1950. No caso, todos os originais, felizmente, possuíam cópias, mas as matrizes foram completamente perdidas.

A própria materialidade de negativos em vidro, filmes plásticos e ampliações fotográficas em papel expõe suporte e imagens à inúmeros riscos de deterioração e/o desaparecimento em razão de ações físicas como quedas, impactos, abrasões; de condições ambientais como radiações, contaminantes químicos, umidade relativa e temperatura inadequadas; de interferências biológicas como insetos, microrganismos, roedores; de procedimentos inadequados de transporte, manuseio, exibição, acondicionamento ou restauração; de acidentes e catástrofes naturais como sismos, incêndios, inundações, grosso modo, como aliás sempre pontuam os conservadores-restauradores (MELO, 2014).

Há que se considerar contudo, para além dessa fragilidade inerente à técnica e à materialidade da fotografia e do audiovisual, a existência de uma fragilidade conceitual que se estrutura como institucional e que abre brechas a outros apagamentos, a outros silenciamentos, assim como a distorções, censuras, falsificações e construções de existências e de inexistências, conforme a conveniência do poder político ou ideológico vigente.

Tais fragilidades estão na base das preocupações de Guzmán, de Salas e ecoam uma inquietação que já se fazia presente nas reflexões de Marc Bloch desde os anos 1920 (2005 e 2012), nas perspectivas de longa duração (BRAUDEL, 1958) e nas temáticas do cotidiano, banais, ordinárias, não-monumentais ou anti-acontecimento da “Nova História” defendidas e desenvolvidas pela Escola dos Annales. Enfoques derivados dessa revisão profunda da História foram desdobrados e levados adiante no questionamento da História e da Historiografia da Arquitetura, valendo-se da imagem fotográfica como, por exemplo:

- as reflexões de Bruno Zevi sobre as interações entre as representações fotográficas e filmicas e a construção de conhecimento em Arquitetura, amplamente difundidas no Brasil por meio de seu livro “Saber ver a Arquitetura” (1996), publicado em 1948 na Itália²⁷;
- a iniciativa dos estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1949, organizados no Centro de Estudos Folclóricos (CEF), no âmbito do Grêmio estudantil da FAUUSP na Vila Penteado, na constituição de um “Museu Imaginário” da Arquitetura brasileira, que gerou a coleção iconográfica atual da Biblioteca da FAUUSP;
- os esforços de Lina Bo Bardi (1957) em suas proposições museográficas e em sua aproximação imagética à cultura construtiva e ao desenho de objetos no Brasil;

²⁷ O Banco de Dados Bibliográficos da USP – Dedalus registra uma tradução para o espanhol, publicada em 1951 em Buenos Aires pela editora Poseidon, uma tradução para o francês de 1959, a mais antiga tradução para o português, publicada em Portugal pela Arcadia em 1966 e a primeira tradução para o português no Brasil, publicada pela Martins Fontes em 1978, trinta anos depois do lançamento da obra.

- as investigações e a publicação de Sybil Moholy-Nagy quanto à arquitetura fora dos grandes centros urbanos nos Estados Unidos da América em “*Native Genius in Anonymous Architecture (in North America)*” de 1957;
- e a investigação de Bernard Rudofsky quanto à arquitetura dita vernacular ou “feita sem arquitetos”. registrada em “*Architecture without architects*”, de 1964 e “*Prodigious Builders*”, de 1977.

O embate entre presença e ausência, entre memória e esquecimento constitui uma questão redundante na construção e na obstrução de várias Histórias ao longo do século XX, com decorrências profundas no presente e no futuro do Chile, mas também da Argentina, do Brasil, do Paraguai, da Turquia e da Armênia, da França, da Espanha, da Itália, das duas Alemanhas, feitas uma, das várias repúblicas que compunham a antiga União Soviética, do Irã e do Iraque, do Vietnã, das duas Coreias, da Argélia, de Angola, do Líbano, da África do Sul, da Síria, de Israel e da Palestina, etc.

A temática dos arquivos, da organização de acervos iconográficos, em particular, traz à tona uma problematização relativa à tomada de decisões sobre o que salvar e o que negligenciar, sobre o que dar a ver/saber e o que não dar a ver/saber, sobre o que incluir e o que excluir, sobre o que difundir e o que ocultar, sobre o que tornar presente e o que ausentar, sobre o que sugerir como matéria para a memória e o que lançar ao esquecimento.

Como sintetizou Derrida: “*Tudo isso supõe um certo número de operações de poder, supõe hierarquia e hegemonia.*” (2014, p. 60. Tradução nossa).

Mesmo afirmando não pretender abordar a importância dos arquivos enquanto instrumentos políticos evitando assim “*uma análise do seu papel na construção da memória e formação das identidades nacionais*” (2019, p.7), Rita Almeida de Carvalho (2019) posiciona a dimensão patrimonial dos arquivos precisamente em um campo político de disputas. Para tanto, vale-se de um exemplo elucidativo. A partir de 2016, a Fundação de Serralves, o Centro Canadense de Arquitetura (CCA) de Montreal e a Fundação Calouste Gulbenkian dividiram entre si a guarda de quase todo o arquivo de Álvaro Siza Vieira, um dos principais arquitetos portugueses,

reconhecido dentre os mais significativos contemporâneos, prêmio Pritzker em 1992. Coloca-se então a polêmica da expatriação de um patrimônio como arquivo:

“Quebrando todas as regras arquivísticas - que o seu produtor, naturalmente, não tem nem precisa de conhecer -, o arquitecto, com o objetivo de “contribuir para a pesquisa e o debate em torno da arquitectura, particularmente em Portugal”, decidiu repartir o seu arquivo entre três entidades [...] Não se entende a razão pela qual o Estado não tentou enquadrar o arquivo do prolífico arquitecto Siza Vieira no conceito de “Patrimônio Nacional” permitindo, sem nenhuma oposição pública, que este fosse repartido pelas instituições referidas, uma delas estrangeira. [...] nem os responsáveis políticos nem os meios de comunicação social se opuseram publicamente à saída de parte deste património para o Canadá. [...] Se os poderes políticos tivessem tomado uma posição clara quanto ao assunto, talvez não tivéssemos chegado a este desfecho.” (p.12)

Situação semelhante ocorreu recentemente no Brasil quando entre 2017 e 2018, a Casa da Arquitectura – Centro Português de Arquitectura (CA), sediada em Matosinhos, lançou-se a constituir sua “Coleção Arquitectura Brasileira”:

“[...] um vasto e inédito acervo de projetos, desenhos, maquetes e livros que contam a história da arquitetura moderna e contemporânea brasileira desde 1930 até a atualidade. A “Coleção Arquitectura Brasileira” que integrará o acervo da Casa da Arquitectura, é composta por um conjunto de desenhos e maquetes de 70 projetos selecionados, de autores fundamentais para a compreensão da

produção brasileira, sendo 20 deles integrantes do período moderno e 50 representantes contemporâneos.”²⁸

Tal iniciativa, resultou, na prática, na expatriação para Portugal de arquivos originais de projetos de arquitetura que são parte do patrimônio cultural e artístico brasileiro. Agrava a questão, o fato de que tal alienação se deu sem que houvesse nenhuma oposição clara dos órgãos patrimoniais, nem mesmo um debate aprofundado sobre a dimensão política envolvida nessa apropriação, e as conseqüentes perdas e/ou comprometimentos científicos e culturais presentes e futuros, na medida em que tais arquivos deveriam ter como destino prioritário instituições públicas no país.

Os dois casos evidenciam o posicionamento contemporâneo do tema dos acervos e dos arquivos em um campo cultural, fundamentalmente político e estratégico, “de operações de poder” no qual atuam tanto interesses dos Estados, quanto interesses financeiros internacionais. Os riscos decorrentes de tais disputas expõem mais um aspecto da fragilidade dos arquivos.

Para tentar completar esse delineamento das fragilidades, não se pode pressupor, ingenuamente, que os acervos estejam estabilizados em algum repositório como fontes primárias evidentes a serem absorvidas ou difundidas sem problematização. Os arquivos não estão dados nem são passivos. Portanto, a fragilidade se manifesta também e fundamentalmente nos esforços públicos e privados de constituição possível de arquivos em meio à parcialidade e à incompletude, como fragmento impreciso, como vestígio precário e imprescindível, como lacuna eloquente, como esfinges a serem questionadas, como enigma insolúvel.

Não devemos supor, igualmente, a possibilidade de uma transparência absoluta dos arquivos. Em primeiro lugar, porque todo documento é, a princípio, opaco. Todo documento, objeto ou imagem demanda um trabalho de interrogação (KOYRÉ apud SALOMON, 2010), de interpretação que será, posteriormente, também questionado, contestado, refeito, revisado, alterado, infinitamente. Em segundo

²⁸ <https://casadaarquitectura.pt/colecao-arquitetura-brasileira-apresentada-pela-casa-da-arquitetura-no-brasil/>

lugar, porque toda iniciativa pública de transparência de arquivos passará por uma edição, estará sob uma curadoria, com intenções culturais e limites legais, juridicamente resguardados, logo, será sempre uma narrativa construída com intenções e propósitos políticos e ideológicos raramente explicitados. A verdade não é algo que a transparência revela, mas é uma interpretação construída na contramão, “a contrapelo” e apesar dos dados e da transparência.

A potência das imagens, por sua vez, resiste na conjugação de sua integridade como eidos - afinal, “*esta imagem não representa nada além dela mesma, ela se apresenta*” (DERRIDA, 2014, p.38. Tradução nossa) - e em sua mobilidade perpétua como forma aberta ao devaneio, como abertura às múltiplas possibilidades associativas, críticas e interpretativas que estão na raiz da formação, da deformação e da reorganização imprescindível de imaginários.

Na proposta de Marlon Salomon (2011) inscreve-se aí um “saber dos arquivos”:

“[...] esta expressão remete a um duplo sentido que se encontra enlaçado em nossos dias. Há uma luta e uma vontade de saber dos arquivos, quer dizer, torná-los acessíveis, disponibilizá-los à mesa de leitura e transformá-los em objeto de interrogação histórica, deslocá-los das sombras que o poder lhes reservou, dá-los à luz do dia do conhecimento. Há, por outro lado, algum saber dos arquivos, algum saber próprio aos arquivos; os arquivos arquivam alguma coisa, portam traços de um saber com os quais a história tem o poder de fazer alguma coisa [...] Como escreve Arlette Farge “um saber nascido de traços que os traços possuíam sem saber”.” (p.8-9)

Não necessariamente tais traços possuíam, de fato, um saber *a priori*, mas, sem dúvida, podem amparar a sua construção *a posteriori*. Essa construção nasce de uma ação imaginativa, de uma poética, em outras palavras, de uma transformação que instaura sentidos como cosmogonias, como a inauguração de novos entendimentos simbólicos sobre imagens.

Na formulação de Derrida, *“Quando interpretamos, não encontramos um sentido que estava lá, dado, e que apenas elucidamos ou desvelamos, não impomos sentidos, constituímos sentidos.”* (2014, p.62. Tradução nossa). Tal construção é possível por meio de uma atividade multidisciplinar que reúne contribuições de várias ciências humanas e que, partindo da análise iconográfica, do posicionamento temporal e espacial da imagem, propõe comparações e sugere o estabelecimento de relações com outras imagens, adentrando assim um campo experimental, propositivo, projetual. Entende-se, então, a interpretação como um lançar-se, como um projeto, logo, como a formulação contínua de novos problemas.

O projeto de Corbusier para um Museu de Crescimento Ilimitado apresentado com desenhos e maquetes em 1939 concluiu um processo de uma década de reflexões do arquiteto sobre um problema arquitetônico: o desafio do crescimento contínuo dos espaços museográficos para abrigar novas coleções.

O anseio por uma completude absoluta em razão de sua condição inclusiva perpétua aproxima esse projeto de uma metáfora do imaginário. O desenvolvimento contínuo e horizontal de sua espiral quadrada com seção definida como um retângulo de 7 metros de largura por 4,5 metros de altura sobre pilotis, com a standardização total dos elementos construtivos que poderiam ser pré-fabricados, possibilitaria um crescimento simultâneo tanto de espaços técnicos internos de apoio e reserva técnica, quanto de espaços de exposição acessíveis ao público. A expansão ou o crescimento futuro possível de arquivos, galerias, bibliotecas e museus foi e ainda é um tema frequentemente presente – e, quando ausente, problemático – nas proposições dos arquitetos.

Nesse contexto arquitetônico, o projeto do Museu de Crescimento Ilimitado tornou-se referência no enfrentamento do crescimento contínuo de acervos, mesmo que não necessariamente ilimitados. O projeto tem na própria geometria de sua forma espacial e de seu sistema construtivo sua solução de desenvolvimento pré-definida, o que o distingue de outra vertente arquitetônica de crescimento por meio do acréscimo de um edifício anexo, quando esse pode ter outra ordem espacial, formal e construtiva distinta do edifício base. É o caso, por exemplo, do Museu Guggenheim projetado por Frank Lloyd Wright em Nova York em 1943. Ambos têm

a espiral como base, mas a opção de Wright foi por uma espiral circular com desenvolvimento vertical

Supõe-se que o crescimento espacial do museu corbusiano, ocorreria concomitantemente ao crescimento do acervo, o que demandaria um crescimento equivalente também da equipe de profissionais envolvida nos trabalhos de recepção de materiais, catalogação, guarda, inventário etc. Conjugam-se assim, ao menos dois desafios que dificilmente podem ser plenamente respondidos pelos projetistas: um desafio arquitetônico e outro desafio cultural-institucional que demanda saberes próprios à Biblioteconomia, à Museologia e à Ciência da Informação. Ambos sujeitos ainda a custos e limites orçamentários, além das transformações da Técnica e, portanto, de reformulações tecnológicas imprevisíveis, a princípio.

No conto “A Biblioteca de Babel” publicado em 1941, Jorge Luis Borges também desenvolveu uma forma arquitetônica para uma biblioteca interminável que poderia ser chamada “*el universo*” (2004). Essa biblioteca, diferente do museu corbusiano, existe *ad aeternum*. Borges explora as profundidades espaciais e temporais decorrentes da forma e da constituição da biblioteca para um questionamento metafísico sobre as origens, o futuro e a natureza da humanidade, de seus mitos e deuses. É de Babel que estamos falando: de uma cidade, uma torre e uma biblioteca. De um projeto humano que pretende tocar os céus e ser irrestrito, absoluto, divino. O conto é uma forma simbólica do amplo espectro de alternâncias, metamorfoses e ambiguidades entre infinitude e finitude, constância e inconstância, ordem e desordem, aberta a múltiplas interpretações. Seria a biblioteca uma metáfora do imaginário? Estaríamos frente a uma metáfora da teia mundial de informações, Web? São várias as metáforas presentes no conto de Borges, vale destacar aqui uma em especial, aquela que ao se desenvolver conclui o conto, promovendo uma passagem gradual ou cíclica do ilimitado, ao desmedido e, enfim, à “*elegante esperança*” (BORGES, 2004).

Tais crescimentos e esperanças elegantes da primeira metade do século XX viram-se frente a outros desafios e possibilidades em razão do desenvolvimento de uma cultura digital e, em seguida, do advento da Internet.

O Projeto Gutenberg²⁹, iniciado em 1971 por Michael Hart, atualizou o empreendimento do arquivo infinito à condição de um repositório digital, construído de forma voluntária e cooperativa, majoritariamente com obras em domínio público, para um amplo acesso aberto e gratuito que a Internet proporcionaria em seguida. Essa experiência pioneira dos repositórios digitais foi o primeiro passo para iniciativas experimentais colaborativas online. O reconhecimento de tal potência de colaboração via Web conduziu Pierre Lévy a formular o conceito de inteligência coletiva (1994) no âmbito de uma antropologia do ciberespaço. O museu e a biblioteca ampliavam-se assim em um imaginário Web positivo, construtivo, ético, aberto, público e gratuito. Todas essas qualidades materializaram-se no projeto paradigmático da Wikipedia³⁰, oficialmente constituído em 2001, por Jimmy Wales e Larry Sanger.

O repositório digital, estático, curatorial ou definido por uma editoria institucional que arbitra conteúdos característico da natureza da maioria dos projetos digitais pré-Web e pioneiros da “Web de documentos” ou Web 1.0 desde 1971 até 1994, havia se transformado profundamente. Entre meados dos anos 1990 e 2000, a Web era fundamentalmente um *tópos* de exposição de conteúdos institucionais ou particulares em websites que permitiam leitura e, ocasionalmente, o *download* de arquivos (CHOUDHURY, 2014). A partir do início dos anos 2000, o paradigma colaborativo Wiki materializa uma interação em duplo sentido, não apenas da Internet para fora, mas também de fora para dentro. As plataformas Web 2.0 ou a “*Web of people*” passaram a estimular, além da leitura, a contribuição por meio da inserção de conteúdo (O’REILLY, 2005). O sentido extrativista e de mão-única dos downloads da Web 1.0 ampliava-se então a um potencial construtivo considerando o *upload* de conteúdos vários de arquivos, textos e imagens. A qualificação dos conteúdos por *tags*, o debate desses conteúdos em fóruns e a transformação do controle da curadoria ou editoria externa em um sistema interno de moderação de conteúdos visando o crescimento e o aperfeiçoamento dessas plataformas colaborativas, definiram o referencial de interação na Internet para a segunda

²⁹ https://www.gutenberg.org/wiki/Main_Page

³⁰ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia#Hist%C3%B3ria>

metade da década de 2000. Em 2006, o jornalista do *The New York Times*, John Markoff³¹, publicou o termo Web 3.0 para se referir às transformações possíveis na interação com a Internet a partir da convergência e da mineração de dados já disponíveis online, valendo-se ainda dos sistemas de Internet móvel 3G, smartphones e aplicativos ou sistemas responsivos. Essa terceira geração Web, dita “Web semântica”, “Web executável” ou “Web inteligente” desde 2014, ao menos, é capaz de promover o cruzamento de grandes volumes de dados individuais e coletivos (*Big Data*), georreferenciados ou não, tais como perfis de usuários, históricos de pesquisa e navegação, avaliações de conteúdos e *tags* associadas a publicações em redes sociais, resultando em análises mais detalhadas das interações já realizadas para orientar buscas com resultados mais precisos e mesmo lançar proposições de conteúdos direcionados a um determinado perfil de usuário.

Entre 2018 e 2019, a Web 3.0 trouxe à tona as graves consequências das novas dinâmicas de apropriação de dados e metadados com finalidades escusas, o que evidenciou o caráter fundamentalmente político e conflituoso das interações *online* – por analogia à pólis – delineando assim uma contraposição negativa ao imaginário idealizado, e em certa medida ingênuo, da Web como “*Espaço do Saber*” (LÉVY, 1994). Reconhecia-se mais nitidamente o espaço de disputa de poder e as questões éticas em torno dos direitos individuais e da privacidade de dados online. Contextualiza-se assim o escândalo da extração e do uso de dados pessoais existentes na rede social Facebook – sem o conhecimento nem a autorização expressa dos usuários – pela empresa *Cambridge-Analytica* com a finalidade de influenciar a opinião de eleitores em vários processos eleitorais, desde a campanha presidencial do senador republicano conservador Ted Cruz nos EUA em 2014, passando pela campanha vitoriosa do empresário conservador Donald Trump à presidência dos EUA em 2016, até a vitória do *Brexit* na campanha de saída do Reino Unido da Comunidade Europeia no referendo realizado também em 2016 (MANOKHA, 2018).

³¹ <https://www.nytimes.com/2006/11/12/business/12web.html>

Nunca esteve tão evidente que a Web pode abrigar projetos diversos, dos mais sectários aos mais altruístas, dos mais conservadores e reacionários aos mais vanguardistas e libertários. Esse horizonte é tão amplo quanto a própria natureza humana. Em meio a uma tal diversidade conflituosa prossegue, contudo, o projeto de construção de uma Web humanista e colaborativa dedicada à cultura, à ciência, à educação e ao cultivo de imaginários solidários e éticos.

É certo que nas últimas décadas do século XX e na virada para o século XXI, o fetiche da virtualidade pôde sustentar um certo imaginário da desmaterialização de objetos que não colaborou com o reconhecimento das questões concretas a enfrentar no século XXI, dentre os quais o imaginário anti-tectônico das *Smart Cities*. Por outro lado, uma longa lista de experiências recentes veio reafirmar tanto a concretude de certos aspectos do digital³², quanto a natureza específica e movediça da interação social que construiu uma cultura Web amparada em dispositivos móveis e hibridismos crescentes.

Essa lista poderia começar reconhecendo temas propriamente computacionais com as quais convivemos diariamente desde meados dos anos 1980 e que dizem respeito fundamentalmente à manutenção e atualização de sistemas, especialmente aqueles que se propõem um crescimento contínuo, o que gera necessidades crescentes de “espaço em nuvem”, estratégias de segurança, backups, etc. Tais temas técnicos conduziram a outros temas tecnológicos correlatos, próprios de uma aproximação coletiva da potência Web:

- comunidades Web autônomas, não-institucionalizadas, em interação colaborativa temática;
- comunidades auto-regulamentadas a partir de fóruns, sistemas internos de hierarquia e moderação, baseados em engajamento e gamificação;
- a noção de auto-programação, quando a própria comunidade analisa,

³² Uma pesquisa interessante sobre o tema é a dissertação de mestrado de GIRARD, Lucas Tavares de Menezes. A programação total do ambiente: infraestruturas planetárias da comunicação. 2017. Dissertação (Mestrado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.16.2018.tde-29062017-143225. Acesso em: 2020-05-20.

- projeta e implementa soluções de software em seu próprio ambiente;
- a apropriação contra-hegemônica de elementos e estruturas funcionais disponíveis online tais como redes sociais (*Facebook, Instagram, Twitter, YouTube* e outras), *freeware, open source software, hyperlinks*, valendo-se da web semântica e de analogias com as noções de: montagem, advinda do cinema; *collage*, das artes plásticas; de *bricolage*; e de pré-fabricação, oriunda da arquitetura moderna industrial, que venha a resultar em protótipos experimentais concretos e consistentes para uma autonomia crítica na Web 4.0.

Quando esses temas estão contextualizados no seio das iniciativas Web junto às GLAMs públicas o seu enfrentamento raramente escapa da lógica da manutenção (ou da ausência de manutenção) tradicional com suas peculiaridades, da defasagem entre sua identidade Web visível online e seu projeto Web ainda não implementado, suas vicissitudes políticas e suas inércias.

Nos ambientes colaborativos independentes, por sua vez, há uma dinâmica social interna que pode ter maior liberdade para assumir uma autonomia metodológica no sentido proposto por Castoriadis (2020, p. 70), como uma interrogação ilimitada, que não se interrompe, e que coloca a si mesma em questão, logo, questiona também todo pensamento cristalizado como “instituição estabelecida”: pensamento dogmático, encerrado e autorreferenciado. A autonomia radical não pretende ser uma interrogação retórica, vazia, hiperbólica, mas sim uma interrogação filosófica que se propõe a reconstruir continuamente o conhecimento e a pertinência desse conhecimento em contexto ou, mais precisamente, a partir de uma práxis, o que, no âmbito das iniciativas Web, têm uma natureza tecnológica.

“*Chamamos práxis esse fazer no qual o outro ou os outros são entendidos como seres autônomos e considerados como o agente essencial do desenvolvimento de sua autonomia.*” (CASTORIADIS, 1975, p. 103). Esse fazer radicalmente autônomo qualificado como práxis se aproxima da “Pedagogia da Autonomia” proposta por Paulo Freire (1996) em seu último livro publicado em vida.

No prefácio a essa obra, a educadora Edina Castro de Oliveira salienta que a autonomia pode ser apropriada de forma invertida por um discurso de estímulo ao individualismo e à competitividade, que se opõe à colaboração altruísta. A autonomia freiriana, assim como a de Castoriadis, trabalham sobre o imaginário de uma ética universal, no qual a práxis se enraíza, se nutre e almeja a empatia e a solidariedade como valores inalienáveis da convivência em sociedade hoje e no futuro:

“Sei que ignoro e sei que sei. Por isso, tanto posso saber o que ainda não sei como posso saber melhor o que já sei. E saberei tão melhor e mais autenticamente quanto mais eficazmente construa minha autonomia em respeito à dos outros.” (FREIRE, 1996, p.49)

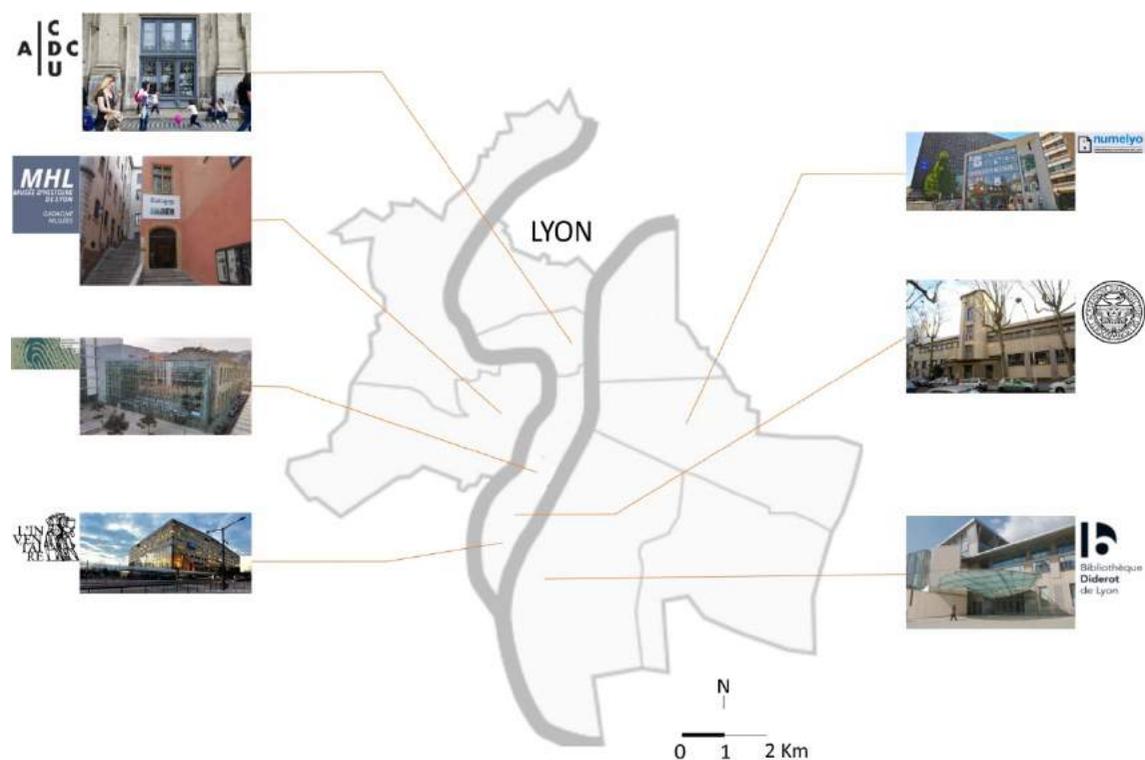


Figura 8 . Mapa esquemático de Lyon, com a posição geográfica aproximada das 7 instituições visitadas e analisadas. Montagem de Artur Rozestraten, 2019. Fonte do Mapa: Arrondissements_de_Lyon.svg

IDENTIDADES INSTITUCIONAIS WEB

*“A Sapiência, além disso, com ordem admirável,
fez adornar as muralhas externas e internas,
superiores e inferiores, com preciosíssimas pinturas
representando todas as ciências.”*

Tommaso Campanella, La Città del Sole, 1602.

LIONESAS

O que se buscará delinear aqui é a identidade Web atual das principais instituições lionesas detentoras de arquivos iconográficos – prioritariamente fotográficos – e seus esforços de difusão pública de imagens digitais na Internet. Entende-se aqui por identidade Web, o conjunto de qualidades específicas, singulares e distintas de cada instituição hoje – em 2019 – acessível e visível online, com relação a critérios comuns válidos também para outras instituições semelhantes com as quais podem ser comparadas em uma abordagem analítico-interpretativa (DROUIN-HANS, 2006). Considera-se, portanto, que tais identidades Web são históricas, já se transformaram no tempo transcorrido e seguem transformando-se continuamente. Tais transformações podem tanto cultivar e preservar alguns aspectos tidos como essenciais, isto é, propriamente identitários, quando pode abandonar e alterar

completamente outros. Esse estudo de identidade institucional considera, sobretudo, o imaginário Web de tais instituições em seus próprios sites como fonte primeira. Essa fonte principal foi complementada por visitas às instituições, reuniões e diálogos com os funcionários responsáveis pelos projetos para esclarecimentos adicionais que possibilitassem estabelecer uma perspectiva sistemática e comparativa entre o conjunto de instituições aqui em pauta. Entretanto, tais informações são secundárias e adicionais, frente ao protagonismo daquilo que se apresenta de forma sensível ao público na Internet.

Em Lyon, foram estudadas as sete principais instituições detentoras ou responsáveis por acervos iconográficos referentes a arquiteturas e espaços urbanos, a saber:

- os *Archives Municipales de Lyon* (AML);
- a *Société Académique d'Architecture de Lyon* (SAAL);
- o *Musée d'Histoire de Lyon* (MHL);
- o *Archipel - Centre de Culture Urbaine* (CDCU);
- *L'Inventaire – Inventaire Général du Patrimoine Culturel* (IGPC);
- a *Photothèque de la Bibliothèque Diderot de Lyon* (PBDL);
- a *Bibliothèque Municipale de Lyon* (BML).

Muito embora essas instituições tenham sido visitadas e suas equipes e/ou responsáveis pelos projetos Web tenham sido entrevistados e consultados, o que constituirá a base dessa análise é o conteúdo disponível publicamente online nos respectivos websites institucionais entre meados de 2019 e meados de 2020.

A seguir, cada uma dessas instituições será apresentada e analisada justamente sob esse ponto de vista específico, o de suas identidades Web com especial atenção à presença/ausência de suas coleções iconográficas – fotográficas, sobretudo – disponíveis online.

Sugere-se que a leitura da análise da identidade Web de tais instituições lionesas e

paulistanas seja acompanhada de uma navegação simultânea nos respectivos websites indicados em notas de rodapé.

Archives Municipales de Lyon (AML)

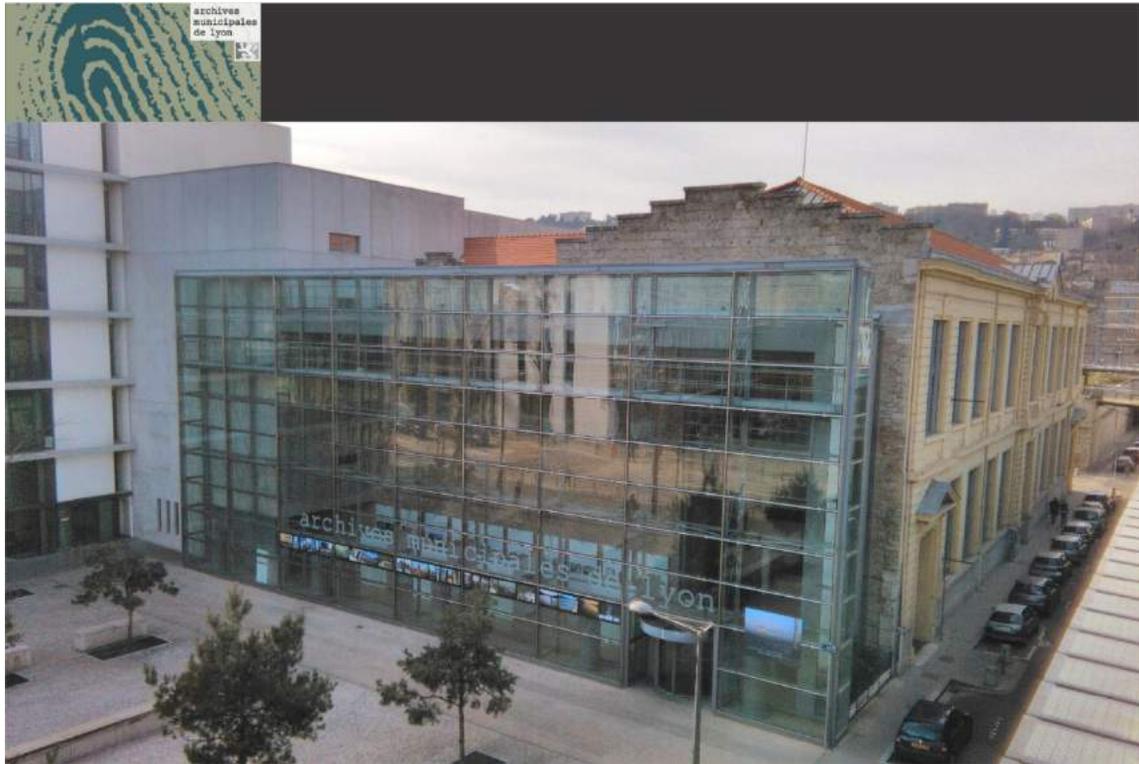


Figura 9 . Fotografia do edifício sede dos Archives Municipales de Lyon (AML). Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Os *Archives Municipales de Lyon*³³, são a instituição pública responsável pela guarda, conservação e difusão pública do acervo da administração municipal produzido desde fins do século XIII ao qual vieram se somar acervos particulares de famílias, empresas, organizações assistenciais, fotógrafos, arquitetos (desde o século XVIII) e artistas. Além de ser uma instituição dedicada à conservação de documentos e ao apoio à sua consulta, os *Archives* desempenham uma intensa e relevante atividade como espaço cultural organizando exposições temporárias, publicações, atividades pedagógicas, atividades culturais (conferências, concertos, espetáculos, projeções), além de visitas guiadas às suas instalações.

³³ http://archives-lyon.fr/archives/sections/fr/entete/service_des_archives1334/

Seu acervo heterogêneo se organiza em: público, privado, iconográfico, biblioteca e dossiers documentais, aos quais se soma o acervo específico do “*Observatoire des familles en situation de handicap* (OFSH)” que é uma associação criada em 2003 pela ONG “*Handicap international*” e a “*Association pour adultes et jeunes handicapés* (APAJH)”. O acervo de origem pública produzido pela Administração Municipal de Lyon está organizado em 2 seções. Uma seção com documentos produzidos entre 1296 e 1790, e outra com os documentos posteriores à última década do século XVIII. Além dessas duas seções, há uma seção específica para os Hospitais, Asilos e Abrigos (*Hospices Civils*) e outra seção para o arquivo das Escolas. Já o acervo de origem privada se divide entre pequenos e grandes, caracterizados a partir do volume de documentos específicos.

O acervo iconográfico reúne materiais de origem pública e privada em seis categorias dependendo de seu suporte ou de sua natureza: mapas e planos, fotografias, cartões-postais, cartazes, desenhos (*estampes*), maquetes e objetos. Tal acervo reúne mais de 100.000 fotografias, sendo 12.000 cartões postais, 40.000 cartazes, mais de 100.000 mapas, além de desenhos e maquetes.

Seu website institucional³⁴ é estático, não responsivo, sem aplicativo associado³⁵, e oferece alguns recursos online com o intuito de difusão pública de parte de suas coleções já digitalizadas. Como Web 1.0, o site tem recursos limitados de interação com os usuários, basicamente o contato telefônico e e-mail. Frente a tais restrições, o Twitter, o Facebook³⁶, o Instagram e o YouTube³⁷ são utilizados como recursos complementares – ainda que não explícitos, paralelos e sem acesso nem link presentes no site –, para a propaganda ou difusão de conteúdos e a interação com o público, especialmente via dispositivos móveis. Nesse sentido, o perfil dos *Archives* no Facebook tem sido a principal frente de interação Web com o público, sendo utilizado como plataforma para a divulgação de atualizações no site (*#ArchivesNumérisées #Nouveautés*), para a difusão de filmes arquivados em seu

³⁴ <http://www.archives-lyon.fr/>

³⁵ Um website responsivo adapta-se automaticamente à interface de dispositivos móveis como smartphones, dispensando, portanto, aplicativos Android e/ou IOS que permitam ou facilitem o acesso via smartphones.

³⁶ <https://www.facebook.com/archivesdelyon/>

³⁷ <https://www.youtube.com/channel/UCe3wiHHZ3dsvnRSczdF6jHQ>

perfil no YouTube (#ConfArchivesLyon, #Replay), para a replicação de notícias provenientes de outras fontes³⁸ (#Découvrir), para a difusão de eventos culturais tais como exposições, visitas guiadas (#VisiteCommentée), projeções de filmes (#Projection) e palestras/conferências (#ConfArchivesLyon), além de posts regulares com imagens fotográficas, gravuras e desenhos sobre arquiteturas, espaços urbanos, meios de transporte (#Retro) e acontecimentos históricos relativos à Lyon (#CestarrivéàLyon). No Instagram e no Twitter, o perfil dos Archives basicamente replica as mesmas imagens difundidas nos posts no Facebook com as hashtags #Retro e #CestarrivéàLyon. Na plataforma de compartilhamento de vídeos, YouTube, por sua vez, o perfil dos Archives disponibiliza, desde janeiro de 2019, 135 documentos originais em sua maioria audiovisuais, vídeos, mas também alguns podcasts, gravações em áudio.

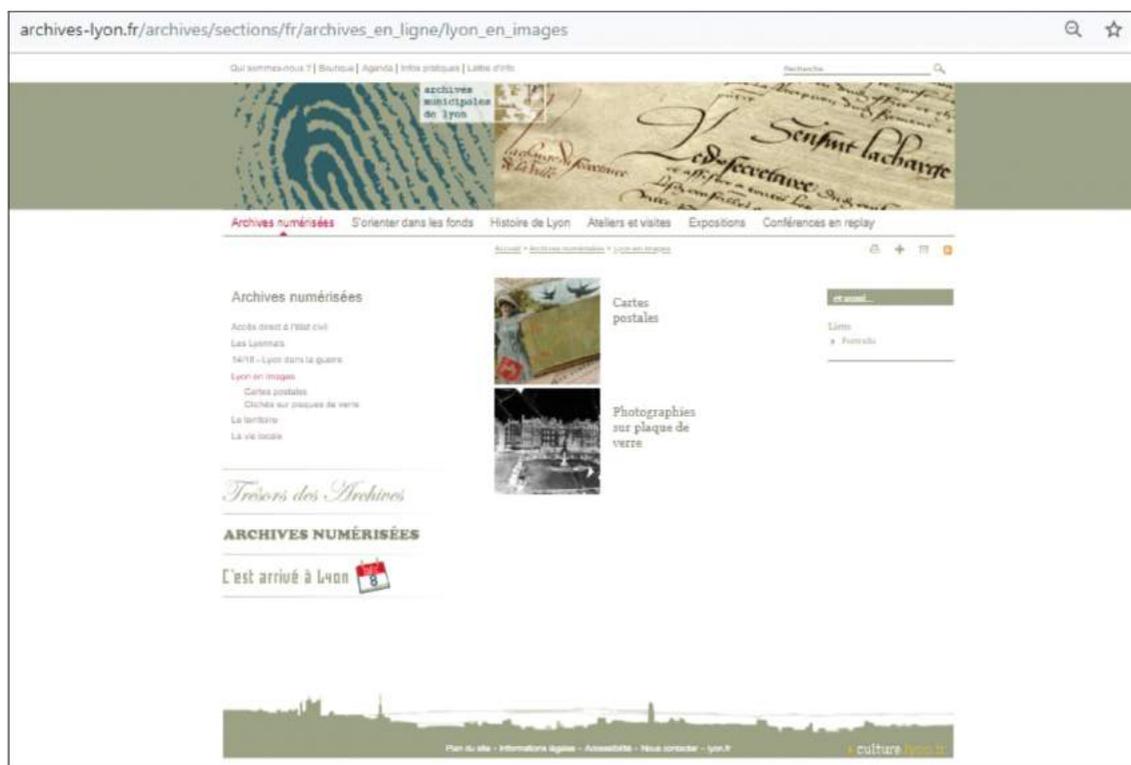


Figura 10 . Printscreen do website dos AML, 2019.

³⁸ Tais como o site "Histoires Lyonnaises": <https://lyonnais.hypotheses.org/> e o Podcast: <https://soundcloud.com/surlestracesdelhistoire>

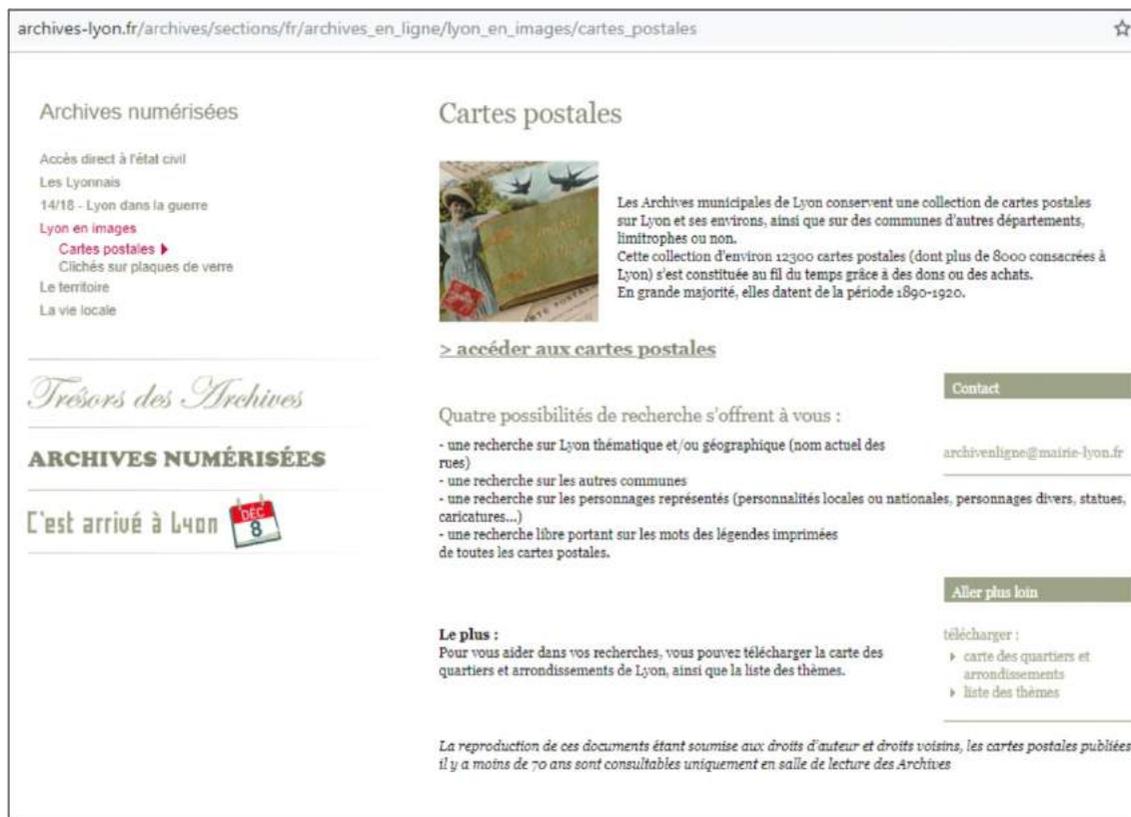


Figura 11 . Printscreen do website dos AML, 2019

A presença da instituição nas redes sociais não pressupõe e não conduz necessariamente a uma dinâmica colaborativa com o público na interação e construção de uma constelação digital de imagens. Tal presença é instituída e regida unilateralmente por uma curadoria interna que é propositiva e o público simplesmente reage – com *likes*, *unlikes*, *shares* e comentários – sem propor conteúdos, nem acrescentar imagens. É certo que a reação do público provoca eventualmente reorientações da curadoria que busca, em suma, a maior difusão pública possível expressa no maior número de seguidores possível e reações “positivas”, sem mais, evitando, portanto, temas polêmicos, controversos ou críticos ao governo. Essa característica de uso das redes sociais e das plataformas de vídeo é nítida nos *Archives* e comum à maioria das instituições.



Figura 12 . Printscreen do website dos AML, 2019.

Retomando a análise do site, o recurso mais elementar disponível online é o download³⁹ de catálogos ou guias de apoio à consulta no acervo físico como arquivos PDF. O site também apresenta uma listagem das exposições realizadas desde 2001⁴⁰, contendo, em geral, o cartaz do evento, a programação e links complementares. Há também uma página com o áudio das conferências realizadas, como podcasts, disponíveis em uma plataforma externa⁴¹. O site oferece ainda aos usuários uma Base de dados estática intitulada “*C'est arrivé à Lyon*”⁴², com mais de 11.000 eventos históricos documentados em Lyon entre 61 a.C. e 1988, constituída a partir de um arquivo manuscrito produzido entre 1959 e 1988 pelo arquivista paleógrafo Henri Hours e sua equipe. Essa base apresenta como resultado de pesquisas que podem ser feitas por palavra-chave, data ou período eventos históricos e fatos relevantes das artes, ciências, saúde, educação, religião,

³⁹ http://www.archives-lyon.fr/static/archives/contenu/Sorienter_fonds/Guide_fonds_prives2009.pdf

http://www.archives-lyon.fr/static/archives/contenu/Sorienter_fonds/IR_183II.pdf?&view_zoom=1

http://www.archives-lyon.fr/static/archives/contenu/Bibliotheque/catalogue_usuels_2015.pdf

⁴⁰ http://www.archives-lyon.fr/archives/sections/fr/expositions/expositions_preceden2700/2019/

⁴¹ <https://www.sondekla.com/user/planner/124>

⁴² <http://www.archives-lyon.fr/static/archives/evenements/recherche.php>

filosofia, vida política e vida cotidiana, privilegiando personalidades lionesas. Outra base de dados disponível online para pesquisas são os Registros Paroquiais e de Estado Civil que permitem recuperar informações de batismos e nascimentos (entre 1532 e 1917), casamentos (entre 1581 e 1942) e falecimentos (entre 1578 e 1994) a partir da seleção de referências de local e data. Há também outras entradas semelhantes que permitem pesquisas sobre funerais e registro de crianças abandonadas, por exemplo, extraindo informações de documentos arquivados na instituição. Esse é, em suma, o parâmetro de interação máxima proposto pelo site dos *Archives* entre 2019 e 2020.

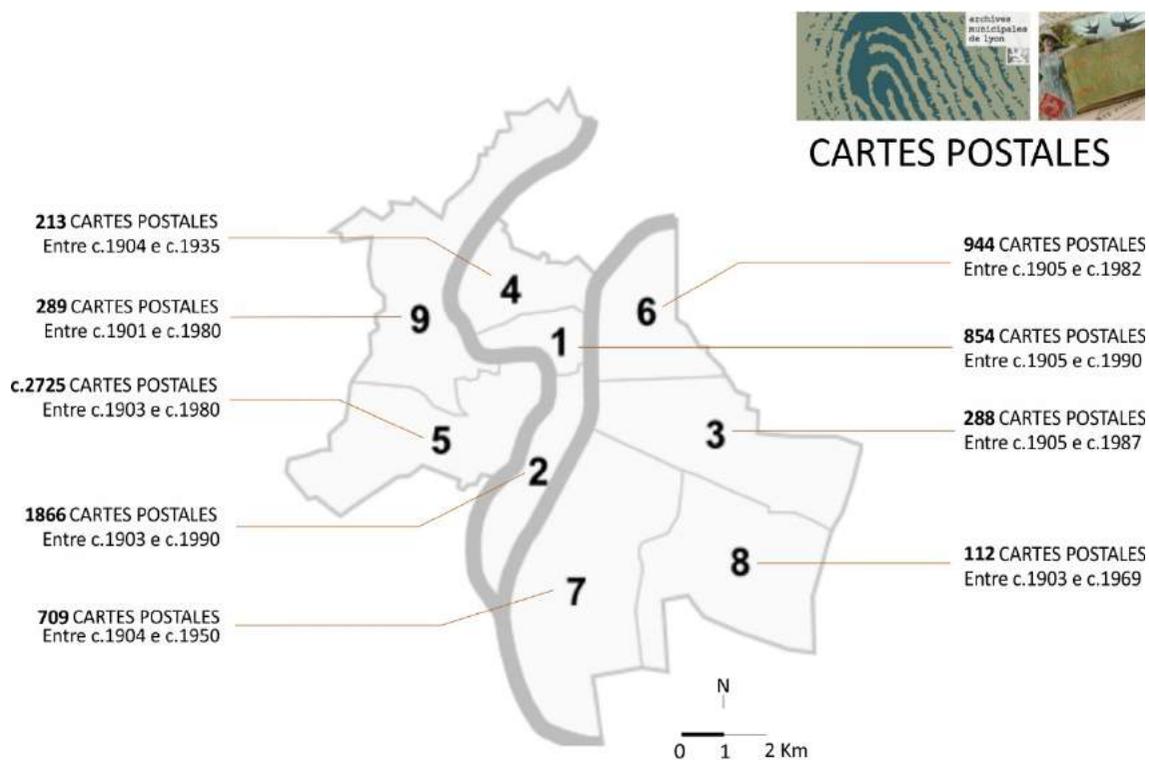


Figura 13 . Localização dos lugares fotografados e representados em cartões-postais referenciados no site do AML. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Quanto à difusão de material iconográfico digitalizado e acessível online no site institucional há uma entrada principal intitulada “*Archives en ligne*” que oferece a possibilidade de pesquisa em imagens a partir dos temas: Guerra 14-18, Lyon em

imagens, O Território, A Vida local e A Vida econômica. Tais imagens digitais são provenientes de cartões-postais, mapas, cartazes e negativos de vidro.

De um acervo fotográfico de 250.000 imagens (1997), os *Archives* têm cerca de 10.221 imagens online o que corresponde a apenas cerca de 4,08% de seu acervo. A temática está centrada nos grandes edifícios públicos e privados, seguida pelos principais espaços urbanos, em um recorte temporal entre 1856 e 1990.

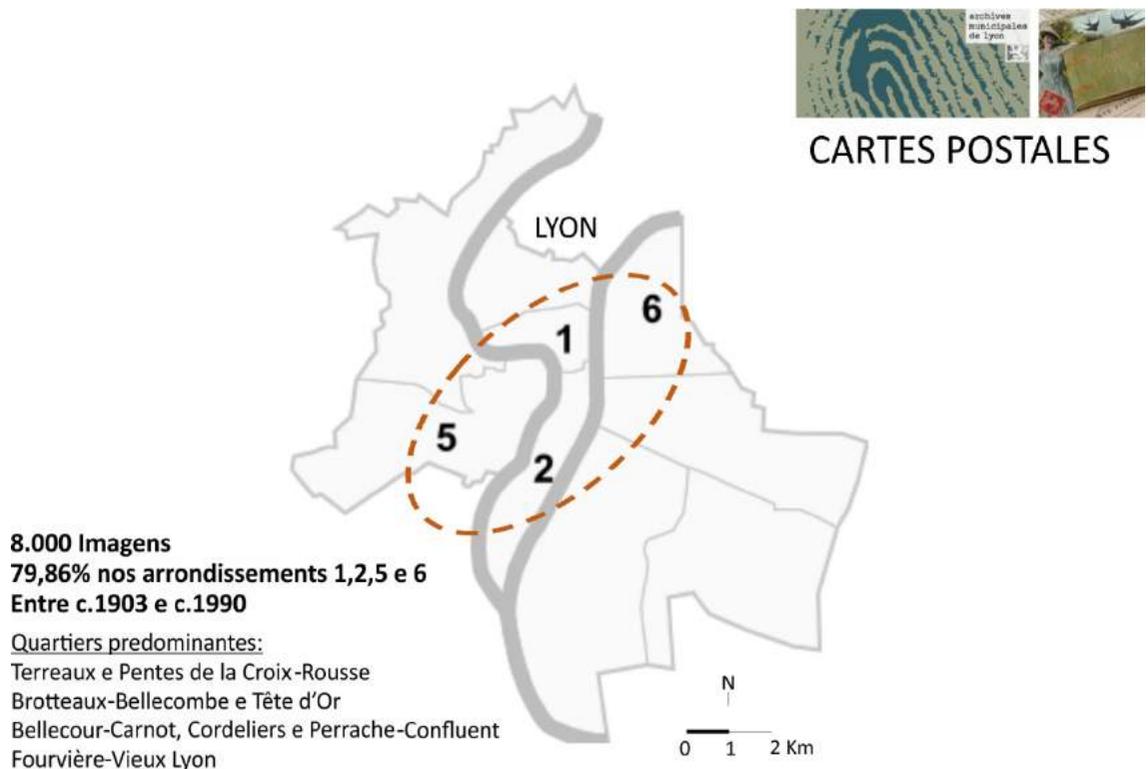


Figura 14 . Análise da disposição espacial dos lugares fotografados e representados em cartões-postais referenciados no site do AML. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

A maior parte das imagens fotográficas divulgadas no site são cartões-postais, cerca de 8.000, datados entre 1903 e 1990 aproximadamente. Já os negativos de vidro que possuem imagens digitais disponíveis online são cerca de 2.200, datados entre 1856 e 1949. O arco temporal completo da iconografia fotográfica cobre, portanto, um período de 134 anos entre 1856 e 1990. Se considerarmos que as possibilidades técnicas de reprodução de imagens fotográficas se consolidaram na

década entre 1840 e 1850, praticamente não houve um hiato entre a construção dessas primeiras imagens reproduzíveis e seu arquivamento em Lyon. A lacuna histórica é mínima, quando muito, de 16 anos. Se considerarmos, por outro lado, as imagens mais recentes arquivadas, há um lapso fotográfico considerável, de 29 anos, entre 1990 e 2019, ao menos com relação ao material disponível online. A identificação desse intervalo permite formular a hipótese de que hoje, considerando o acesso Web que exige que o material fotográfico esteja digitalizado e o histórico de popularização das câmeras digitais, a partir de fins dos anos 1980, há um intervalo maior entre imagens produzidas e imagens arquivadas do que houve nas origens da fotografia em meados do século XIX.

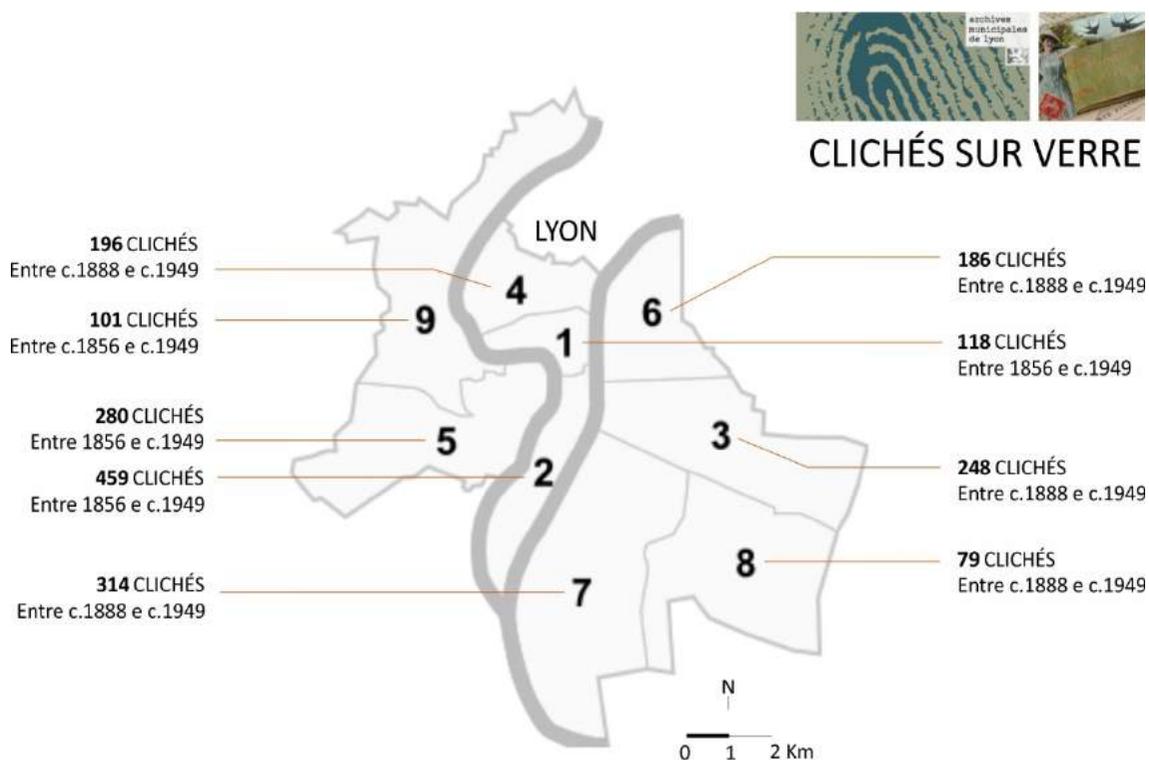


Figura 15 . Localização geográfica dos lugares fotografados e representados em negativos de vidro referenciados no site do AML. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

O rebatimento espacial dessas imagens permite afirmar que 79,86% dos cartões-postais digitalizados e difundidos na Web correspondem aos *arrondissements* 1, 2,

5 e 6, sendo os *quartiers* predominantes: *Terreaux* e *Pentes de la Croix-Rousse*; *Brotteaux-Bellecombe* e *Tête d'Or*; *Bellecour-Carnot*, *Cordeliers* e *Perrache-Confluent*; *Fourvière-Vieux Lyon*. Já os *arrondissements* menos visíveis nos cartões-postais online são o 8, o 4 e o 3^{ème} com menos de 20% do total de imagens. A questão que se formula a partir daí é se tais percentuais correspondentes à amostragem visível no website se mantêm no total da coleção de cartões-postais, o que demandaria uma pesquisa direta nas coleções originais para além do escopo dessa investigação.



CLICHÉS SUR VERRE

2.221 Imagens Entre 1856 e 1949

Quartiers predominantes:

Terreaux e Pentes de la Croix-Rousse
Croix-Rousse
Bellecour-Carnot, Cordeliers e Perrache-Confluent
Fourvière-Vieux Lyon

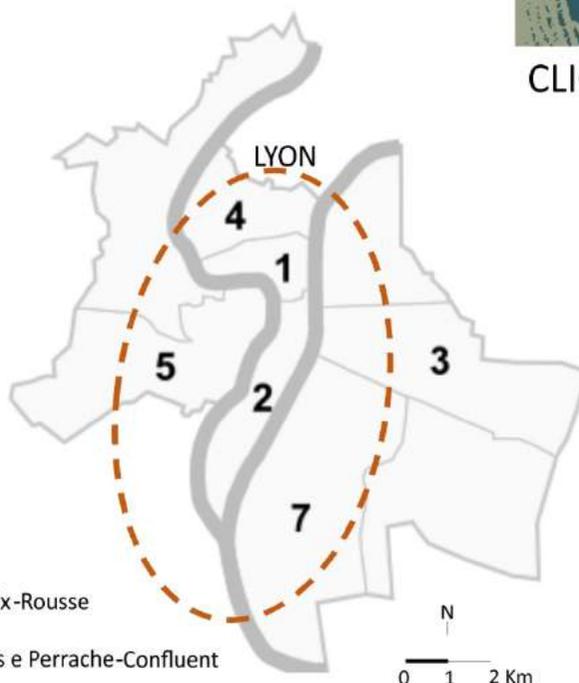


Figura 16 . Análise da disposição espacial dos lugares fotografados e representados em negativos de vidro referenciados no site do AML. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Quanto aos negativos de vidro disponíveis online cerca de 65% das imagens correspondem aos *arrondissements* 2, 3, 5 e 7^{ème}, sendo os *quartiers* predominantes: *Bellecour-Carnot*, *Cordeliers* e *Perrache-Confluent*; *Fourvière-Vieux Lyon*; *La Guillotière* e *Moncey*; *Jean Macé* e *Gerland*. Nessa coleção, os

arrondissements menos presentes e visíveis são o 8 e o 9, correspondendo apenas a cerca de 9% do total de imagens.

Somadas as duas coleções visíveis no website – cartões-postais e negativos em vidro –, é possível concluir que os pontos focais do olhar fotográfico curatorial dos *Archives Municipales* sobre a constelação de imagens da cidade de Lyon entre meados do século XIX e a década de 1990 estão nos *quartiers* centrais mencionados, concentrados na *Presqu'île* e nas margens do Saône e do Rhône. Neles localizam-se as principais expressões da grande arquitetura, os monumentos arquitetônicos da Lyon histórica desde o mundo romano até o século XX, seus pontos turísticos e seus principais edifícios religiosos, fortificações, edifícios oficiais-administrativos, suas principais praças e as expressões mais elaboradas da arquitetura civil residencial e comercial da burguesia lionesa. São as imagens dessas arquiteturas e de seus espaços urbanos que correspondem à perspectiva institucional dos *Archives* quanto à visibilidade fotográfica principal da cidade de Lyon nos últimos 163 anos.

Dentre todos os *arrondissements*, o *8ème* é notoriamente o menos visível. Considerado um dos novos *arrondissements* lioneses, o *8ème* teve um desenvolvimento industrial significativo a partir de meados do século XIX, vindo a abrigar dentre outras iniciativas a fábrica da família Lumière em 1881 e, nos anos 1930, o *quartier États-Unis* projetado por Tony Garnier.

Paradoxalmente, um dos *quartiers* de Lyon menos visíveis nessa seleção curatorial, o de *Monplaisir*, é aquele onde estava localizada a principal fábrica de material fotográfico da Europa, onde viviam seus operários que ali fabricariam os cinematógrafos e que viriam a ser imortalizados por essas mesmas máquinas nas primeiras imagens cinematográficas.

Não são pequenos os desafios políticos, culturais e tecnológicos para que os *Archives* de Lyon possam realmente ir além da conservação dos arquivos produzidos pela administração municipal e pelos setores mais influentes da sociedade lionesa dando conta, de fato, de questionar a invisibilidade e tornar visível a multiplicidade étnica, social e cultural da cidade e da construção de sua memória

ao longo da história.

A identidade Web atual dos *Archives Municipales* de Lyon se restringe ao escopo da Web 1.0, estática e sem interação, condição absolutamente datada no período entre meados dos anos 1990 e 2004, aproximadamente (CHOUDHURY, 2014). Com relação aos parâmetros que caracterizam a Web 2.0, seu website está defasado em no mínimo 16 anos, na medida em que não explora canais de interação internos com os usuários, nem mesmo apresenta links para uma maior integração com suas identidades dispersas nas redes sociais e plataformas mencionadas.

Cerca de 10.221 imagens online
De um acervo fotográfico
de 250.000 imagens
(1997)

**Apenas cerca de 4,08% do
acervo fotográfico
disponível online**

**Temática centrada nos
grandes edifícios públicos
e privados**

**Recorte temporal entre
1856 e 1990**

**29 anos de hiato
fotográfico entre 1990 e
2019**

Arrondissements menos
fotografados: 8 e 9

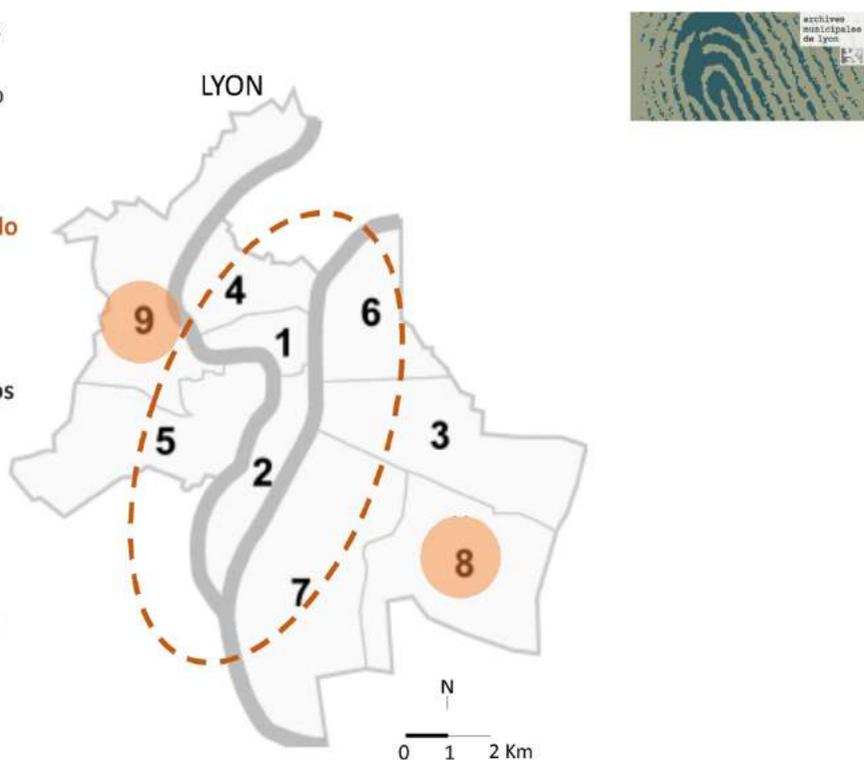


Figura 17 . Análise da disposição espacial dos lugares fotografados e representados em imagens fotográficas referenciados no site do AML. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

A abertura e a difusão de conteúdos em redes sociais é uma alternativa a tais limitações, mas a dissociação dessa presença Web, a replicação ou redundância de conteúdos e a falta de coordenação ou o paralelismo entre tais informações não

amplia necessariamente a interação de usuários para além das reações já mencionadas. Tal dissociação se agrava pelo fato de seu website não ser responsivo, o que dificulta a interação com as redes sociais e plataformas de compartilhamento de vídeos mencionadas amplamente acessíveis via Internet móvel e smartphones diretamente *in loco*, ou seja, nos lugares da cidade onde se localizam, se movimentam e devaneiam os interessados em estabelecer relações entre suas experiências sensíveis diretas e a experiência aumentada a partir do acervo digitalizado da instituição.

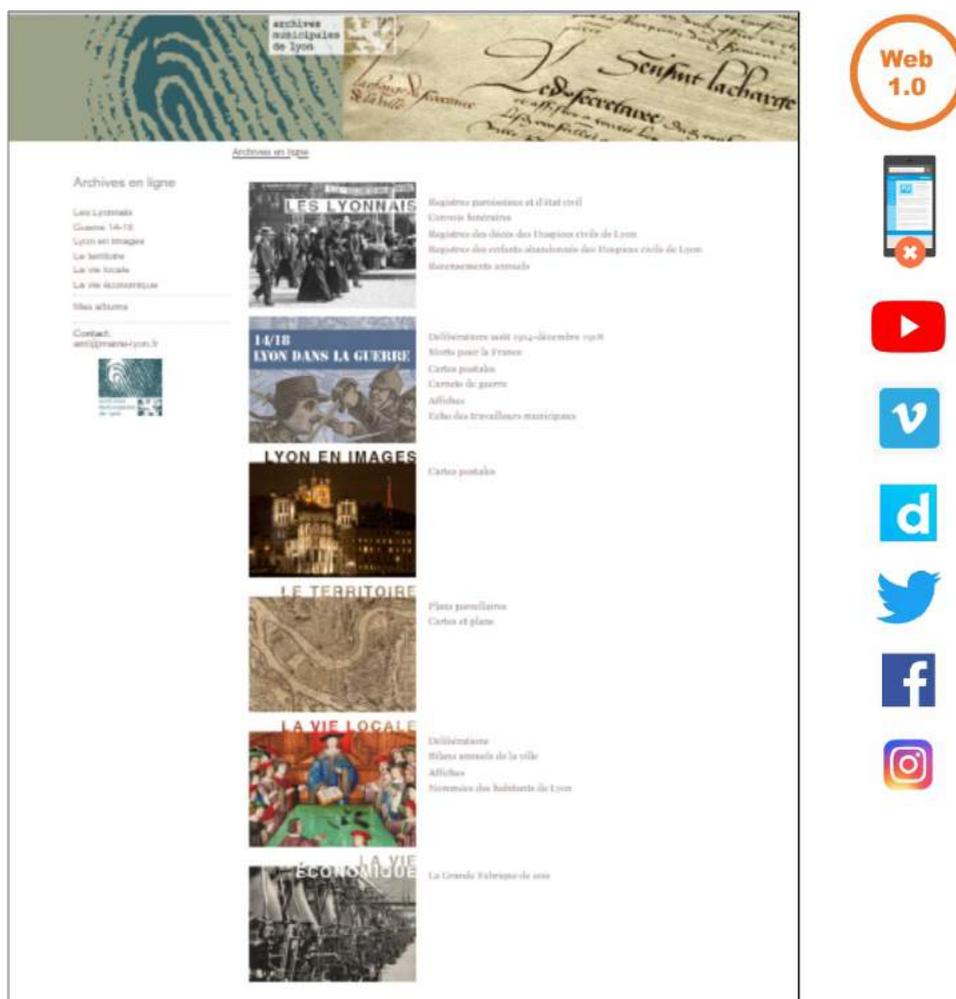


Figura 18 . Printsreen do website dos AML e síntese das características de sua identidade Web 1.0 não-responsiva, acompanhada de ícones das redes sociais com as quais interage. Montagem feita por Artur Rozestraten, 2019.



Figura 19 . Fotografia do edifício da Société Académique d'Architecture de Lyon (SAAL). Autor da imagem: Antoine Cusin, 2015. Fonte: Photographes en Rhône-Alpes, Numelyo, Bibliothèque Municipale de Lyon, 2019.

A *Société Académique d'Architecture de Lyon* (SAAL)⁴³, é uma instituição de utilidade pública dedicada à guarda de coleções temáticas e ao debate de vários assuntos pertinentes à arquitetura, ao urbanismo, às artes, às técnicas e ao meio ambiente.

Desde 1842, a SAAL se dedica à guarda e conservação de desenhos de arquitetura que integram desde alguns exemplares do século XVIII até os arquivos dos principais escritórios lioneses do período entre 1850 e 1950, com especial atenção

⁴³ <https://saal-lyon.fr/>

aos projetos de arquiteturas privadas, pretendendo assim complementar o enfoque dos arquivos públicos. Para além dos projetos de arquitetura, os arquivos da SAAL registram também a contribuição dos arquitetos na produção de “relevés”, desenhos e esquemas gráficos, fundamentais aos trabalhos de arqueologia conduzidos na cidade e na região, pioneiros na “conservação da memória de uma arquitetura menor então ignorada”⁴⁴.

Desenhos de arquitetura,
prioritariamente
Cerca de 60.000 projetos

11.000 imagens
digitalizadas sob demanda,
não visíveis no site.

**Não há nada do acervo
iconográfico disponível
online**

**Temática centrada nos
projetos realizados por
arquitetos lioneses:
edifícios públicos e
privados**

**Recorte temporal entre
1842 e 1950**

**Depois de 2017 deixaram
de receber arquivos de
escritórios**

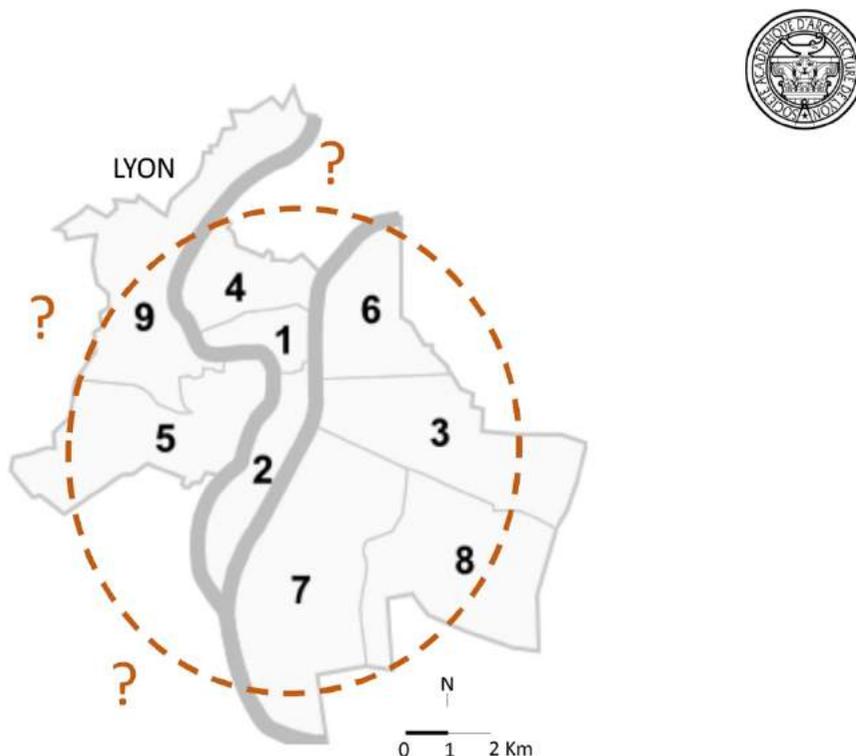


Figura 20 . Análise da disposição espacial dos projetos e imagens fotográficas referenciados no site da SAAL. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Seu acervo original é constituído por desenhos de arquitetura, prioritariamente. São cerca de 60.000 projetos desenvolvidos por arquitetos lioneses, fundamentalmente edifícios públicos e privados produzidos entre 1842 e 1950. Depois de 2017, a

⁴⁴ <https://saal-lyon.fr/presentation-des-collections>

SAAL deixou de receber arquivos de escritórios de arquitetura. Além de desenhos de arquitetura, a SAAL possui também uma biblioteca temática e um acervo fotográfico diretamente relacionado aos projetos arquivados.



Figura 21 . Printscreen do website da SAAL, 2019.

De todo o conjunto iconográfico sob sua guarda há cerca de 11.000 imagens que foram digitalizadas sob demanda, mas que não estão visíveis nem acessíveis no site. Lamentavelmente não há nada do acervo iconográfico disponível online. Não há tampouco uma listagem simples dos projetos conservados que permita uma especialização da produção arquitetônica em questão.

O site da SAAL é estático, não responsivo, não possui aplicativo associado, e oferece poucos recursos online para a difusão pública de suas coleções originais de desenhos de arquitetura. Os recursos de interação com os usuários via website são limitados à comunicação de um número de telefone, e-mail e formulário para contato, no mais, a SAAL não possui perfil em redes sociais.

Os recursos de informática foram inicialmente utilizados pela SAAL para uma organização interna de informações sobre suas coleções que geraram arquivos digitais como documentos de texto e planilhas, a princípio não acessíveis ao público. Essas planilhas constituem hoje a base de listas acessíveis pelo site na entrada

Para além da seleção realizada pela editoria e pelos autores dos artigos já publicados no *Bulletin*, a consulta aos arquivos iconográficos em boa parte inéditos da SAAL continua a depender de uma visita agendada às coleções, hoje arquivadas em um dos pisos do antigo edifício dos Banhos Públicos (*Immeuble les Bains Douche*), na *Cours Bayard*, próximo à estação de *Perrache*, no *2ème arrondissement, quartier Perrache/Charlemagne*. As coleções de desenhos arquitetônicos e fotografias únicas sob guarda da SAAL continuam hoje inacessíveis à distância, via Internet, logo, não integram uma imageria digital Web que constrói um imaginário digital das arquiteturas e espaços urbanos de Lyon, permanecendo incógnitas e invisíveis àqueles que não tem condições de realizar uma visita *in loco*. Muito embora ao longo dos últimos anos tenha sido iniciada uma digitalização pontual, sob demanda, que prossegue, o acesso e a difusão pública da coleção de imagens da SAAL ainda não se apropriaram dos recursos Web. Em linhas gerais, a interação de suas coleções com o grande público – com exceção da iniciativa dos *Bulletins* – e a presença de suas imagens *in loco*, nos próprios espaços urbanos lioneses, pouco mudaram em termos tecnológicos desde sua fundação em meados do século XIX.

Musée d'Histoire de Lyon (MHL)

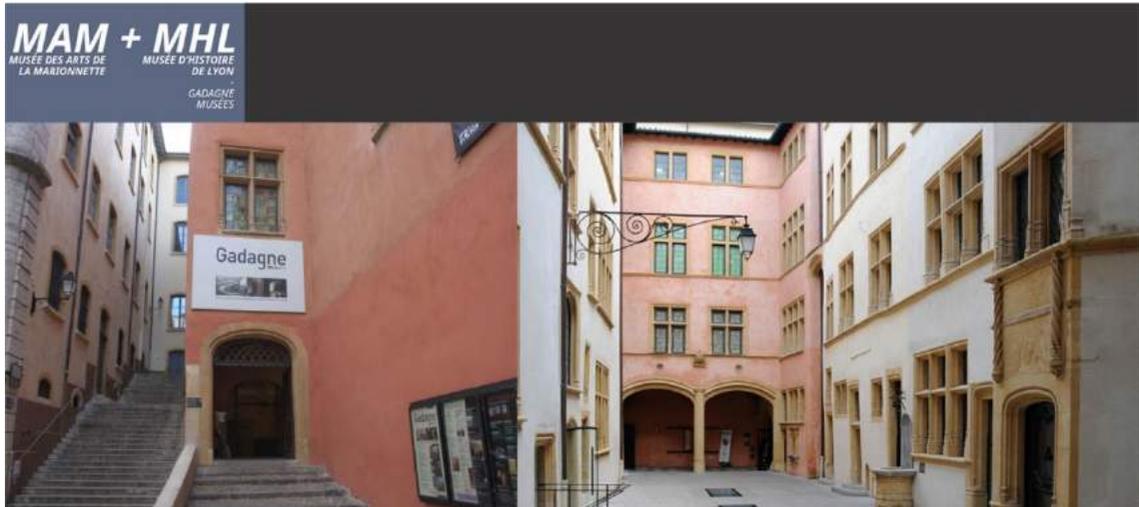


Figura 23 . Fotografias do edifício do Musée d'Histoire de Lyon (MHL). Fotografias disponíveis no site institucional do MHL, 2019.

O *Musée d'Histoire de Lyon*⁴⁵ (MHL) dedicado à história da cidade de Lyon de suas origens aos dias atuais se integra aos *Musées Gadagne*, que abriga também o *Musée des arts de la marionnette* (MAM), ambos sediados em um edifício renascentista de reconhecido valor patrimonial situado na *Place du petit Collège* no *Vieux Lyon*.

O acervo do MHL é constituído por cerca de 100.000 documentos, sendo ao menos 45.000 peças de artes gráficas e 25.000 fotografias e cartões-postais. Sua coleção fotográfica, centrada nos grandes edifícios públicos e privados considerados patrimônio histórico da cidade, também se abre para imagens que exploram outros aspectos do cotidiano e de retratos como a coleção *Blanc et Demilly*, especialmente profícua no período entre 1920 e 1950. De modo geral, o acervo fotográfico do MHL concentra-se no período entre 1850 e 1950, o que constitui, hoje, um lapso temporal de 70 anos que, na perspectiva dos responsáveis⁴⁶ pelas centro de

⁴⁵ http://www.gadagne.musees.lyon.fr/index.php/histoire_fr

⁴⁶ Anne Laseur e Michaël Douvegheant

documentação iconográfica é suprido por outras fontes de imagens, sediados em instituições públicas e bases jornalísticas.

Atualmente, 80% das imagens fotográficas de seu acervo estão digitalizadas em um processo que teve início em 2000. No todo, 30% do acervo documental do MHL está digitalizado. Entretanto, não há nenhuma imagem do acervo gráfico ou fotográfico disponível online, nem há nenhuma entrada no site que permita uma pesquisa nas coleções.

O website institucional do MHL⁴⁷ é estático, não responsivo, sem nenhum aplicativo associado, nem recursos online que permitam a difusão pública de parte de suas coleções já digitalizadas. No site, há um link para fotos que remete ao perfil da instituição no Instagram, onde são divulgadas imagens dos espaços expositivos e das atividades do museu e onde também é feito um convite aos usuários para compartilharem suas imagens fotográficas referentes ao edifício Gadagne.

Há também no site um link para vídeos que remetem a três plataformas: YouTube⁴⁸ (29 vídeos), Vimeo⁴⁹ (30 vídeos) e Dailymotion⁵⁰ (6 vídeos). Nessas plataformas, vídeos curtos que divulgam e registram atividades culturais e exposições estão acessíveis ao público. O MHL também possui um perfil no Facebook, sem nenhuma conexão direta a seu website, por meio do qual realiza post para difusão dos vídeos mencionados, dos eventos, das visitas guiadas e exposições, além de posts sobre a incorporação de obras na exposição permanente. No Twitter, o perfil existente é Gadagne, reunindo o MHL + MAM e as notícias de preparação de exposições, bastidores, eventos são fundamentalmente as mesmas divulgadas no Facebook. Essa presença no Twitter também não está sinalizada no site nem se integra diretamente a ele.

Como desdobramento das visitas guiadas ao acervo, o MHL organiza 6 diferentes *Balades Urbaines*, passeios temáticos guiados por trechos da cidade, com enfoques variados indo do lúdico ao histórico e ao artístico, para diferentes públicos,

⁴⁷ http://www.gadagne.musees.lyon.fr/index.php/histoire_fr

⁴⁸ <https://www.youtube.com/user/museesGadagne/videos>

⁴⁹ <https://vimeo.com/museesgadagne>

⁵⁰ <https://www.dailymotion.com/museesGadagne>

crianças, famílias e adultos, cujos calendários, reserva de lugares e compra de bilhetes estão acessíveis via website.

Tais passeios são hoje a iniciativa mais rica de interação direta do Museu, por meio de sua equipe e, indiretamente, de seu acervo, com as arquiteturas, os espaços urbanos e a paisagem de Lyon. É possível considerar essa atividade como de extensão museográfica, de dentro para fora, abrindo o Museu para a cidade e ampliando sua presença cultural e institucional para além de suas portas. Atualmente, o mais imersivo dos recursos tecnológicos do MHL, que além disso transcende sua sede física e permite sua presença *in loco* em lugares diversos da cidade, não é nenhum aplicativo, nenhum site responsivo ou device, mas as *Balades Urbaines*.

Cerca de 100.000 documentos
45.000 artes gráficas
25.000 fotografias e cartões-postais

80% das imagens fotográficas digitalizadas a partir de 2000
30% do acervo total digitalizado

Não há nada do acervo fotográfico disponível online

Temática centrada nos grandes edifícios públicos e privados

Recorte temporal entre 1850 e 1950

69 anos de hiato fotográfico entre 1950 e 2019

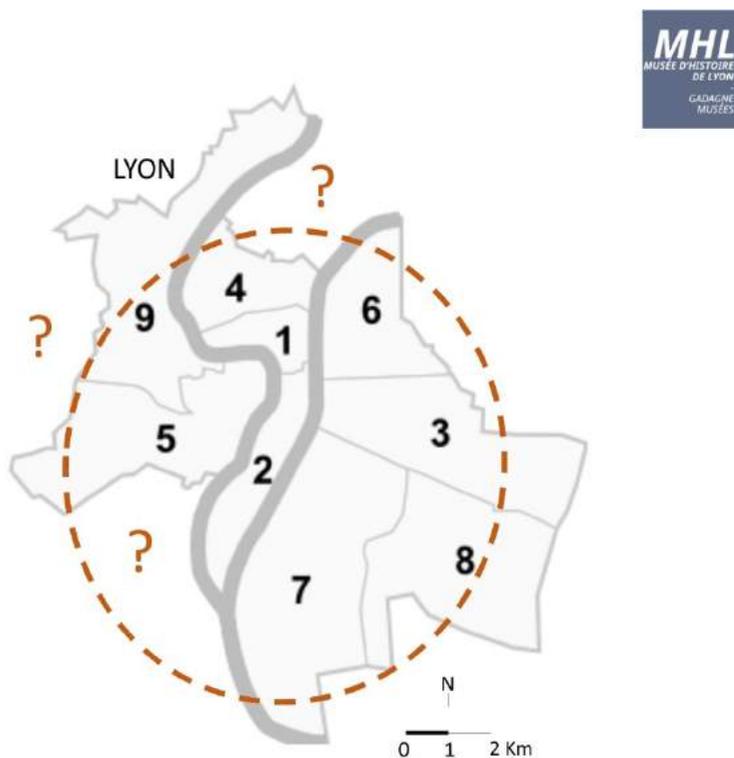


Figura 24 . Análise da disposição espacial dos documentos iconográficos e imagens fotográficas referenciados no site da MHL. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

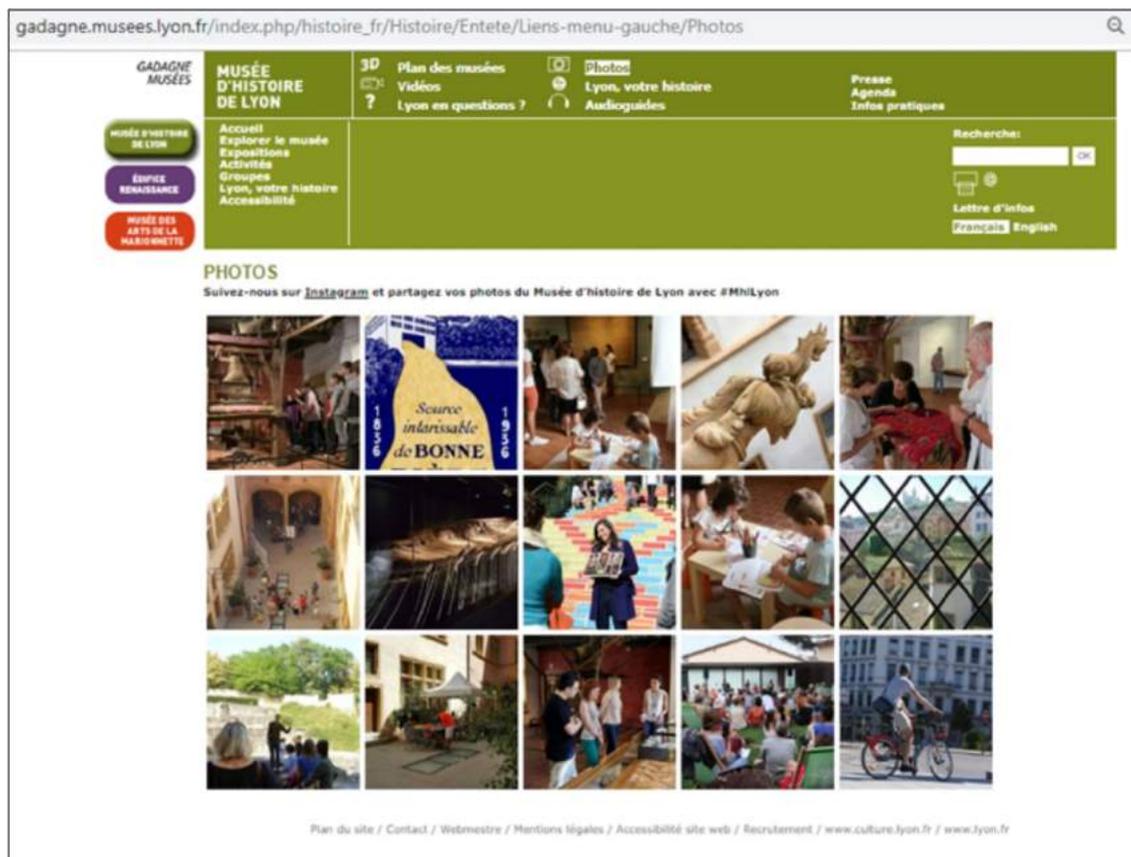


Figura 25 . Printsreen do website do MHL, 2019.

No outro sentido, complementar e de fora para dentro, com o intuito de reforçar sua identidade como Museu Urbano Contemporâneo, o MHL deu início em 2019 a uma reformulação completa do primeiro trecho de sua exposição permanente que terá como sequência a reformulação completa de toda a exposição até 2022. Esse primeiro trecho se intitula *Portraits de Lyon* e os trechos seguintes serão, respectivamente: *Entre Rhône et Saône* (2020); *Échanger, fabriquer, innover* (2021); *Pouvoirs, engagements et citoyenneté* (2022).

Trata-se de uma reformulação física museográfica, expográfica, ainda sem reflexo sensível em sua identidade Web. Tal reformulação, contudo, em termos conceituais, se propõe a realizar uma síntese da história de Lyon, valendo-se dos objetos tridimensionais e gráficos de seu acervo e de recursos técnicos digitais para

atualizar narrativas e assim estabelecer perspectivas comparativas entre habitar a cidade de Lyon, a “capital dos gauleses”, em diferentes tempos e sob distintas condições materiais e culturais. A tônica dessa reformulação, além da atualização da dimensão histórica é a reiteração da diversidade e da multiplicidade como elementos estruturais da identidade urbana da pólis lionesa que permitem questionar: “*É possível definir Lyon? Como Lyon se tornou Lyon? O que é Lyon hoje?*”⁵¹. Tais interrogações conduzem à uma reflexão crítica sobre o que será Lyon amanhã.

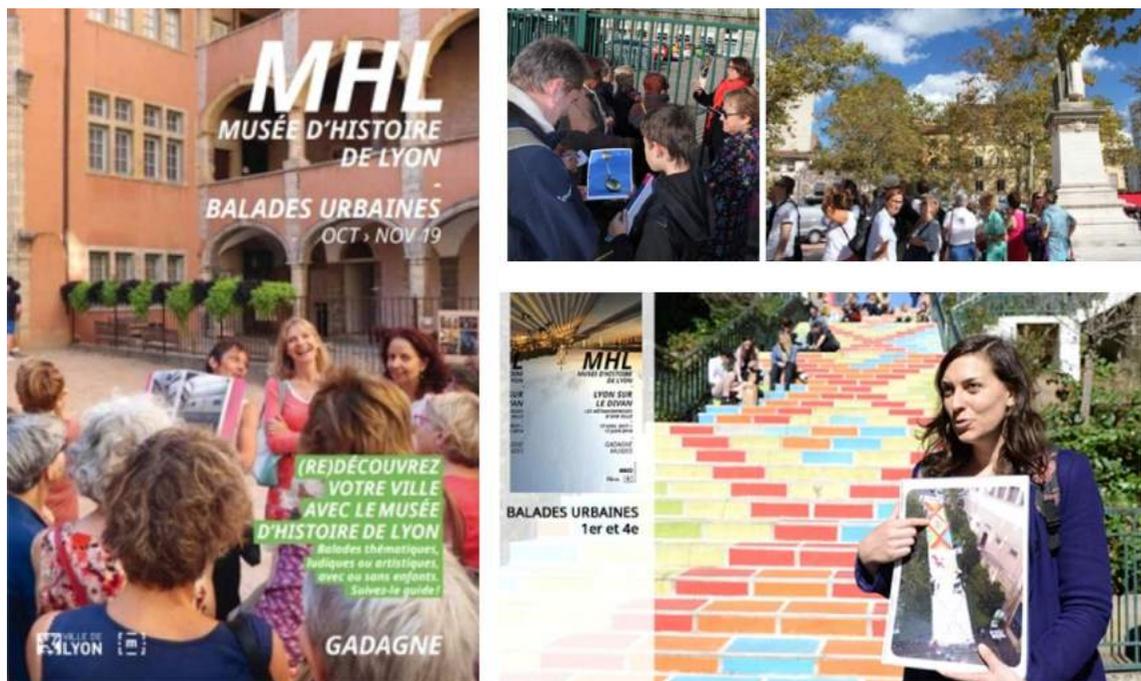


Figura 26 . Printscreen do website do MHL e montagem com imagens das Balades Urbaines. Montagem feita por Artur Rozestraten, 2019.

⁵¹ http://www.gadagne.musees.lyon.fr/index.php/histoire_fr/Histoire/Expositions/Portraits-de-Lyon

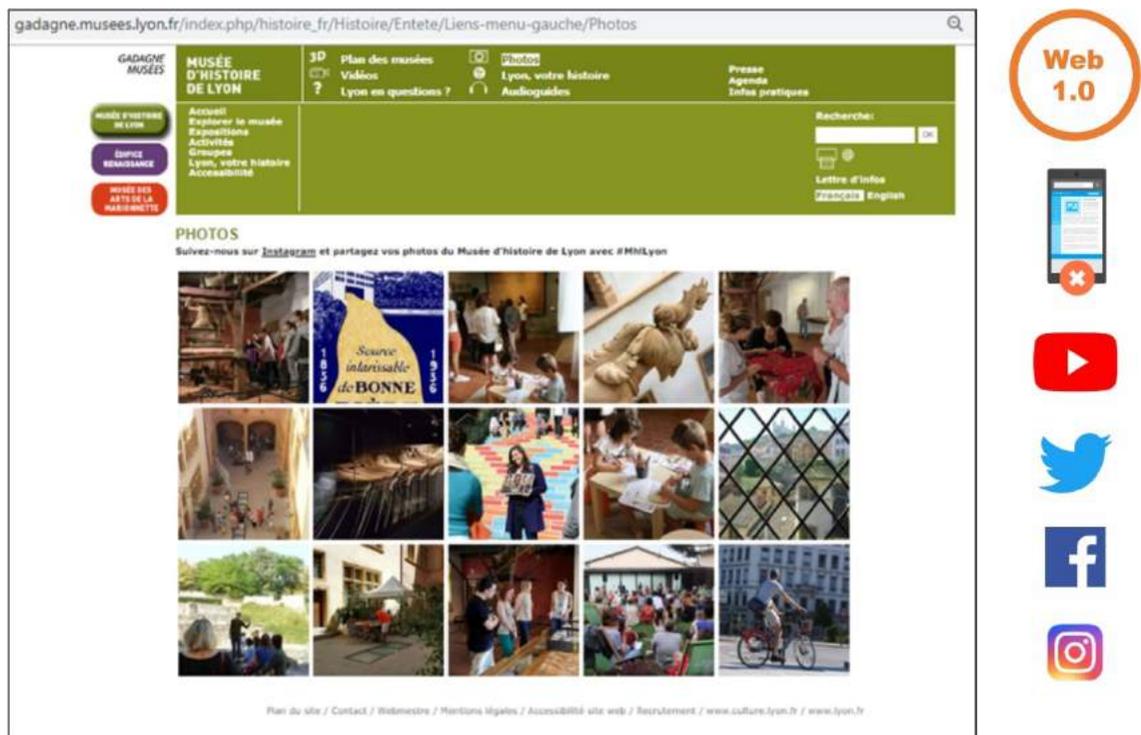


Figura 27 . Printscreens do website do MHL e síntese das características de sua identidade Web 1.0 não-responsiva, acompanhada de ícones das redes sociais com as quais interage. Montagem feita por Artur Rozestraten, 2019.

Em termos técnicos, a reformulação intensificou a presença de imagens digitais em várias telas fixas, com tamanhos diversos, como “filmes imersivos” e animações ou como imagens estáticas em reconstituições, por exemplo, nos vários espaços expositivos. Além dessa atualização da presença da fotografia e do audiovisual em bases digitais, a principal instalação dessa nova museografia é uma maquete física – construída por meio de modelagem digital – sobre a qual são realizadas projeções mapeadas pré-definidas que podem ser escolhidas pelo público em quatro telas interativas dispostas ao redor do objeto. Essa maquete, muito semelhante àquela já existente no Museu Galo-Romano, mas em escala diferente e referenciada na Lyon contemporânea, traz a cidade para dentro do museu e convida a uma experiência tridimensional imersiva em sua situação geográfica e suas transformações históricas que vieram a definir sua conformação e seus tecidos urbanos.



Figura 28 . Fotografia da entrada do Archipel - Centre de Culture Urbaine (CDCU). Fotografia disponível no site institucional.

O Archipel - *Centre de Culture Urbaine*⁵² (CDCU), é um centro cultural dedicado às questões urbanas atuais e à arquitetura contemporânea de Lyon constituído em 2001 como um projeto piloto pela prefeitura municipal e pela *Maison de l'Architecture Rhône-Alpes*⁵³, instituição cultural que debate temas diversos pertinentes à arquitetura e ao urbanismo no mundo atual, com especial atenção às

⁵² <http://www.archipel-cdcu.fr/>

⁵³ <http://www.ma-lereseau.org/rhone-alpes/>

questões das transformações contemporâneas na região Rhône-Alpes e em Lyon, particularmente. Entende-se daí que:

“A Maison de l'architecture Rhône-Alpes é um dispositivo cultural de criação e de sensibilização do público com a arquitetura e a cidade contemporânea, que desenvolve no Archipel CDCU atividades de exposições e encontros. Ela prolonga ainda suas atividades por meio da edição e organização de outras formas de mediação externas, nos espaços da cidade.” (Tradução nossa do item “À Propos” disponível no website)

Localizado no térreo do edifício do *Musée des Beaux-Arts* de Lyon, na *place des Terreaux*, posição central na *Presqu'île* lionesa, esse centro se organiza fisicamente desde 2009 como uma livraria, um espaço de circulação vertical com uma escada junto à uma grande maquete da cidade de Lyon disposta na vertical, na parede, e, no piso superior, um espaço de exposição. Sua livraria é sua entrada pública, seu ponto de contato com a calçada, com a praça e com a cidade. Essa livraria possui um acervo bastante atualizado e abrangente, explorando interações da arquitetura e do urbanismo com outras áreas de conhecimento, o que a caracteriza como um espaço cultural de referência na região.

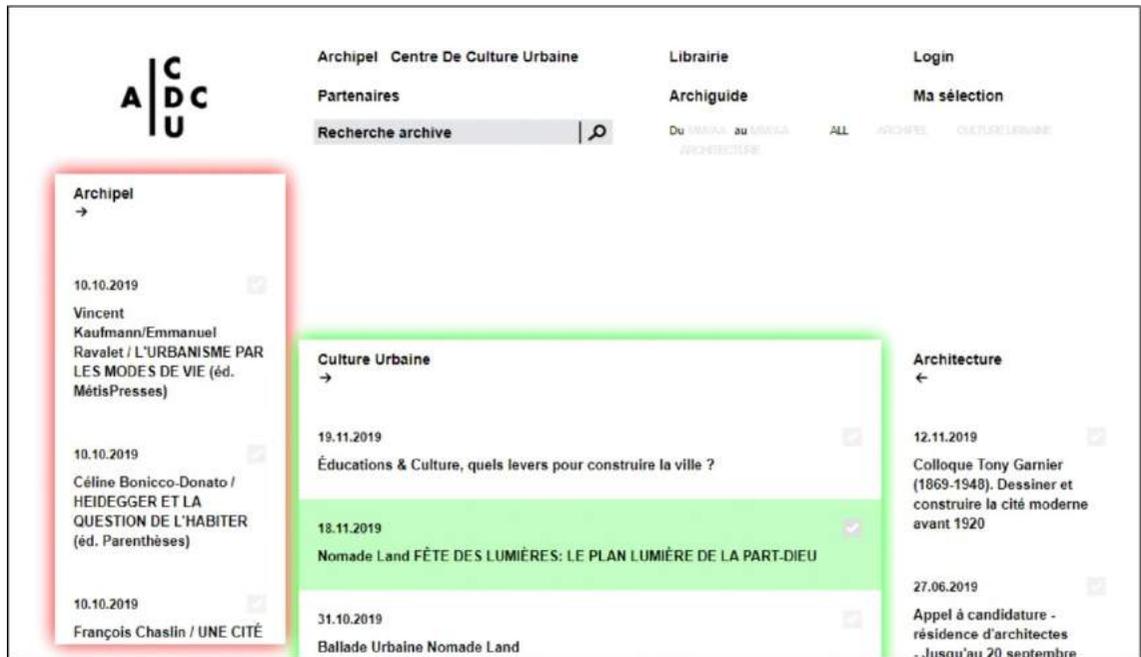


Figura 29 . Printscreen do website do CDCU, 2019.

Em 2012, o website do *Archipel* foi lançado com o intuito de “*ampliar seu impacto junto ao público e oferecer uma vitrine às investigações permanentes conduzidas pela Maison de l’architecture Rhône-Alpes sobre a arquitetura contemporânea e a cultura urbana [...] como um blog, um jornal online.*” (Tradução nossa do item “*Partenaires*” disponível no website)

Esse website blog-jornal é, contudo, editorial, isto é, seu conteúdo não está aberto à colaboração de usuários. Trata-se de um site estático, responsivo, sem nenhum aplicativo associado, que apresenta fundamentalmente em texto uma agenda de atividades do CDCU. É possível cadastrar-se no site e, a partir daí, realizar uma seleção de conteúdos de interesse. Essa é a entrada mais interativa disponível sobre o site do *Archipel* como “*Ma sélection*”.

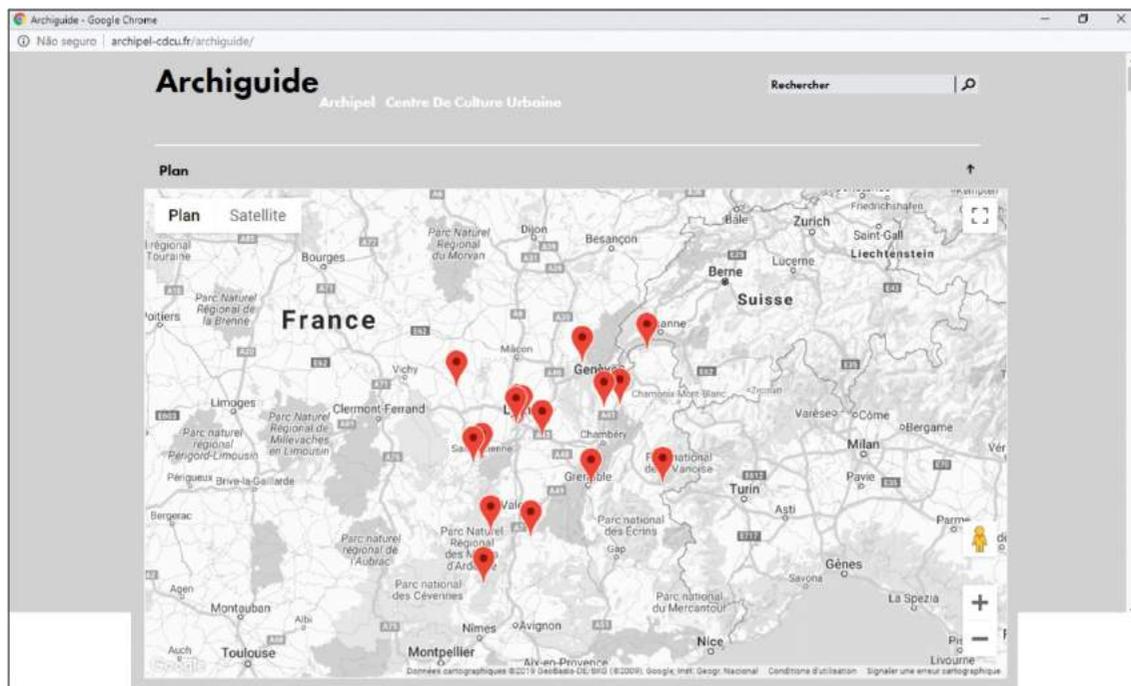


Figura 30 . Printscreen do Archiguide no website do CDCU, 2019.

No site há uma entrada para um projeto iconográfico designado *Archiguide*⁵⁴ que é um banco de imagens de arquitetura moderna e contemporânea georreferenciado⁵⁵. Esse projeto reúne cerca de 300 imagens fotográficas de cerca de 163 edifícios construídos entre 1900 e 2014 no território da região Rhône-Alpes. No *Archiguide*, cada edifício localizado no mapa ou disponível na listagem é apresentado com uma ficha catalográfica que contém uma única imagem fotográfica – exceção feita a algumas arquiteturas específicas como o Convento *Sainte Marie de La Tourette* –, além de seu nome, endereço, tipologia, responsáveis pelo projeto e obra (arquitetos, engenheiros, projetistas), sua data de concepção, de início e de fim de obras. Algumas fichas contêm ainda um breve texto de apresentação/descrição da arquitetura em pauta. As imagens fotográficas são, em sua maioria, provenientes do acervo da *Maison de l'Architecture Rhône-Alpes*, com

⁵⁴ <http://www.archipel-cdcu.fr/archiguide/>

⁵⁵ Esse projeto não está disponível na versão responsiva do website acessível por smartphones.

raras exceções.

A interação com o *Archiguide* tem duas entradas. É possível clicar sobre pontos pré-definidos no mapa e assim ter acesso a uma ficha, assim como é possível também clicar sobre uma linha da listagem e acessar a ficha e a posição dessa arquitetura no mapa. Em síntese, o *Archiguide* tem intenções interessantes na confluência de georreferenciamento e iconografia, na medida em que aproxima imagens fotográficas de edifícios e suas fichas catalográficas à uma cartografia digital e um lugar, um *tópos*, na cidade. Entretanto, sua condição prática de interação online é bastante precária, restrita a uma experiência de Web 1.0 não-responsiva, o que resulta em uma condição precária de navegação e interação em smartphones, datada e defasada em no mínimo 8 anos.

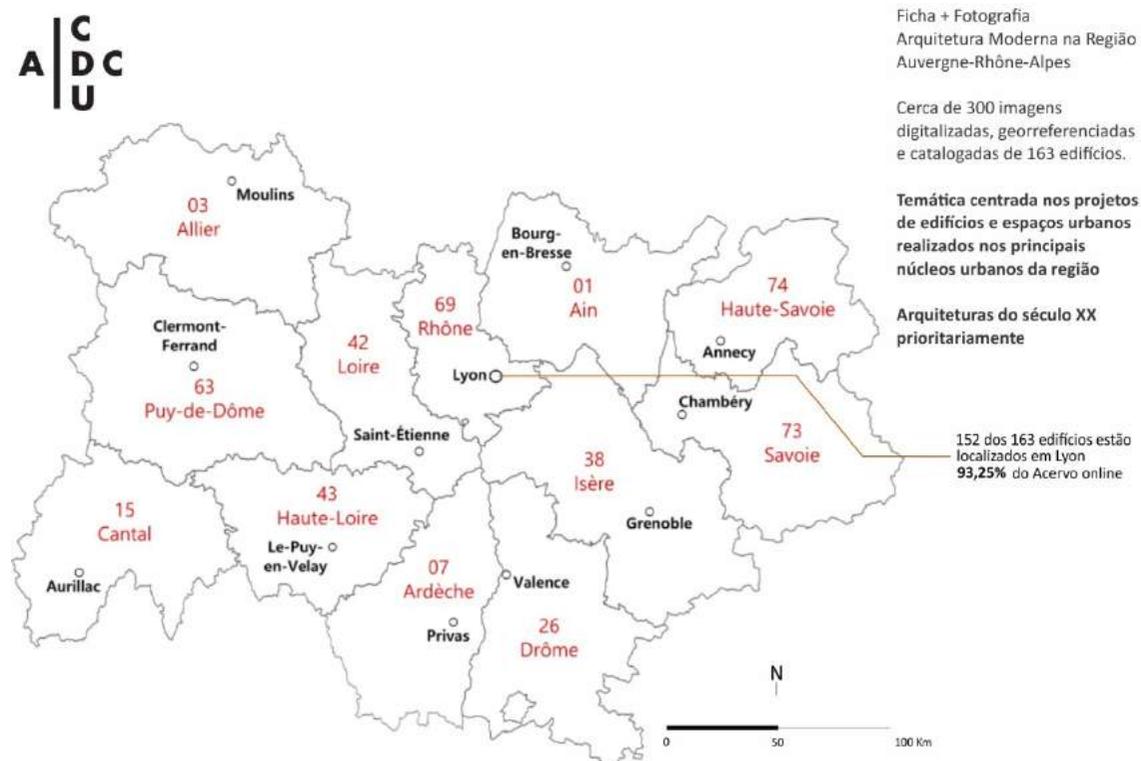


Figura 31 . Análise da disposição espacial das imagens fotográficas referenciadas no Archiguide no site do CDCU. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Muito embora o *Archipel* possua perfis no Facebook, no Twitter e no Instagram, não há em seu site nenhuma referência a essa presença e identidade desdobradas em redes sociais. Seus perfis no Facebook e no Twitter, por outro lado, remetem ao site e, basicamente, replicam a agenda do CDCU. Seu perfil no Instagram é praticamente inativo.

Isso posto, é possível afirmar que a identidade Web do *Archipel* está muito aquém de sua relevância cultural no contexto lionês. Afinal, o *Archipel* é um polo cultural ativo na discussão de temas contemporâneos da arquitetura e do urbanismo e sua contribuição específica é bastante significativa, tanto junto aos meios educacionais formais – entre arquitetos, engenheiros, estudantes, pesquisadores e instituições afins⁵⁶ –, quando em um sentido informal, fomentando o interesse sobre temáticas urbanas e arquitetônicas junto ao público leigo. Ainda que, como instituição ligada à prefeitura, suas abordagens sobre os temas, no âmbito lionês, não costumem ser conflituosas com as perspectivas oficiais, como aquelas próprias da ONLYLYON. Distintamente de uma instância acadêmica, comprometida com uma teorização independente, sua atividade cultural é muito mais centrada na popularização e na difusão de uma certa cultura arquitetônica e urbanística “*up to date*” do que exatamente em sua problematização e na formulação de uma abordagem crítica aprofundada. Suas atividades concentram-se fundamentalmente na organização de encontros, debates, palestras e exposições, além da divulgação de publicações, lançamentos e debates com autores. Seu campo de trabalho é, portanto, fundamentalmente aquele da palavra, do discurso arquitetônico e urbanístico, das narrativas sobre edifícios e espaços urbanos, do diálogo e do debate sobre uma ampla gama de temas pertinentes. Uma visita a seu website caracterizado como blog ou jornal, evidencia tal preponderância do verbo, reiterada, aliás, pela posição primeira da livraria em seu espaço físico.

⁵⁶ Especialmente as escolas de arquitetura de Lyon e de Saint-Étienne e o Instituto de Urbanismo de Lyon.

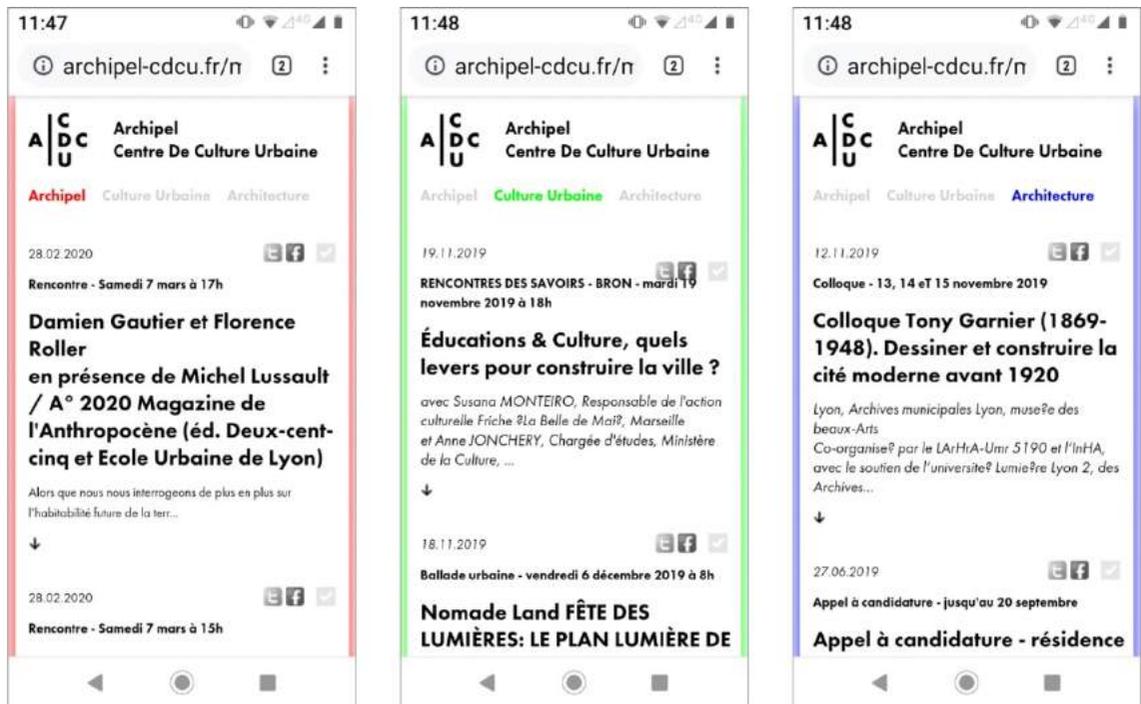


Figura 33 . Printscreens do website do CDCU em smartphone, 2019.

Nesse contexto, as imagens têm nitidamente um papel menor, ilustrativo, completar, secundário, afastadas de um protagonismo. O que talvez explique a condição de sua incipiente contribuição iconográfica na Internet. Há que se reconhecer, contudo, que, do ponto de vista iconográfico na Web, o *Archiguide* difunde uma pequena coleção de imagens fotográficas de arquitetura muito singular justamente por ser datada na segunda metade do século XX e início do século XXI. Essa contribuição ao imaginário urbano de Lyon merece ser reconhecida e incrementada em projetos futuros enraizados na cultura dialógica do *Archipel*.

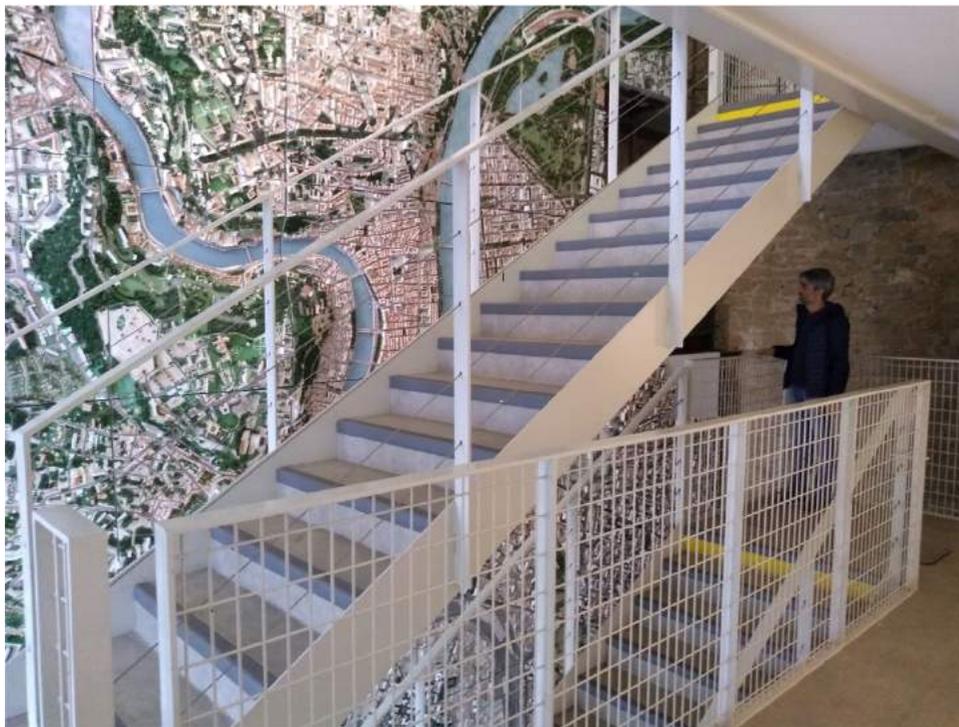


Figura 34 . Fotografia da Maquete vertical da cidade de Lyon no interior do Archipel CDCU e síntese das características de sua identidade Web 1.0 responsiva, acompanhada de ícones das redes sociais com as quais interage. Montagem feita por Artur Rozestraten, 2019

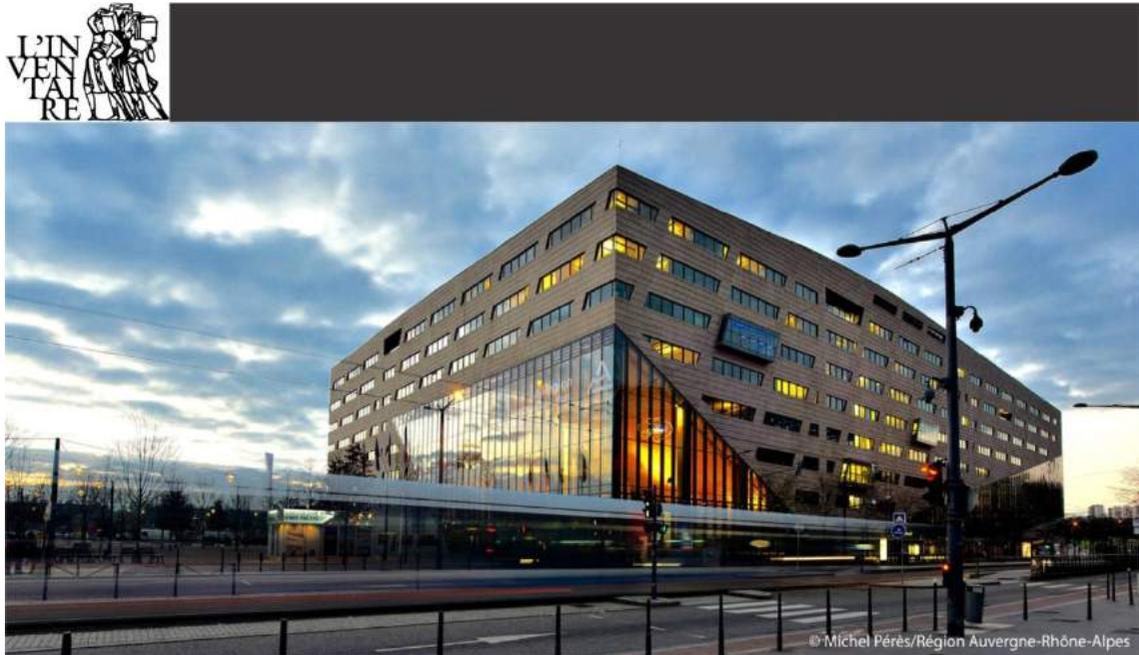


Figura 35 . Fotografia do edifício sede do Conselho Regional em Lyon, onde se localiza o Inventaire Général du Patrimoine Culturel (IGPC). Fotografia de Michel Pérès disponível no site institucional.

*L'Inventaire*⁵⁷ é um projeto web do *Service de l'Inventaire général du patrimoine culturel*, criado em 1976 por meio da política cultural de André Malraux. Inicialmente esse Serviço estava centralizado no Ministério da Cultura, mas desde 2007 foi transferido para as regiões, no caso de Lyon, para a região Auvergne-Rhône-Alpes.

O *Inventaire* dedica-se a:

“[...] estudos temáticos e topográficos que cobrem todos os objetos [...] testemunhas materiais da evolução arquitetônica, técnica, econômica, social, política e cultural da região [...] e são restituídos em bases de dados padronizados. Pesquisadores, fotógrafos, desenhistas-cartógrafos, cientistas da computação e

⁵⁷ <https://patrimoine.auvergnerhonealpes.fr/>

documentaristas participam assim à construção de conhecimento e à valorização desse patrimônio” (Tradução nossa do item “Un patrimoine exceptionnel” disponível no website institucional)

O website institucional de *L’Inventaire* é Web 1.0, estático, não responsivo, sem aplicativo associado, e apresenta imagens de objetos patrimoniais arquitetônicos georreferenciados sobre uma base cartográfica do Open Street Map – na entrada “*Découvrir*” no site – com o intuito de difusão pública de parte de suas coleções já completamente digitalizadas. A cada imagem posicionada no mapa corresponde uma ficha na qual constam informações catalográficas e referências complementares tais como: Designação; “Ilustrações”; Localização; Histórico; Descrição; Status, interesse e proteção; Documentação e Referências documentais, além de um mapa de situação e imagens fotográficas e/ou desenhos relacionados. Nesse banco é possível pesquisar diretamente sobre o mapa, mas também por meio de palavras-chave que podem ser direcionadas para todo o conteúdo do projeto ou concentrada sobre dossiers existentes e/ou “ilustrações” que são imagens fotográficas ou desenhos de arquitetura, prioritariamente. Os resultados das pesquisas podem ser salvos em uma “cesta” e ficam assim armazenados. Essa seleção e o arquivamento de conteúdos de interesse é o principal recurso de interação do *Inventaire*.

A interação entre uma base cartográfica e as imagens/fichas tem, sem dúvida, um potencial de enriquecimento da experiência direta dos lugares na cidade. Esse potencial, contudo, fica prejudicado em razão do sistema não ser responsivo, o que praticamente inviabiliza a navegação em smartphones *in loco*.

O site tem recursos bastante limitados de interação com os usuários e a identidade institucional do *Inventaire* não possui nenhum desdobramento em redes sociais. Mesmo com tais restrições, o projeto disponibilizava online cerca de 60.772 itens, com mais de 35.400 imagens digitais (ilustrações) relativas ao patrimônio arquitetônico de Lyon de forma gratuita e aberta, boa parte delas com possibilidade de download livre, sem login. Mesmo em se tratando de um inventário digital da região Auvergne-Rhône-Alpes, cerca de 67% do material disponível online se refere

aos departamentos onde se situam a cidade de Lyon (Rhône e Métropole) especificamente, sendo o restante relativo aos outros 11 departamentos.

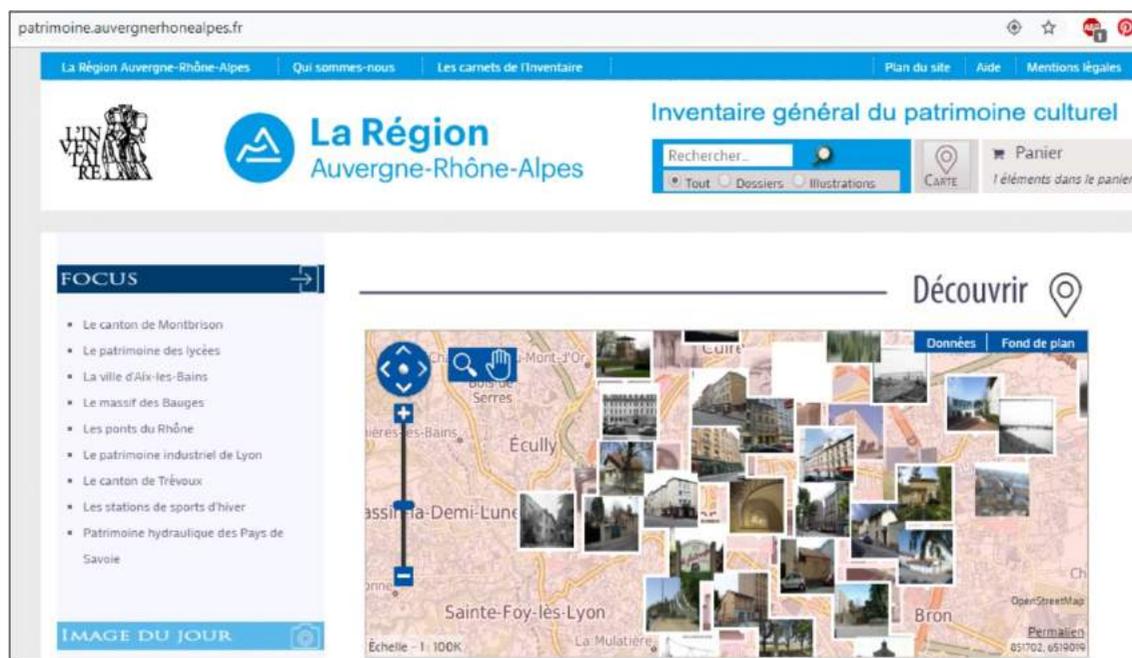


Figura 36 . Printscreen do website do IGPCD, 2019.

Além do website, o IGPC desenvolveu de forma pioneira dois aplicativos Android, disponíveis na Google Play Store para smartphones, sendo o primeiro deles dedicado às Pontes do Rhône – lançado em novembro de 2011 – e o segundo dedicado ao Patrimônio Industrial de Lyon, lançado em Novembro de 2012, ambos com uma última atualização em julho de 2015. O pioneirismo desses projetos é notável considerando a data de lançamento de suas primeiras versões e a opção pelo sistema operacional Android, ao invés de IOS ou Windows, disponível para download de forma gratuita.

Esses aplicativos pretendem ser “guias culturais *click'n visit*” temáticos disponíveis nas mãos de usuários que se deslocam pela cidade de Lyon ou pela região de Auvergne-Rhône-Alpes, seguindo o curso do rio Rhône.

O aplicativo dedicado às Pontes do Rhône permite 4 entradas possíveis:

- por tipologia: passarela, balsa, ponte, viaduto, central hidrelétrica, eclusa, barragem, dique, vau/passos;
- por um dos 7 departamentos da região;
- por material: aço, calcário, pedra, madeira, concreto, metal, ferro, ferro fundido;
- por época, da Antiguidade ao século XXI.

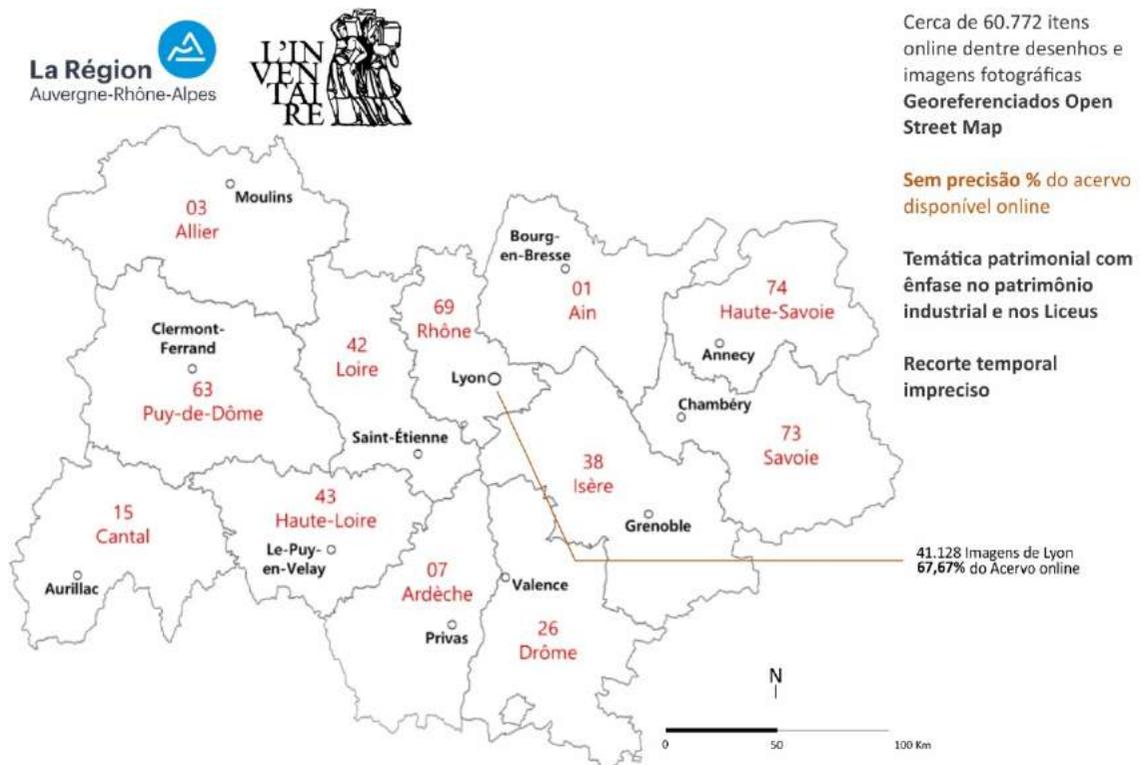


Figura 37 . Análise da disposição espacial dos lugares fotografados e representados em desenhos e imagens fotográficas no site do IGPCD. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Do total de objetos disponíveis no Aplicativo, 97 estão localizados no Departamento do Rhône, cuja principal cidade é Lyon, o que corresponde a 30,69% do material, quase 1/3 de todo o conjunto iconográfico.



Figura 38 . Printscreens do website do IGPCD. Montagens feitas por Artur Rozestraten, 2019.

É interessante notar que a abordagem do *Inventaire* inclui, além da grande arquitetura, especialmente das pontes propriamente – que correspondem a 62,34% do material disponível no aplicativo –, expressões menores como vaus, “pinguelas”, pequenas balsas. Essa abertura tipológica é bastante significativa quando se considera o caráter predominante monumental nos conjuntos iconográficos disponíveis online provenientes de outras instituições lionesas.

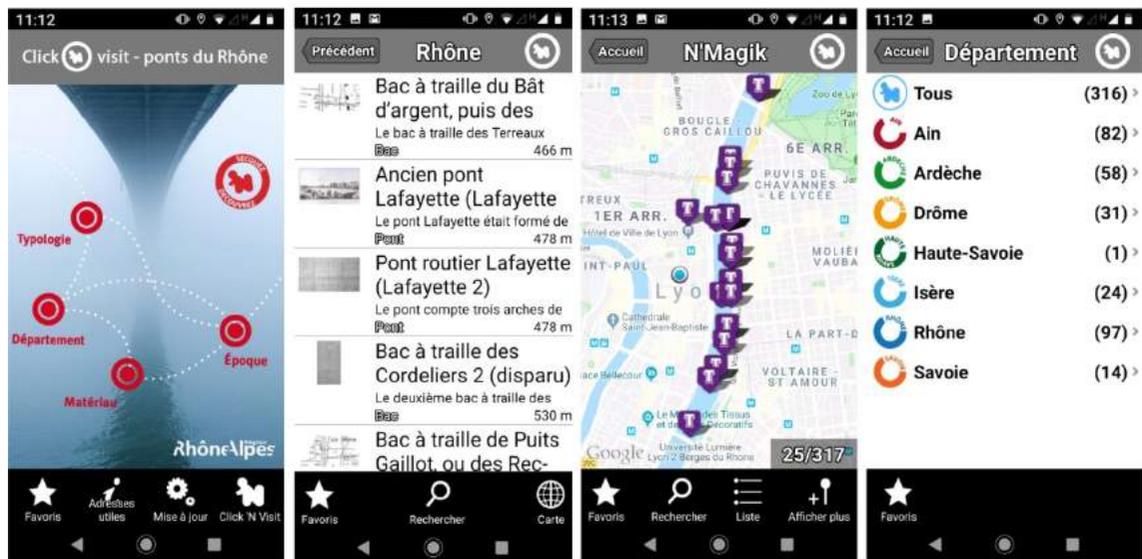


Figura 39 . Printscreens do aplicativo Pons du Rhône do IGPCD. Montagens feitas por Artur Rozestraten, 2019.

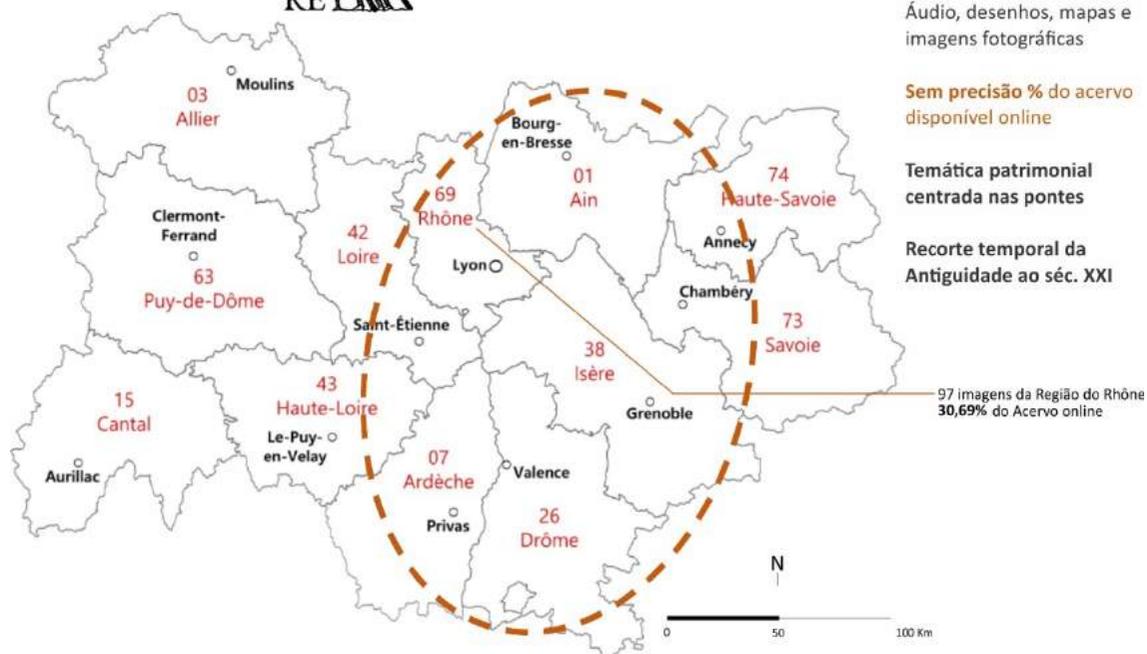


Figura 40 . Análise da disposição espacial das pontes referenciadas no aplicativo Ponts du Rhône do IGPCD. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Além disso, cada um dos 316 objetos referenciados no sistema possui:

- uma ficha catalográfica com texto, imagens e, eventualmente, um áudio complementar;
- um mapa com a localização da ponte e sua distância com relação à posição do usuário;
- uma descrição sintética que apresenta a tipologia, o departamento, a comuna, a época e a data de construção, os materiais empregados e seu estado atual de conservação.

Cada um desses objetos catalogados e georeferenciados também pode ser selecionado como “favorito” e recuperado posteriormente. Vale registrar que as

imagens fotográficas, cartões-postais e desenhos comparecem no aplicativo sem nenhuma informação de autoria, nem data, licença ou procedência.

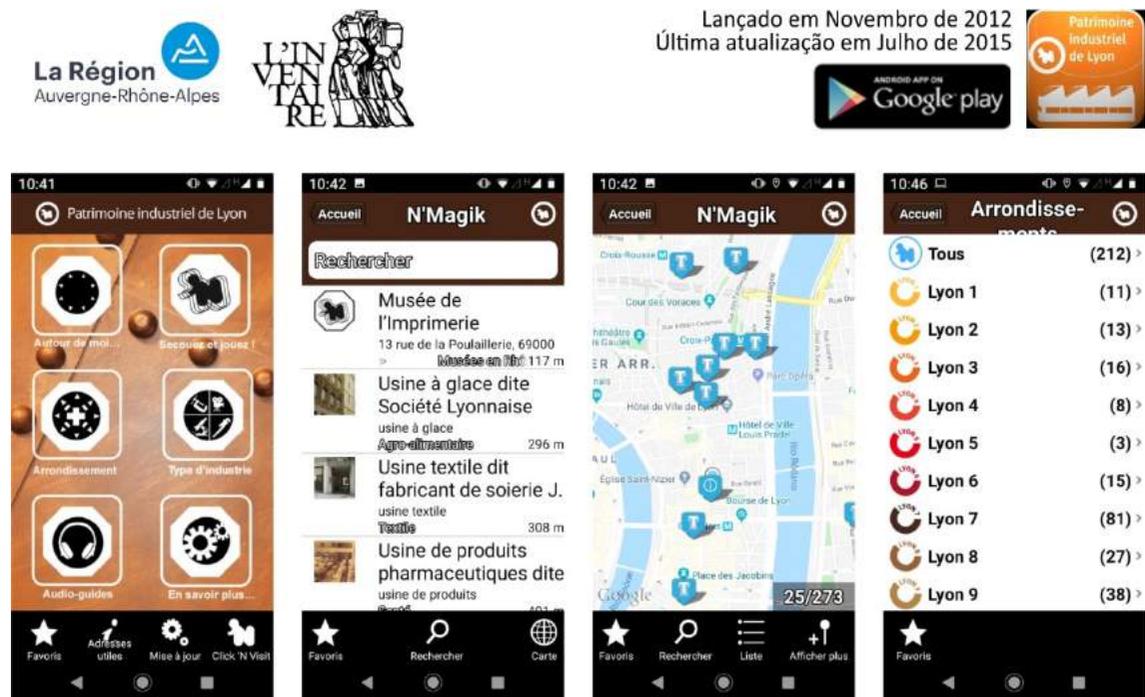


Figura 41 . Printscreens do aplicativo Patrimoine Industriel de Lyon do IGPCD. Montagens feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Já o aplicativo sobre o Patrimônio Industrial de Lyon permite 6 entradas possíveis:

- Nos arredores ou “em torno de mim”;
- Agitar e jogar (com a proposição de dois “Jogos descoberta”);
- Por arrondissement;
- Por tipo de indústria: mecânica, automobilística, química, cinematográfica, metalúrgica, têxtil, agro-alimentar, habitat, saúde, transporte e eletricidade;
- Áudio-guias, com 23 opções pré-programadas;

- “Saber mais” com várias opções de entradas complementares como glossário, biografia de industriais, detalhes da história por período ou por arrondissement e referências bibliográficas.

Assim como o aplicativo sobre as pontes, cada uma das 213 indústrias catalogadas possui uma ficha com informações em texto e imagens, podendo ser selecionados e arquivados em “Favoritos”.

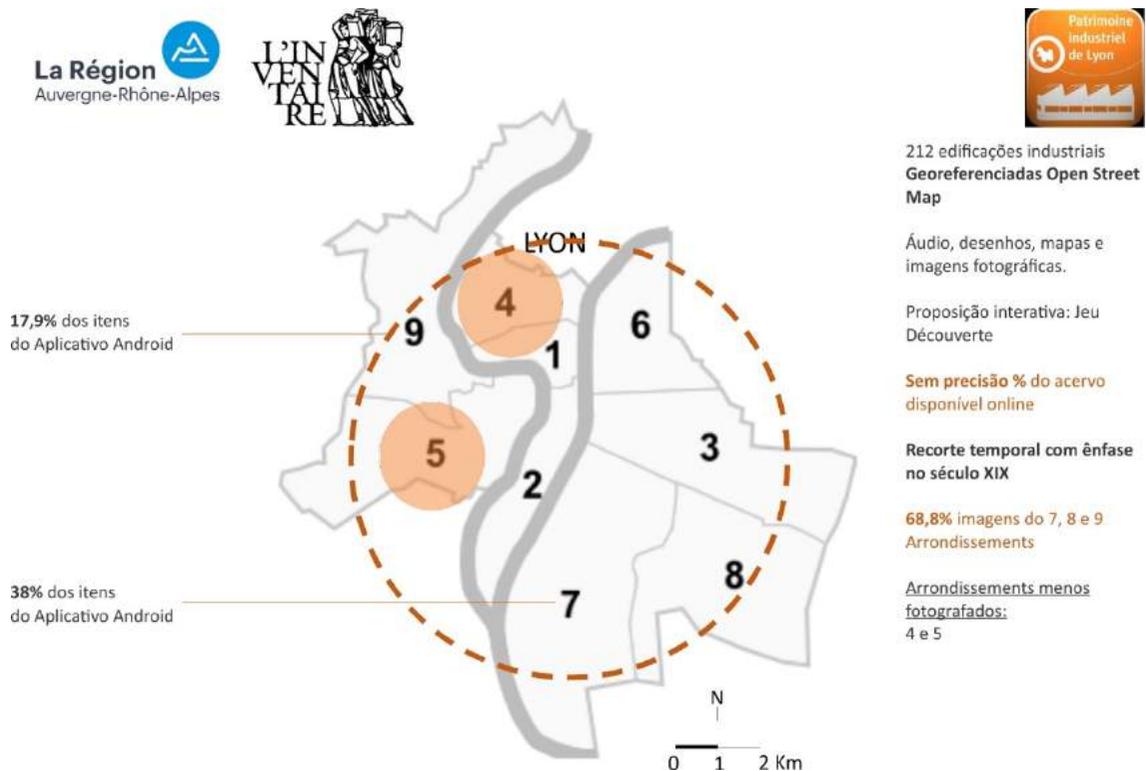


Figura 42 . Análise da disposição espacial dos edifícios referenciados no aplicativo Patrimoine Industriel de Lyon do IGPCD. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Considerando o histórico industrial de Lyon, o enfoque desse aplicativo é especialmente relevante e contribui para o reconhecimento de lugares e conjuntos iconográficos em arrondissements fora da *Presqu'île*, como o 7º, o 8º e o 9º que, somados, correspondem a 68,86% das imagens do sistema, mais de 2/3 do total. Assim como na seleção de objetos relativos às pontes sobre o Rhône, o *Inventaire*

do Patrimônio Industrial de Lyon considera várias escalas de produção e inclui, além das grandes indústrias, as pequenas e médias produções e manufaturas relevantes na história da cidade.

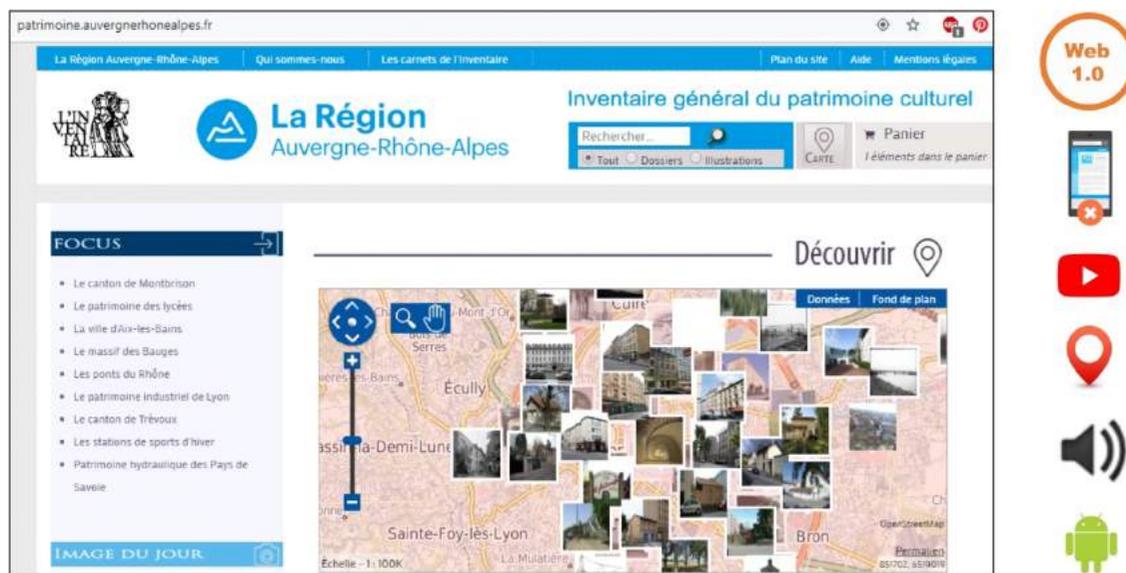


Figura 43 . Printsreen do website do IGPCD e síntese das características de sua identidade Web 1.0 não-responsiva, acompanhada de ícones das características de seus aplicativos e das redes sociais com as quais interage. Montagem feita por Artur Rozestraten, 2019

A experiência pioneira desses dois aplicativos que já possui entre 8 e 9 anos de implementação é, ainda hoje, o exemplo mais completo – ainda que não aberto à colaboração de usuários – de recurso tecnológico contemporâneo Web capaz de estimular e promover uma interação dinâmica entre imagens, imaginário urbano e experiência multissensorial *in loco* em Lyon. Tal condição permite, por outro lado, reconhecer que há uma defasagem experimental de aproximadamente uma década no que diz respeito às apropriações de potenciais Web 2.0 e 3.0 por parte das instituições públicas lionesas detentoras de acervos iconográficos.

Photothèque de la Bibliothèque Diderot de Lyon (PBDL)

 Photothèque
Bibliothèque
Diderot
de Lyon



Figura 44 . Fotografia do edifício sede da Bibliothèque Diderot de Lyon. Fotografia disponível no site institucional.

A Fototeca da *Biblioteca Diderot de Lyon*⁵⁸ reunia desde 2016 um conjunto fotográfico bastante singular e específico que não se encontra disponível online desde meados de 2019 em razão de atualizações no sistema, como ainda informa seu website⁵⁹. A intenção dessa fototeca digital era difundir publicamente conjuntos de imagens fotográficas selecionados, devidamente catalogados, indexados, datados e acompanhados de textos compondo narrativas explicativas com um

⁵⁸ <https://phototheque.bibliotheque-diderot.fr/app/photopro.sk/ens/?#sessionhistory-ready>

⁵⁹ <http://www.bibliotheque-diderot.fr/phototheque-307866.kjsp>

caráter documental científico.

Três coleções privadas, bastante heterogêneas entre si, compunham um conjunto de 1224 imagens predominantemente coloridas com marca d'água, que abordavam os seguintes temas:

- Narrativas fotográficas da metrópole de Lyon, a coleção Anne-Sophie Cléménçon, com 588 imagens;
- Um jardim de Gilles Clément na *École normale supérieure de Lyon* (ENS), em inventário floral de autoria de Michel Salmeron, 2007, com 562 imagens;
- Cartazes e pinturas murais da Revolução dos Cravos, Portugal, 1974, de Sylvie Deswarte-Rosa e Alberto Rosa, com 74 imagens;

Em 2016, tais coleções tornaram-se visíveis ao público e podiam ser acessadas em um site Web 1.0, estático, não responsivo, sem aplicativo associado, e sem georreferenciamento, item a item, de vários modos distintos: em mosaico, em lista, em detalhe individualmente ou em diaporama/slideshow. Muito embora a Biblioteca tenha perfis no Instagram, Facebook e Twitter, nesses não há menções à Fototeca, com exceção de um tweet de outubro de 2018. Tais perfis em redes sociais também não são sinalizados no website institucional.

Anne-Sophie Cléménçon é uma fotógrafa-pesquisadora, historiadora da arquitetura, dedicada a investigar a morfologia urbana lionesa em uma perspectiva temporal de longa-duração que considera com especial atenção os processos constitutivos e as transformações arquitetônicas e urbanísticas ocorridas em Lyon entre fins do século XVIII e fins do século XX. Em 2015, publicou pela *Éditions Parenthèses / CAUE Rhône Métropole*, o livro "*La ville ordinaire – Généalogie d'une rive, Lyon, 1781-1914*", originado de sua tese de doutorado, no qual aborda a estruturação urbana da "*rive gauche*" do Rhône" valendo-se da cartografia associada à fotografia, articuladas pela noção de "banalidade" que, no âmbito das formas arquitetônicas-urbanísticas, constitui o conceito de "ordinário", comum, cotidiano, trivial. Tal noção se contrapõe, portanto, ao caráter extraordinário que marca a seleção de algumas poucas arquiteturas e intervenções urbanas

monumentais como os únicos acontecimentos relevantes na História. Há também uma contraposição que “*opõe as estruturas que escapam aos projetos dos homens: o impensado, o espontâneo, o não-planejado, àquilo que constitui o projeto: o pensado, o intencional, o planejado.*” (CLÉMENÇON, 2015, p.11. Tradução nossa).

Tais estruturas, como precisa a autora, “*constituem o essencial dos tecidos urbanos das cidades europeias*” – e das cidades brasileiras também – como “*produto de uma história intersticial, dificilmente apreendida, que ainda é largamente desconhecida*” (2015, contracapa).

Interessa a Anne-Sophie estudar, a partir da recolha e da produção de imagens, a “*fábrica e a fabricação da cidade ordinária*”, dois conceitos que a partir da etimologia de *faber*, da ação de fazer e do âmbito da fatura, interagem diretamente, no contexto específico da modernidade lionesa, com a indústria e a construção material, manufaturada e também industrial, que produz uma cidade industrial.



Figura 45 . Printscreen do website da PBDL, 2019.

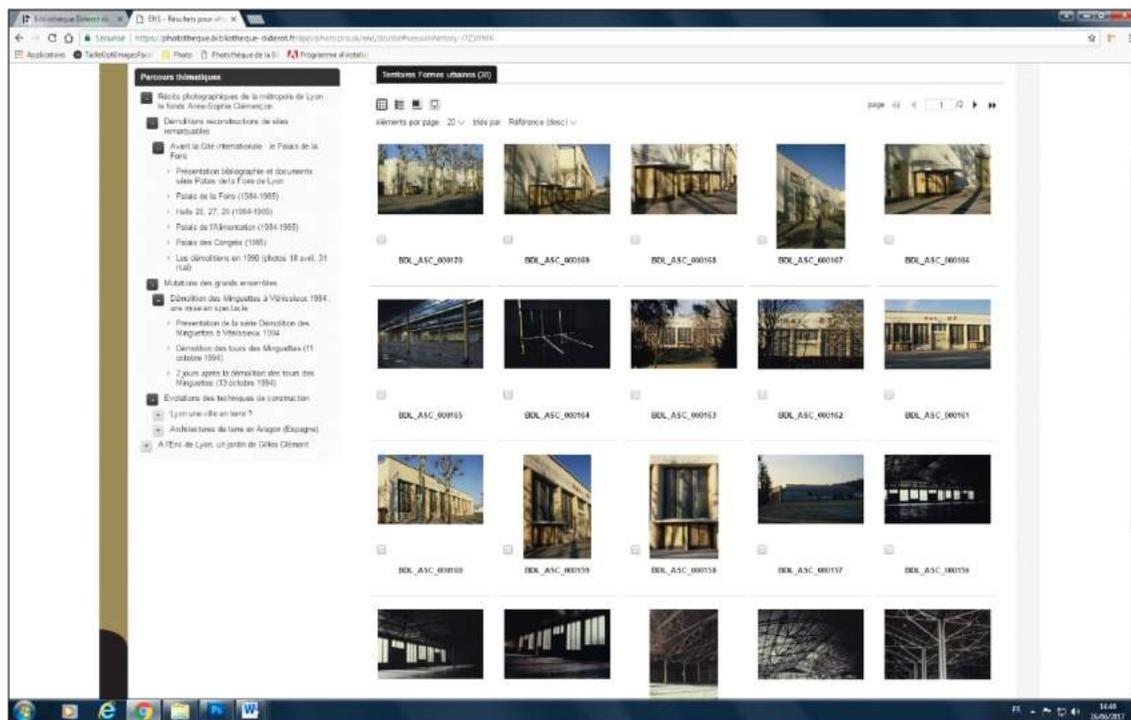


Figura 46 . Printscreen do website da PBDL, 2019.

Em razão da dessa temática centrada nas transformações ocorridas em Lyon nas últimas décadas e bastante dissonante das coleções analisadas até então junto às instituições lionesas, a análise do conjunto de imagens da FBD concentra-se nas 4 séries de imagens produzidas por Anne-Sophie Cléménçon:

- A primeira série iconográfica realizada entre 1984 e 1990, intitulada "*Avant la Cité internationale: le Palais de la foire de Lyon*", registrava tanto esse conjunto arquitetônico dos anos 1918 quanto sua demolição para dar espaço ao projeto de Renzo Piano, situado entre as margens do Rhône e o Parque de la Tête d'Or;
- Uma segunda série de imagens documentais disponível no site concentrava-se sobre as mutações ocorridas em duas pontes de Lyon "entre metal e concreto" no período de 1981 a 1986, no caso, a ponte de "*L'Homme de la Roche*" sobre o rio Saône e a demolição da antiga ponte "de la Boucle" seguida da construção da nova ponte "Winston Churchill";

- A terceira série dedicava-se a registrar as mutações dos grandes conjuntos habitacionais tendo como base "*La démolition des Minguettes: une mise en spectacle*" fotografada em 1994 em Vénissieux, comuna integrada à Metrópole de Lyon;
- Uma quarta série dedicava-se à documentação “evolução” das técnicas de construção, com uma sub-série denominada “*Lyon, une ville en terre?*”

A ênfase nas transformações, nas ditas mutações urbanas, distingue esse corpus fotográfico dos demais conjuntos iconográficos analisados aqui por priorizarem a documentação objetiva – ou científica – de determinadas transformações materiais urbanas que trazem à tona questões patrimoniais, históricas, tecnológicas e socioculturais e, assim, interagem com o imaginário urbano.

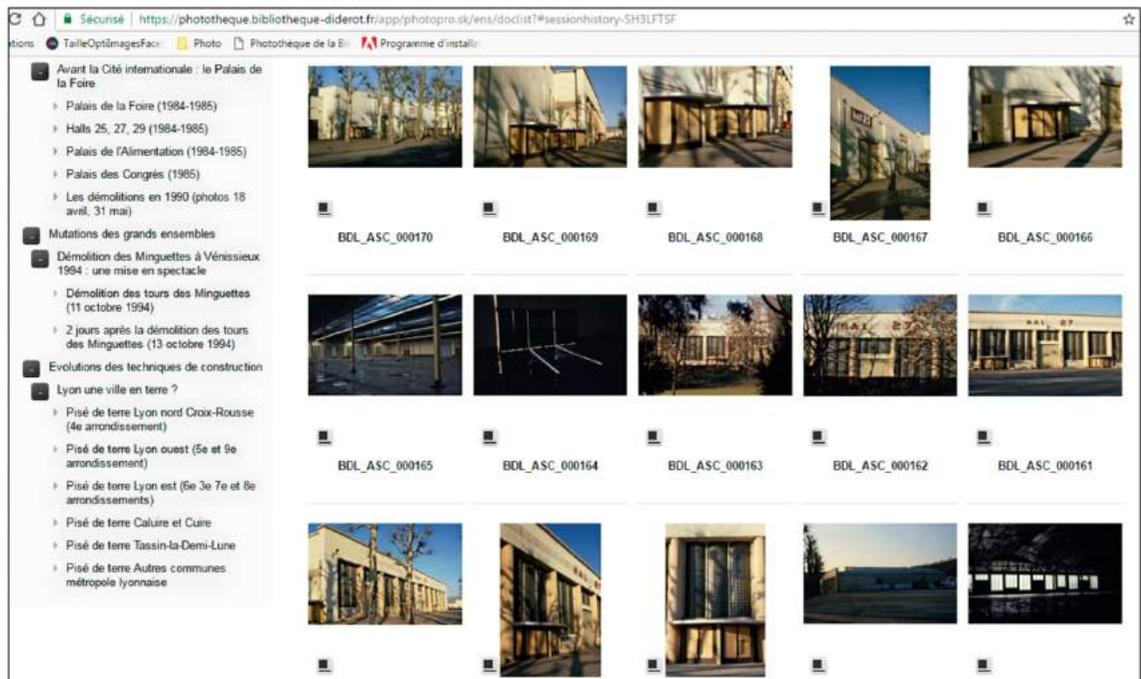


Figura 47 . Printscreen do website da PBDL, 2019.

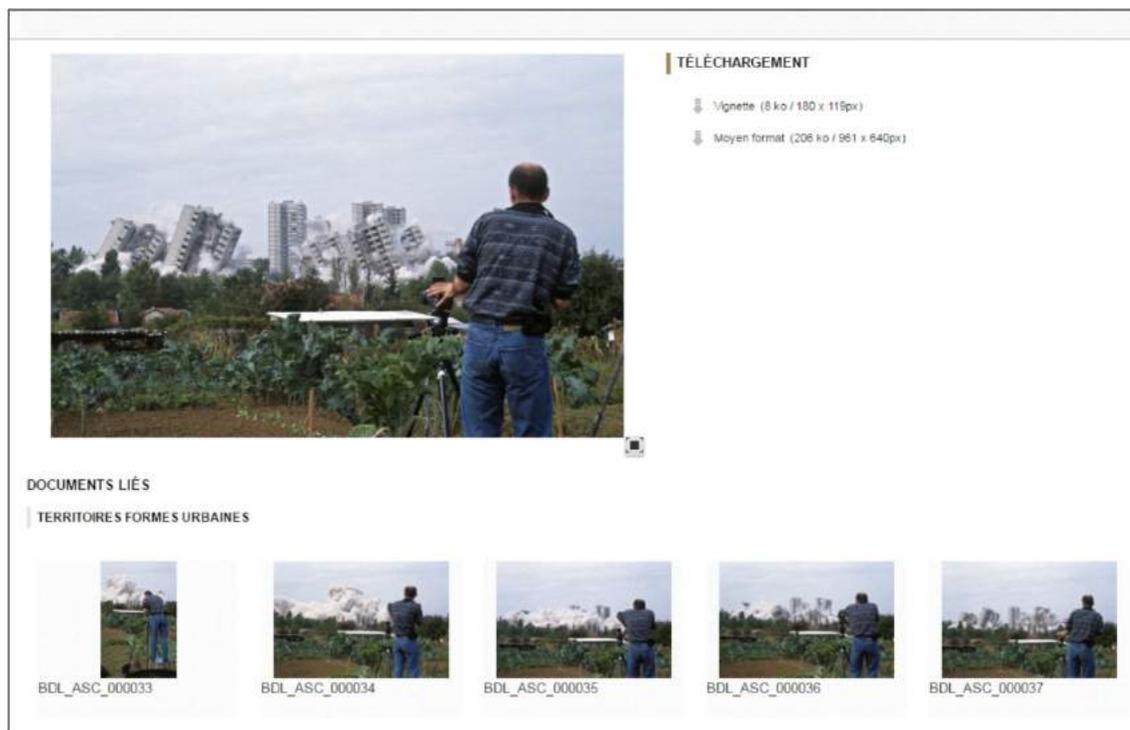


Figura 48 . Printscreen do website da PBDL, 2019.

Nas palavras da própria Anne-Sophie e de sua parceira nesse projeto Anne Courant (2017):

“Essa coleção foi constituída no âmbito de pesquisas sobre morfologia urbana realizadas no Institut d’Histoire de l’Art de Lyon, depois junto ao Laboratoire Environnement_Ville_Société (UMR 5600 do CNRS). Ela foi realizada em estreita relação com os eixos de investigação identificados e desenvolvidos como fotógrafa-pesquisadora. Paralelamente ao conhecimento geral da cidade entre os séculos XVIII e XXI, a ênfase se deu sobre a «ville ordinaire», seus processos de fabricação e suas mutações : a arquitetura em terra crua, a evolução da margem esquerda do Rhône em Lyon, as lógicas fundiárias, a regulamentação urbana e suas consequências, o papel dos diferentes atores... Tais orientações, que exploram as margens

dos conhecimentos clássicos, direcionam as escolhas fotográficas. Até 2000, aproximadamente, tais imagens foram realizadas com câmeras analógicas tanto em Preto e Branco quanto em diapositivo, depois dessa data foram realizadas como imagens digitais.” (Tradução nossa).

Trata-se, fundamentalmente, de um projeto fotográfico autoral, individual, difundido publicamente, como um primeiro movimento com o intuito de tornar pública toda a coleção fotográfica de Anne-Sophie Cléménçon, que é composta por mais de 10.000 imagens. Esse propósito, infelizmente, até o momento, não teve continuidade. Muito embora o website não tenha desenvolvido uma interação cartográfica, nem uma versão para dispositivos móveis, as autoras do projeto reconhecem um potencial – de fato não desenvolvido – no encontro dessas imagens com a experiência direta da cidade:

“O encontro entre dois tempos históricos, o passado e o presente, tem certamente um papel nesta construção de imaginários. O que dizer da “telescopia” entre a percepção inicial da realidade e a nossa percepção da cidade atual? Uma espessura de tempo e memória está encapsulada nessas fotos de uma mesma rua, de um mesmo prédio, que quarenta anos podem separar e que, de repente, são colocadas lado a lado. Essa coleção poderá no futuro ser objeto de outras leituras, orientadas por outras disciplinas científicas e por novos conhecimentos, e poderá ser confrontada a outros corpora. Tudo isso poderá dar lugar a novas observações e novos conhecimentos sobre a cidade: afinal, o conhecimento científico também não nasce do imaginário?” (CLÉMENÇON; COURANT, 2017. Tradução nossa).

A coleção de Anne-Sophie aguarda ainda um espaço Web para sua difusão pública, seja como continuidade do projeto da Fototeca, seja em outra plataforma. Imagens realizadas por ela dos “Gratte-ciel de Villeurbanne”, da demolição das estruturas metálicas da antiga Gare de Brotteaux, da demolição de imóveis na “*montée de la*

Grande-Côte” e da demolição e reestruturação da Ópera de Lyon conduzida pelo escritório do arquiteto francês Jean Nouvel entre 1986 e 1994 continuam guardadas em seu acervo particular, no anseio de tornarem-se visíveis on-line e assim participarem criticamente e de forma dissonante dos debates em torno da produção e das transformações dos ambientes urbanos contemporâneos.



Figura 49 . Fotografias de diapositivos cedidas por Anne-Sophie Cléménçon, 2019.

Des corpus inédits, le plus souvent réalisés au long cours et souvent à titre privé par les enseignants et les chercheurs en lien avec leurs domaines de connaissances.



© Anne-Sophie Obmençou - Citer l'auteur / Pas de commercialisation / Pas de modification / Usages pédagogique et personnel autorisés

Intérieur de l'îlot « 14bis » des Hospices Civils de Lyon (borné par les rues Tête d'Or, Sully, Jacques Moyron et Montgolfier), Lyon (Rhône), 6ème arrondissement, vu depuis la rue Sully vers la droite.

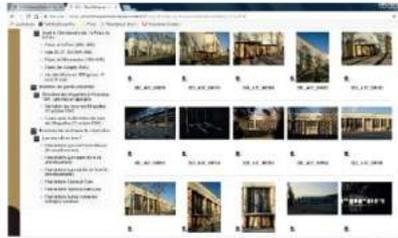
Exemple d'un « îlot vétuste » caractéristique de l'impact de la politique urbaine des Hospices civils de Lyon sur leurs terrains mis en location. Le bâti y est très dense, simple et diversifié, construit avec des matériaux typiques de l'habitat populaire du 19e siècle : pisé de terre ou de mâchefer. Au centre s'est étonnement logée une petite villa blanche typique du Mouvement moderne. Les mutations urbaines de la fin du 20e siècle sur la rive gauche du Rhône, dont les effets sont déjà visibles dans les hauts immeubles à l'arrière plan, vont rapidement aboutir à la démolition complète de l'îlot.

La Photothèque de la BDL : des regards orientés par des savoirs



Librement accessible à tous les publics

Des rubriques invitant à la découverte des fonds



Une base de données scientifiquement indexée



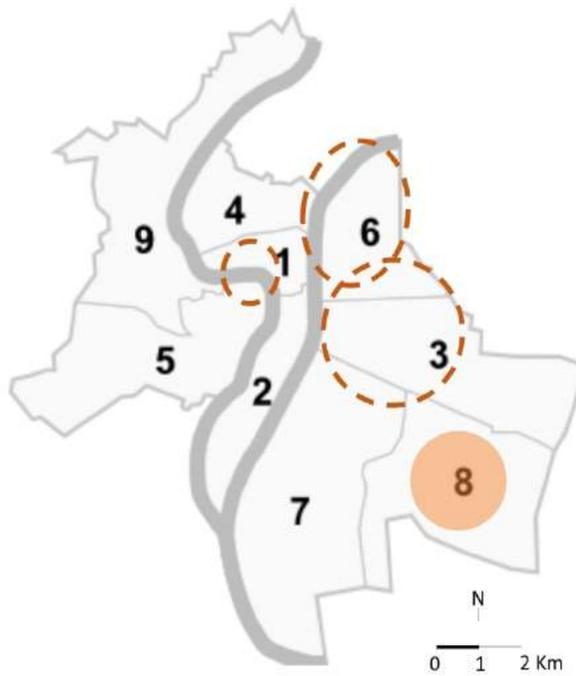
L'association de photos pour des récits en images



Numérisations et restaurations, patrimoine et photographie



Figura 50 . Printscreens do website da PBDL, 2019.



1.224 imagens online
Provenientes de 3 acervos
privados.
Coleção Cléménçon: 588
imagens

**O projeto está off-line para
atualização**

**Temática centrada nas
transformações urbanas da
« cidade ordinária »**

**Recorte temporal entre 1984 e
1994**

**25 anos de hiato fotográfico
entre 1994 e 2019**

Arrondissements fotografados:
Parte do 6, 3 e Vénisseux

18% da coleção Cléménçon se
dedica à arquitetura de terra
em Aragon, Espanha

Figura 51 . Análise da disposição espacial das imagens fotográficas da PBDL. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

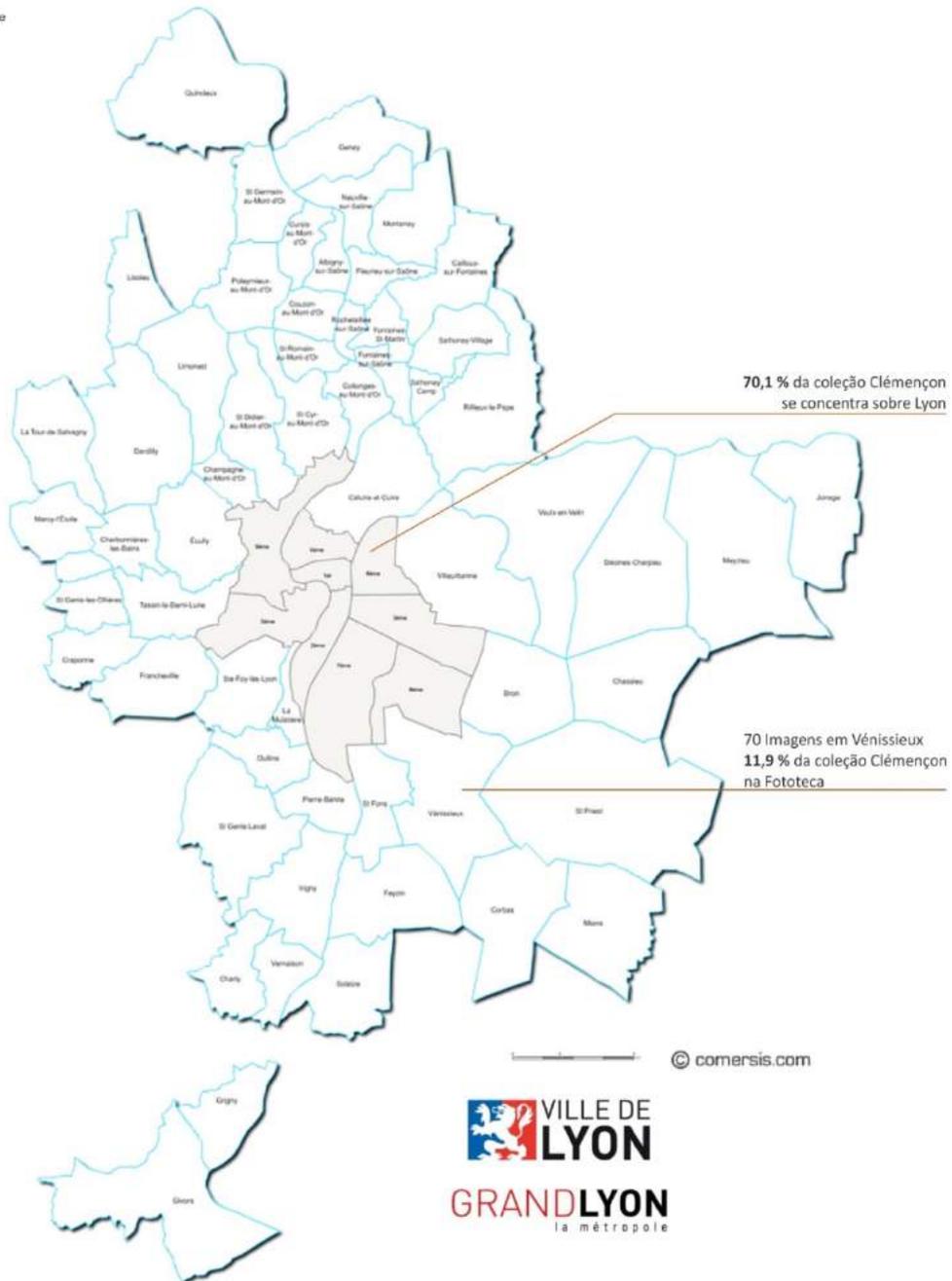


Figura 52 . Análise da disposição espacial das imagens fotográficas da PBDL. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

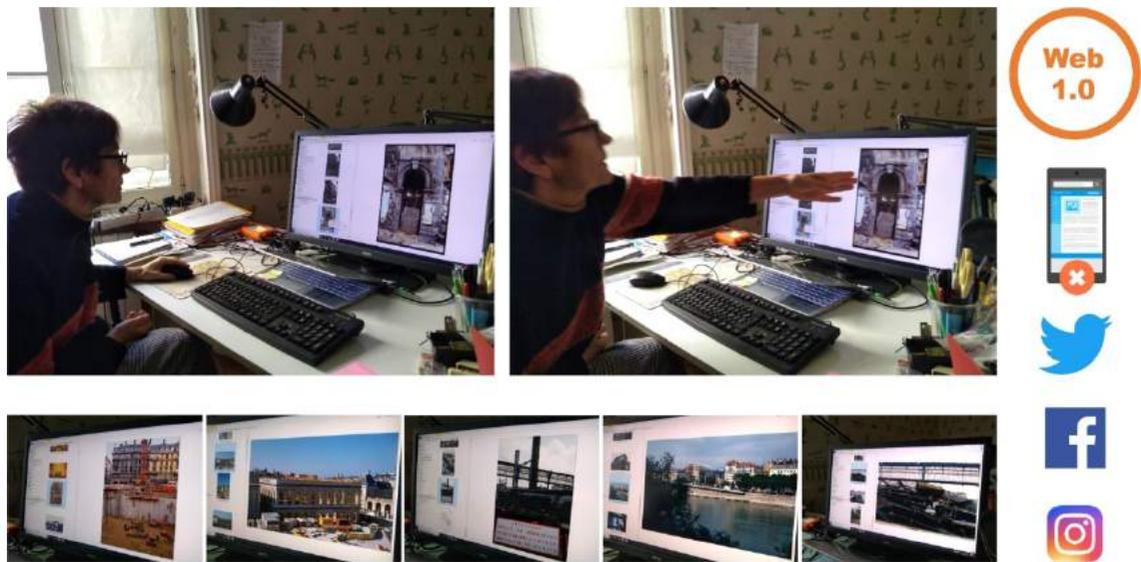


Figura 53 . Fotografias de Anne-Sophie em seu escritório em casa, mostrando algumas imagens fotográficas de seu arquivo pessoal na tela de seu computador. Fotografias de Artur Rozestraten, 2019. Síntese das características da identidade Web 1.0 não-responsiva do projeto PBDL, acompanhada de ícones das redes sociais com as quais interage. Montagem feita por Artur Rozestraten, 2019.

Bibliothèque Municipale de Lyon (BML)



Figura 54 . Fotografia da entrada do edifício sede da Bibliothèque Municipale de Lyon (BML). Fotografia disponível no site institucional.

A BML é uma rede pública de 14 bibliotecas físicas distribuídas pelos arrondissements da cidade, além de 2 mediatecas e de uma biblioteca móvel, o bibliobus. A sede central dessa rede BML, encontra-se no edifício situado no *quartier de Part-Dieu* e é hoje a maior biblioteca municipal francesa. Suas coleções compreendem, no todo, mais de 3.854.987 documentos, dentre os quais: 14.533 manuscritos, 1.519.510 livros e cerca de 877.000 documentos iconográficos.

O site da Biblioteca Municipal de Lyon tem uma abertura para um sistema interno, como uma biblioteca virtual, construída em parceria com o Google denominada Numelyo. Essa parceria polêmica, entre uma instituição pública e o Google, que provocou tanto reações de entusiasmo quanto críticas incisivas⁶⁰, teve início em julho de 2008 e:

⁶⁰ <https://scinfolex.com/2009/12/13/contrat-googlebibliotheque-de-lyon-lombre-dun-doute/>

“se comprometeu a realizar, sem contrapartida financeira, a digitalização e a difusão online de uma coleção de, no mínimo, 450.000 obras impressas e de, no máximo, 500.000 obras impressas no prazo de dez anos [...] Tais obras, selecionadas pela Biblioteca, [...] consideram aquelas com direitos livres”⁶¹. (Tradução nossa).

O contrato previa que a BML emprestaria seus livros, o Google digitalizaria, colocaria os arquivos digitais online no sistema Numelyo e cederia uma cópia dos arquivos digitais, retendo, em contrapartida, *“exclusividade comercial sobre os arquivos por um período de 25 anos”*, segundo Pascal-Moussellard.

Em 2012, o sistema Numelyo foi ao ar e passou a incorporar, além daqueles objetos e documentos digitalizados e indexados pelo Google – com base em dados fornecidos pela BML –, outros documentos digitalizados e indexados pela própria equipe da Biblioteca como gravuras, cartazes e fotografias.

Dentre as coleções iconográficas digitalizadas e hoje disponíveis online há quatro coleções fotográficas:

- uma coleção de fotografias com 348 imagens de Jean Dieuzaide, Frédéric-Vartan Terzian, Jean-Baptiste Carhaix, Georges Baguet, Pierre Jamet, Albert Morel, Gabriel Louis-Marie Bargillat, René Basset, Jacques-Joseph Dutey. Essa pequena coleção é bastante singular. Reúne uma produção expressiva da *“fotografia humanista francesa”* oriunda de parte do acervo da antiga *Fondation Nationale de la Photographie*. Tais imagens fotográficas, *“testemunham a diversidade de olhares artísticos sobre investigações documentais, humanistas, contemporâneas, assim como a fotografia de reportagem”*, conforme a própria BML. De fato, trata-se de um conjunto heterogêneo, datado entre meados dos anos 1910 e o início dos anos 1990, predominantemente em Preto e Branco – com exceção dos autocromos de Albert Morel – com grande qualidade plástica que transita entre a fotografia de caráter etnográfico, retratos e ensaios

⁶¹ <https://www.telerama.fr/livre/lyon-se-livre-a-google,50031.php>

- artísticos, tem exemplares que apresentam temáticas urbanas, mas a ênfase da coleção recai sobre as pessoas – os jovens, os camponeses, os trabalhadores da indústria –, seu cotidiano, suas celebrações e demais atividades, individualmente ou em grupo, não apenas na França, mas também na Armênia (Terzian), Catalunha, Espanha, Portugal, Sardenha, Egito, Burkina Faso, Iraque, Argélia, Turquia, Irlanda e Estados- Unidos;
- uma coleção intitulada Fotografia 14-18 que reúne 520 imagens provenientes do acervo da Seção Fotográfica do exército francês, com cerca de 150 imagens da região lionesa durante a Primeira Guerra Mundial;
 - uma coleção de Cartões-Postais 14-18 com 2156 documentos que “*oferecem uma visão muito diversificada da representação da guerra por meio da caricatura (aliada e inimiga) assim como muitas vistas dos campos de batalha, de estruturas militares, das destruições, dos diferentes exércitos*” (Tradução nossa), além de aspectos do cotidiano e expressões de devoção religiosa;
 - uma coleção colaborativa de fotografias intitulada “*Photographes en Rhône-Alpes*” com mais de 77.700 imagens, reunindo tanto coleções internas digitalizadas de cartões-postais (6.864 imagens), placas estereoscópicas (41 imagens duplas) e ampliações em papel (mais de 52.000 imagens) – como as do jornal Lyon Figaro, a do “*Centre régional de documentation pédagogique*” de Lyon – CRDP, a coleção de cartões-postais de Guy Dürrenmatt e as dos fotógrafos Georges Vermard, Jules Sylvestre, Marcelle Vallet, René Lanaud, Didier Nicole, Louis Poulin e Lucien Thimonier – quanto imagens fotográficas provenientes de coleções privadas cedidas por fotógrafos amadores e profissionais que colaboram com o projeto, o que agrega à coleção um conjunto de mais de 18.000 fotografias (23,5% das imagens *online*), em crescimento contínuo, intitulado “*Vos Photos*”.



Figura 55 . Printscreen do website da BML, 2019.

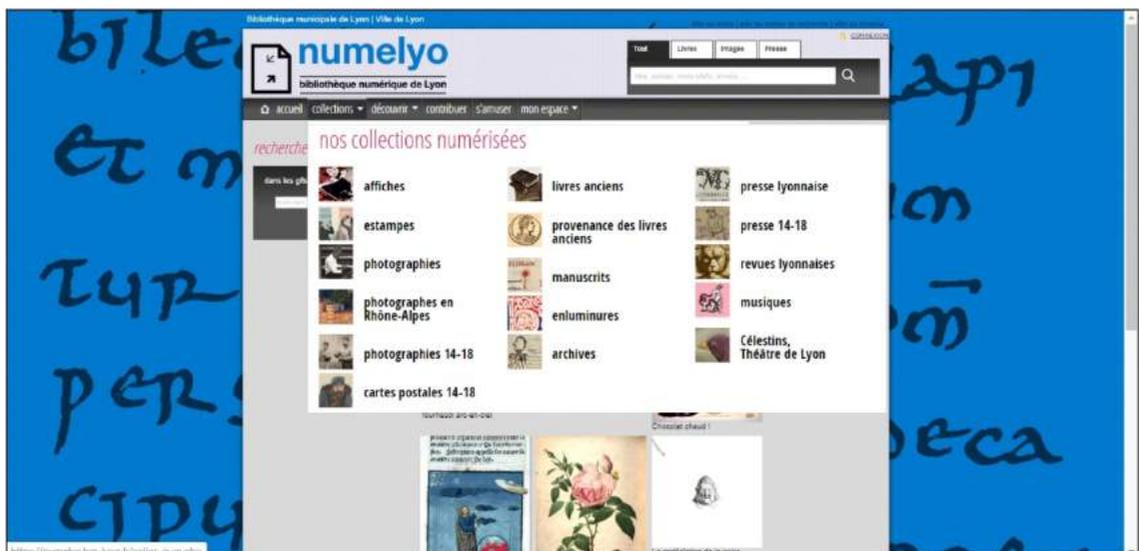


Figura 56 . Printscreen do website da BML, 2019.

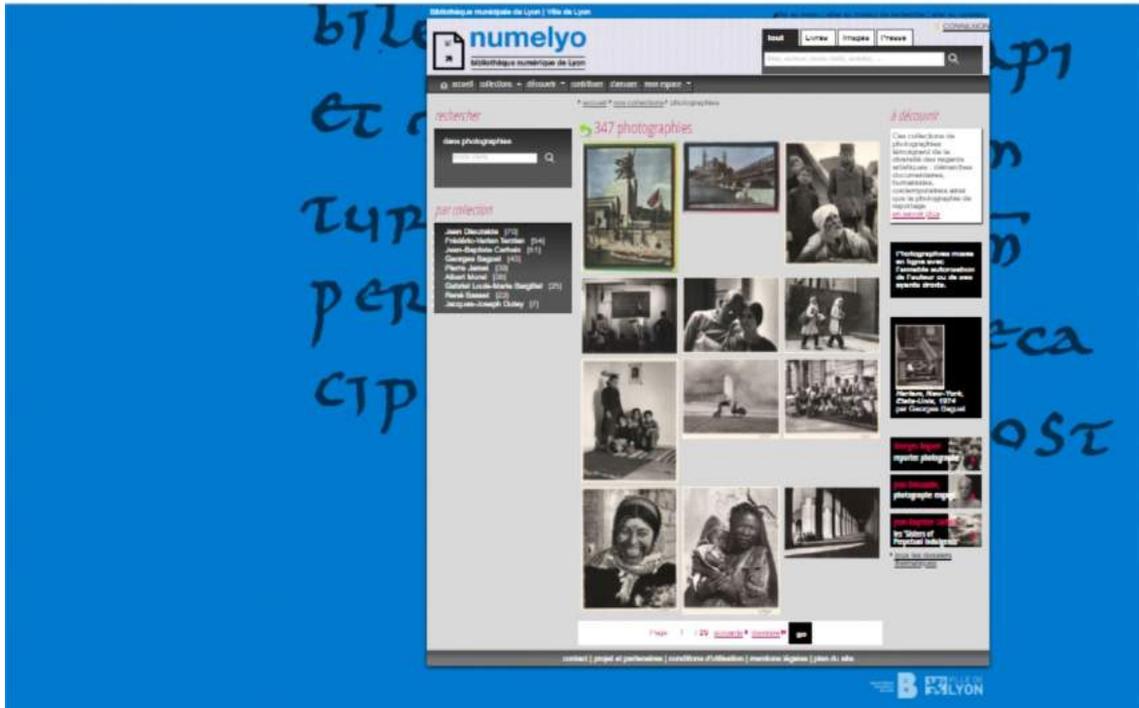


Figura 57 . Printscreen do website da BML, 2019.

O projeto “*Photographes en Rhône-Alpes*” (PRA), idealizado por Anne Meyer, se propõe a construir de maneira colaborativa online as “*memórias coletivas da Região Auvergne-Rhône-Alpes*”, sobre bases fotográficas compartilhadas como “*testemunhos da história do território*” a serem transmitidos às futuras gerações. Na plataforma Numelyo, a BML faz um convite aos usuários que possuem coleções fotográficas digitais ou analógicas (ampliações em papel, negativos, negativos em vidro e diapositivos), em bom estado de conservação e com boa definição, para que entrem em contato com seu serviço técnico para contribuírem com o crescimento contínuo desse acervo fotográfico online. Na prática, as contribuições externas são triadas antes de serem eventualmente escolhidas. Há, portanto, uma curadoria interna à BML e ao próprio projeto PRA que define o que é desejável ou não, o que é pertinente à coleção ou não. A condição colaborativa intermediada fica assim dependente de uma curadoria. Caso haja interesse no material, a BML pode se encarregar da digitalização, cedendo uma cópia aos autores ou detentores de

direitos que concedem à BML, em contrapartida, uma cessão de direitos de uso não-comercial das imagens, preservando assim a liberdade dos autores e detentores de direitos de explorarem tais imagens em outros contextos. O projeto PRA possui ainda outra abertura colaborativa *online* quanto à complementação da descrição de cada uma das imagens – “*Aidez-nous à décrire cette photo!*” – que conduz ao e-mail de contato com o projeto: < pra@bm-lyon.fr >. Tal descrição envolve também metadados como data e lugar.

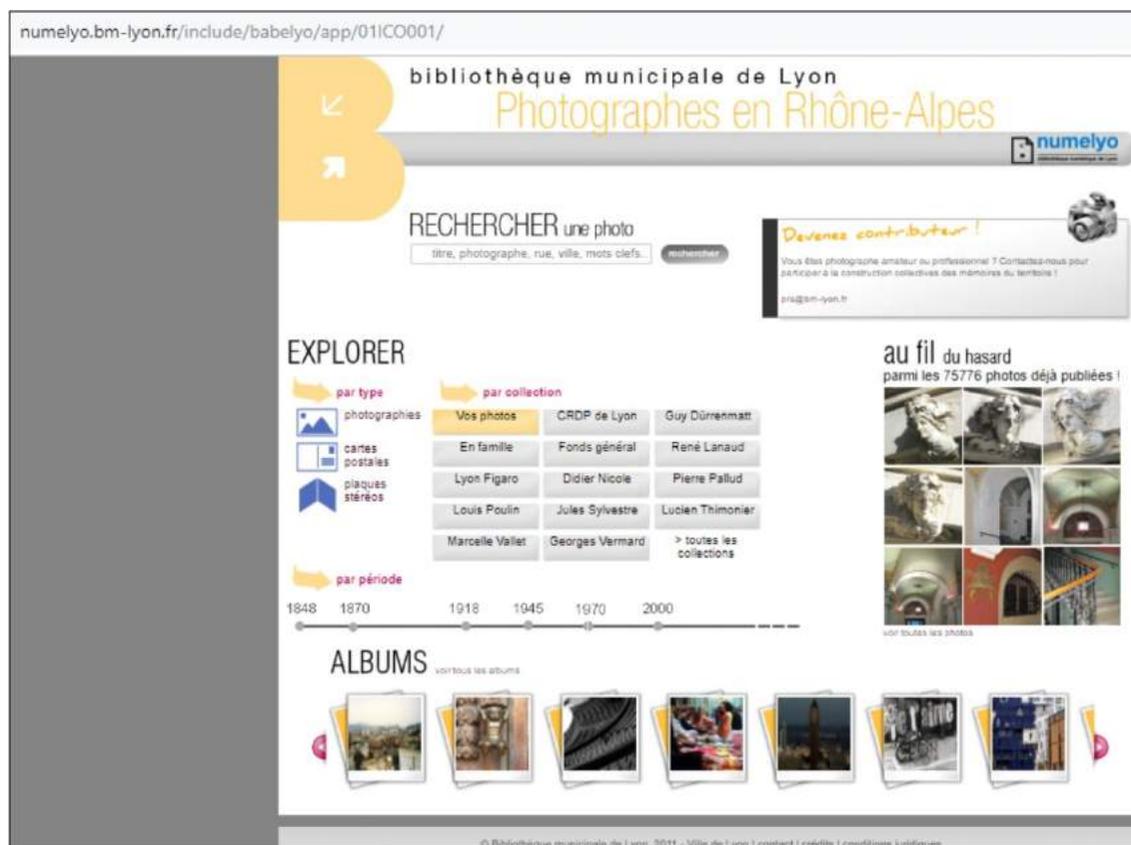


Figura 58 . Printscreen do projeto Photographes en Rhône-Alpes no website da BML, 2019.

Essa abertura à colaboração se estende a todas as outras coleções fotográficas da BML, tais como as Fotografias 14-18 e os Cartões-Postais 14-18⁶² que propõem

⁶² A mensagem da BML ao público é a seguinte: “*Aidez-nous à décrire ce document! Si vous pouvez nous apporter des précisions concernant une date, un lieu, les circonstances ou les personnes représentées, indiquez-les dans ce*

um formulário simples para identificação (preservando o anonimato) e envio das informações pertinente.

Há que se reconhecer o pioneirismo desse projeto excepcional e singular na iniciativa colaborativa reunião online de imagens de seu próprio acervo junto a uma seleção de imagens oriundas de coleções particulares. O hibridismo da coleção Web “*Photographes en Rhône-Alpes*” e sua construção colaborativa (ainda que intermediada, curada) não tem paralelo em Lyon. Trata-se de um caso único nos projetos digitais online lioneses.



Figura 59 . Printscreen do projeto Photographes en Rhône-Alpes no website da BML, 2019.

formulaire.”



Figura 60 . Printscreen do projeto Photographes en Rhône-Alpes no website da BML, 2019.

Entretanto, em certa medida, a BML simplesmente atualiza o tradicional convite a doações, que integra há mais de meio século as práticas das instituições públicas detentoras de acervos iconográficos, como uma mensagem permanente online que tem sequência em uma troca de e-mails e a aproximação do material fotográfico para avaliação. Analisadas e aprovadas as doações fotográficas dos colaboradores, a BML empreende a digitalização de imagens – e as futuras doações serão cada vez mais originalmente digitais – são identificadas como uma coleção específica designada “*Vos photos*”, e não, como poderia ser: “*Nos photos*”.

Nessa coleção híbrida é possível realizar uma busca por título, fotógrafo, endereço, cidade ou outras palavras-chave. É possível também “explorar” a coleção por tipo de suporte – fotografias (analógicas digitalizadas e digitais de origem), cartões-postais e placas estereoscópicas – e, dentro de cada tipo específico de suporte,

seguir pesquisando por fonte ou coleção, por série, por autor, por período, por categoria, por lugar ou por “personalidade”, entrada que, na prática, remete tanto a uma pessoa quanto a uma obra arquitetônica específica ou um lugar. Assim como também é possível “explorar” o conjunto completo de imagens dos projeto PRA, navegando a partir de outras entradas, tais como: por coleção (são 14 coleções, além da coleção “*Vos Photos*”), por período – entre 1848 e o século XXI, com 179 anos de cobertura fotográfica, sendo que há mais de 32.500 imagens datadas a partir de 2000, o que corresponde a mais de 40% da coleção, em crescimento contínuo –, por álbuns – há 50 álbuns disponíveis *online*, dentre os temáticos, os geográficos e aqueles propostos pelos colaboradores que são 22 do total – e, também, “*au fil du hazard*” ou aleatoriamente.



The screenshot shows the website interface for 'numelyo', a digital library from Lyon. On the left, a metadata panel lists details for a photograph: 'Titre : Canons de 77 pris à Carency', 'Photographe : Francis S...', 'Type et dimensions : 1 p...', 'Technique : noir et blanc', and 'Cote : Res151075_001_0...'. The main content area features a form titled 'aidez-nous à décrire ce document !' with instructions to provide details like date, location, or subjects. The form includes input fields for 'nom', 'votre Email (champ obligatoire)', and 'observations (champ obligatoire)', followed by an 'envoyer' button and a 'Fermer' button. A vertical toolbar on the right contains icons for search, download, share, and other actions.

Figura 61 . Printscreen do projeto Photographes en Rhône-Alpes no website da BML, 2019.

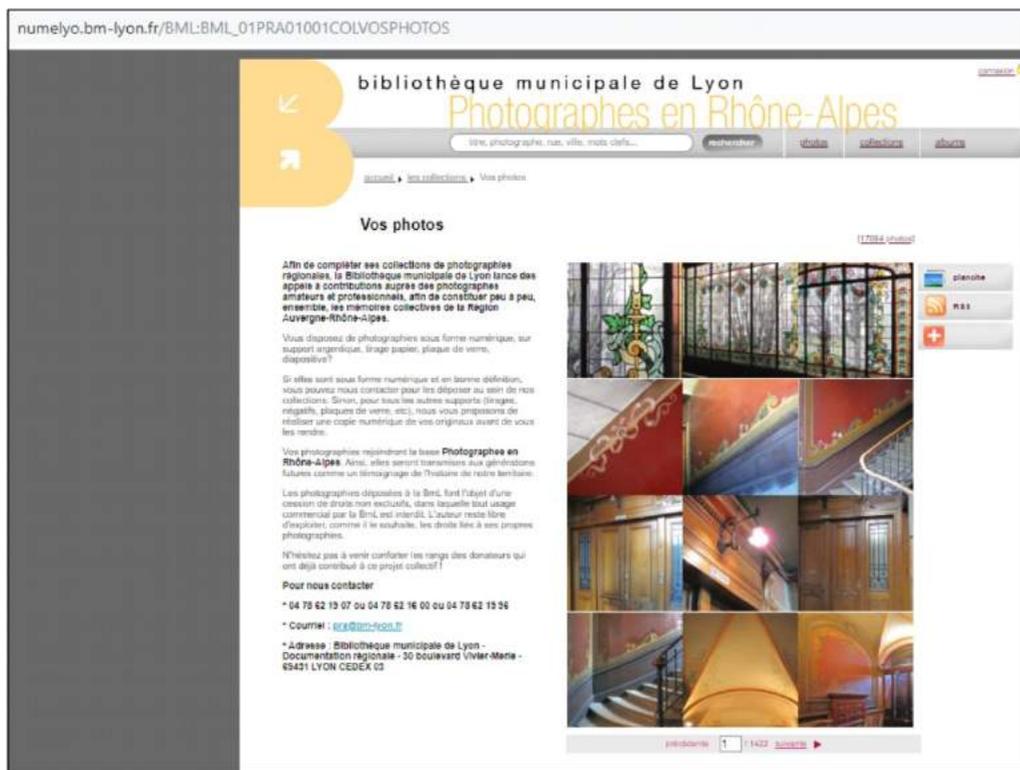


Figura 62 . Printscren do projeto Photographes en Rhône-Alpes no website da BML, 2019. Informações adicionais acrescentadas e montagem por Artur Rozestraten, 2019.

Com relação à temática das coleções internas, vale destacar a presença de imagens:

- de instalações industriais modernas, como a série em Preto e Branco da fábrica Rhodiaceta de Lyon-Vaise feita nos anos 1960 pelo fotógrafo Valentin Cuyl que integram os “*Fonds general*”;
- dos trabalhos de instalação do tramway no Boulevard Vivier-Merle, quartier de la Part-Dieu, no início dos anos 2000, feita pelo fotógrafo da BML, Didier Nicole;
- da cobertura jornalística realizada sobre temáticas variadas do cotidiano – das artes aos esportes, da política à religião - pelo antigo *Journal Rhône-Alpes*, desde 1977, renomeado *Lyon Figaro* em 1986, em seu período de atuação até 2006;

- de cenas urbanas variadas, edifícios e espaços urbanos de Lyon e Villeurbanne entre 1859 e 1936, provenientes da coleção Jules Sylvestre, com mais de 4700 fotografias online. Destaca-se nesse conjunto a contribuição de Sylvestre na duplicação de imagens da segunda metade do século XIX hoje perdidas, e as reportagens realizadas sobre os “*Grands travaux d'urbanisme de l'Entre-deux-Guerres*” conduzidos por Tony Garnier, dentre outros temas sobre os espaços industriais lioneses;
- das feiras de agricultores e camponeses da região de Nervieux, Loire, nos anos 1950, abrangendo assim aspectos da vida cotidiana nos arredores de Lyon, em imagens fotográficas de Lucien Thimonier;
- de manifestações políticas e greves do final dos anos 1960, do cotidiano lionês sob a perspectiva do fotojornalista Georges Vermand entre 1950 e 1970,
- de pessoas vivendo nas ruas – os ditos, *clochards* –, dos acampamentos ciganos em Villeurbanne no final dos anos 1950, do “palácio” construído pelo carteiro Cheval, do *Bidonville* de Chaâba também em Villeurbanne em 1960, da família Kostich e seu circo cigano, do cotidiano de crianças e jovens entre 1945 e 1970 em Lyon e Villeurbanne, do HLM⁶³ de La Duchère, do comércio informal de rua, *brocantes* ou mercados “de pulgas”, de grafites, de interiores, jardins privados e espaços habitados de distintas classes sociais, da paisagem ribeirinha da região, todas imagens produzidas pela fotógrafa Marcelle Vallet, em um registro etnográfico sensível e incomum;

Uma análise da localização das imagens disponíveis por arrondissement na página Web da coleção “*Photographes en Rhône-Alpes*” indica que os arrondissements menos fotografados em Lyon são o 7º, 9º e o 4º, em ordem decrescente. Em contraposição, estão o 3º, o 1º e o 2º arrondissements, em ordem crescente, como aqueles com maior número de imagens no sistema. Na perspectiva da Metrópole, pouco mais de 76% do conjunto de imagens se refere à cidade de Lyon. Dentre os

⁶³ HLM é a sigla para “*Habitation à Loyer Modéré*” ou Habitação de Interesse Social na França.

demais municípios da metrópole, Vaulx-em-Velin, por exemplo, tem pouco mais de 1% das imagens disponíveis online.

Muito embora haja uma informação de lugar e algumas imagens possam a informação de uma rua ou mesmo um endereço, não há um mapa no sistema que georreferencie a coleção ou apresente uma localização imagem a imagem. A ausência dessa base cartográfica limita as interações desse significativo conjunto iconográfico com a experiência direta da cidade *in loco*. O fato do Website

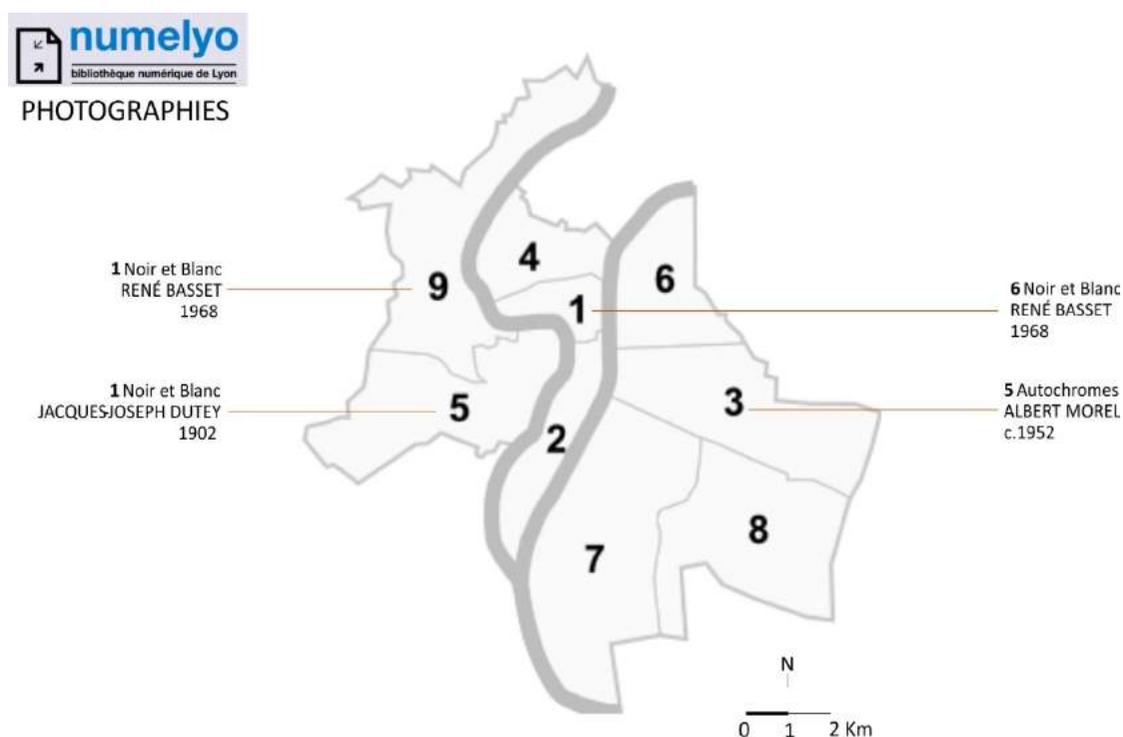


Figura 63 . Localização esquemática das imagens fotográficas referenciadas no site da BML. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Em termos cronológicos, fica evidente a contemporaneidade da coleção fotográfica do projeto PRA, o que é uma característica que o distingue dos demais conjuntos fotográficos abordados nessa pesquisa. Menos de 3% da coleção está datada no século XIX. 42% das imagens disponíveis online estão datadas no século XXI – e

esse percentual cresce dia a dia –, 13,65% estão datadas entre 1970 e 2000 e 7,57% estão datadas entre 1945 e 1970. De modo que 63% da coleção diz respeito às imagens produzidas após o fim da Segunda Guerra Mundial.

O site da BML e o Numelyo configuram, em suma, um site Web 1.5 – algo entre a Web 1.0 e 2.0, com alguma abertura colaborativa, como se viu – com uma versão atual responsiva simplificada, que se adapta razoavelmente a smartphones e tablets.

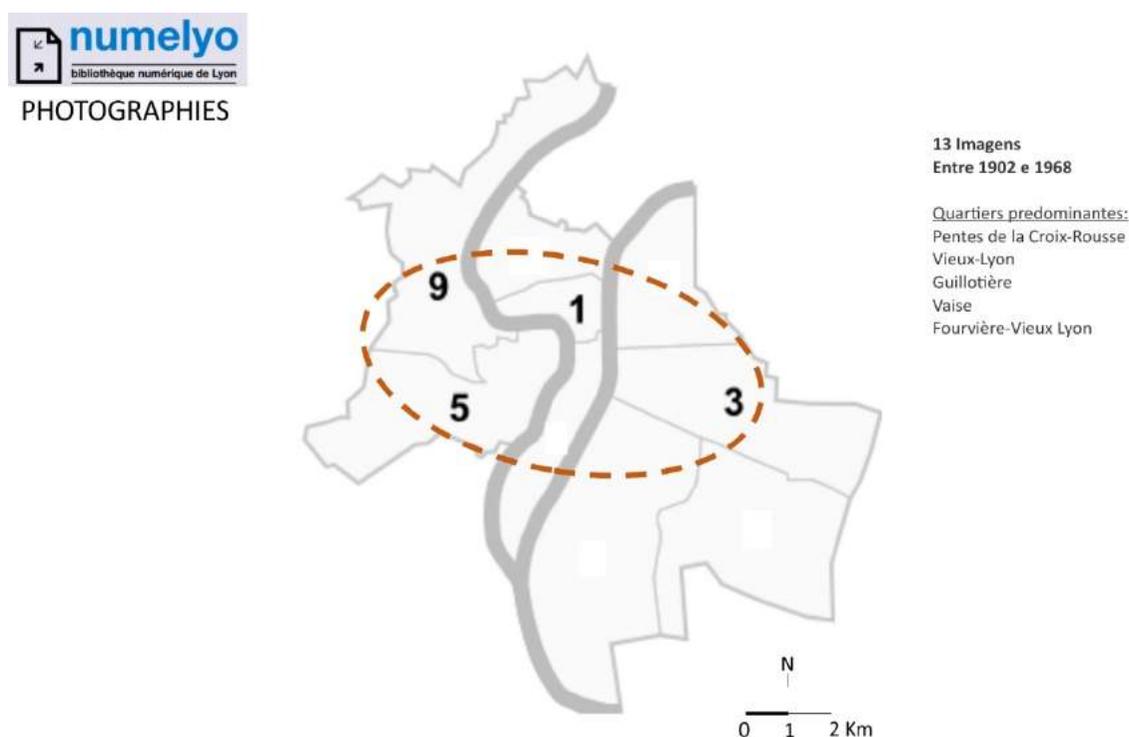


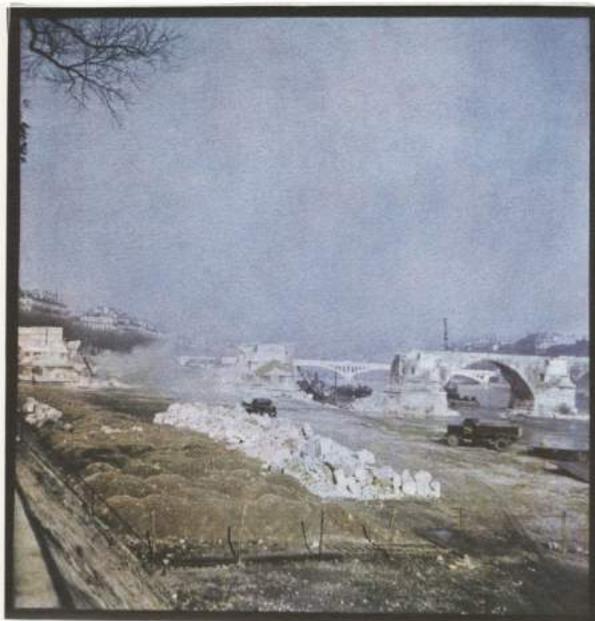
Figura 64 . Localização esquemática das imagens fotográficas referenciadas no site da BML. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

A BML possui um perfil ativo no Facebook que reproduz material difundido no site, com o intuito de realizar uma comunicação social de eventos e temas de interesse do público. As imagens de sua coleção iconográfica participam desses posts, como ilustração. Como imagem fotográfica são tema de alguns poucos posts específicos.

Não há um perfil específico no Facebook para o projeto “*Photographes en Rhône-Alpes*”.



PHOTOGRAPHIES



Demolição da Ponte Guillotière, 1952. ALBERT MOREL



Manifestações populares, 1968. RENÉ BASSET



Greves, 1968. RENÉ BASSET

Figura 65 . Exemplos de imagens disponíveis no website da BML. Montagem de Artur Rozestraten, 2019.

No Twitter, o perfil da BML praticamente replica a comunicação social da Biblioteca realizada no Facebook, sem que haja tampouco um perfil específico para o PRA, nem a participação sistemática de imagens fotográficas de suas coleções.



PHOTOGRAPHIES EN RHÔNE-ALPES

Boulevard de ceinture - tsiganes
chaudronniers, fins 1950.
MARCELLE VALLET



Figura 66 . Exemplos de imagens disponíveis no website da BML. Montagem de Artur Rozestraten, 2019.

A BML possui também um perfil no Instagram, no qual difunde imagens fotográficas de suas instalações técnicas e abertas ao público, assim como de suas instalações permanentes e temporárias relacionadas a exposições e outras atividades culturais. A BML também “reposta” imagens fotográficas de sua arquitetura, de seus espaços internos e do *quartier Part-Dieu* onde está implantada produzida por outros usuários. Há, portanto, nessa plataforma uma série de imagens fotográficas contemporâneas da própria biblioteca produzidas internamente, além daquelas produzidas coletivamente pela comunidade de usuários, de forma colaborativa não-sistemática. O projeto “*Photographes en Rhône-Alpes*”, por sua vez, possui um perfil inativo no Instagram, no qual há apenas uma única postagem de 2017.

O perfil da BML no YouTube, criado em 2010, possui 236 vídeos originais, com entrevistas, apresentações de exposições, encenações, apresentações teatrais, de fantoches e marionetes, contações de histórias e outros conteúdos relativos à sua

programação. Esses vídeos estão organizados ainda em 18 *playlists* temáticas.

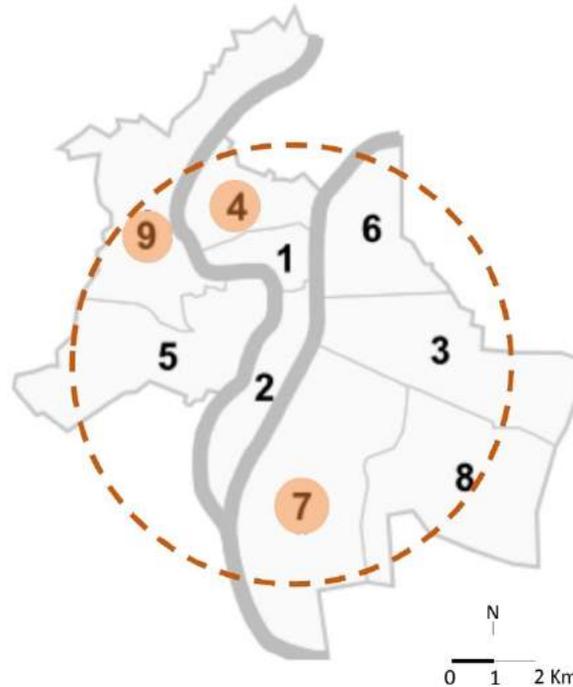
Nenhum desses perfis – Facebook, Instagram, Twitter e YouTube – está sinalizado no website da BML, o que constrói uma identidade Web institucional desconexa. Esses perfis, por sua vez, remetem ao site e permitem, a partir daí, o acesso ao Numelyo. A apropriação de redes sociais e plataformas complementares de vídeo ou áudio ampliam o alcance e o delineamento do perfil ou identidade Web de uma instituição pública, no entanto, essa apropriação é frequentemente descoordenada, sendo os mesmos conteúdos replicados em vários canais paralelos, de forma redundante, sem explorar a natureza específica de cada um desses canais de interação com o público na Internet, nem uma intensificação dessa interação para além da expressão imediata e superficial de *likes* e *shares*.



Figura 67 . Exemplos de imagens disponíveis no website da BML. Montagem de Artur Rozestraten, 2019.



PHOTOGRAPHIES EN RHÔNE-ALPES



Cerca de 77.805 imagens
fotográficas online em meados
de março de 2020
Sendo 18.069 de colaboradores
que corresponde a:

23,5% do acervo disponível
online
Percentual que cresce dia a dia

**Temática ampla do urbano ao
rural,
com alguma abertura às
transformações urbanas, aos
conflitos políticos e aos temas
sociais.**

**Recorte temporal entre 1840 e
2019**

**179 anos de cobertura
fotográfica
41,63 % imagens do século XXI**

Arrondissements menos
fotografados:
7, 9 e 4 em ordem decrescente

Figura 68 . Análise da disposição espacial dos lugares fotografados e representados em imagens fotográficas referenciados no projeto Photographes en Rhône-Alpes no site do BML. Montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Em linhas gerais, o Numelyo é um banco público de imagens, sobre o qual se instituiu o projeto “*Photographes en Rhône-Alpes*” com uma entrada colaborativa – via e-mail – curatorial e fechada⁶⁴, que atualiza as tradicionais doações físicas de coleções fotográficas em colaboração Web. Muito embora não se trata de uma dinâmica de colaboração direta, é uma iniciativa única, no contexto lionês, que foi bem sucedida ao longo de uma década na renovação permanente e no crescimento contínuo de uma coleção de imagens fotográficas recentes e contemporâneas, em boa parte originalmente digitais.

⁶⁴ Não é claro para o público nem que haverá uma triagem do material, nem quem será responsável por tal triagem, o que caracteriza uma “caixa preta”.

Raros são os projetos Web com tais características que possuem essa trajetória e alcançaram concretizar um conjunto iconográfico colaborativo – ainda que triado ou curado – com mais de 18.000 imagens, aberto e gratuitamente disponível *online* centrado sobretudo em aspectos da arquitetura e da configuração de espaços urbanos e paisagens.

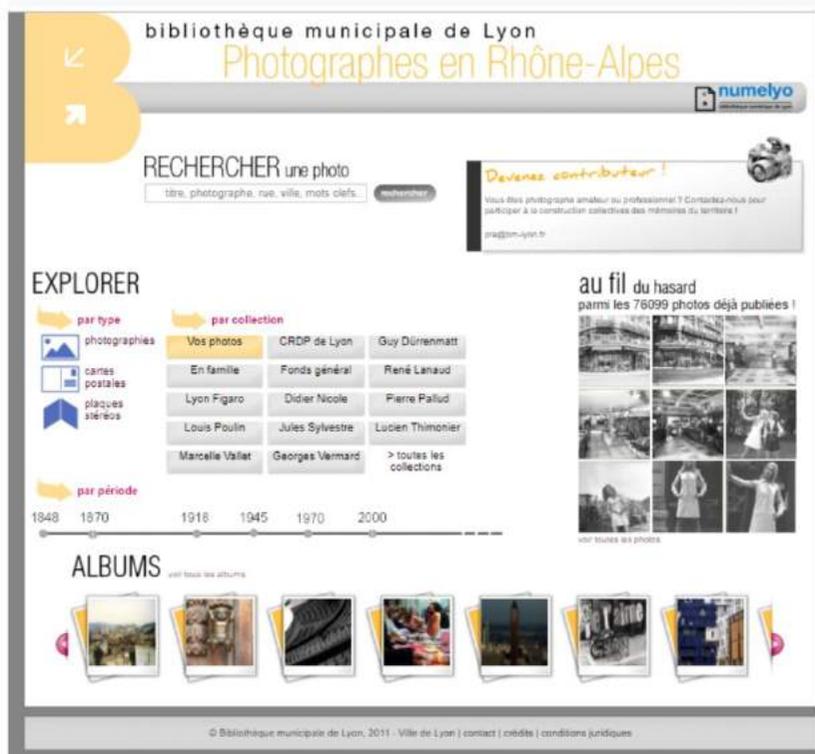


Figura 69 . Printscren do projeto Photographes en Rhône-Alpes no website da BML, 2019.

Com relação aos parâmetros típicos da Web 2.0, o Numelyo e o “*Photographes en Rhône-Alpes*” eu website está defasado em cerca de 16 anos, na medida em que não explora canais de interação internos com os usuários, nem mesmo apresenta links para uma maior integração com suas identidades dispersas nas redes sociais e plataformas mencionadas. A abertura e a difusão de conteúdos em redes sociais é uma alternativa a tais limitações, mas a dissociação dessa presença Web, a replicação ou redundância de conteúdos e a falta de coordenação ou o paralelismo

entre tais informações não amplia necessariamente a interação de usuários para além de breves comentários, likes e shares. Tal dissociação se agrava pelo fato de seu website não ser amplamente responsivo, o que dificulta a interação com as redes sociais e plataformas de compartilhamento de vídeos mencionadas amplamente acessíveis via Internet móvel e smartphones diretamente *in loco*, ou seja, nos lugares da cidade onde se localizam, se movimentam e devaneiam os interessados em estabelecer relações entre suas experiências sensíveis diretas e a experiência aumentada a partir do acervo digitalizado da instituição.

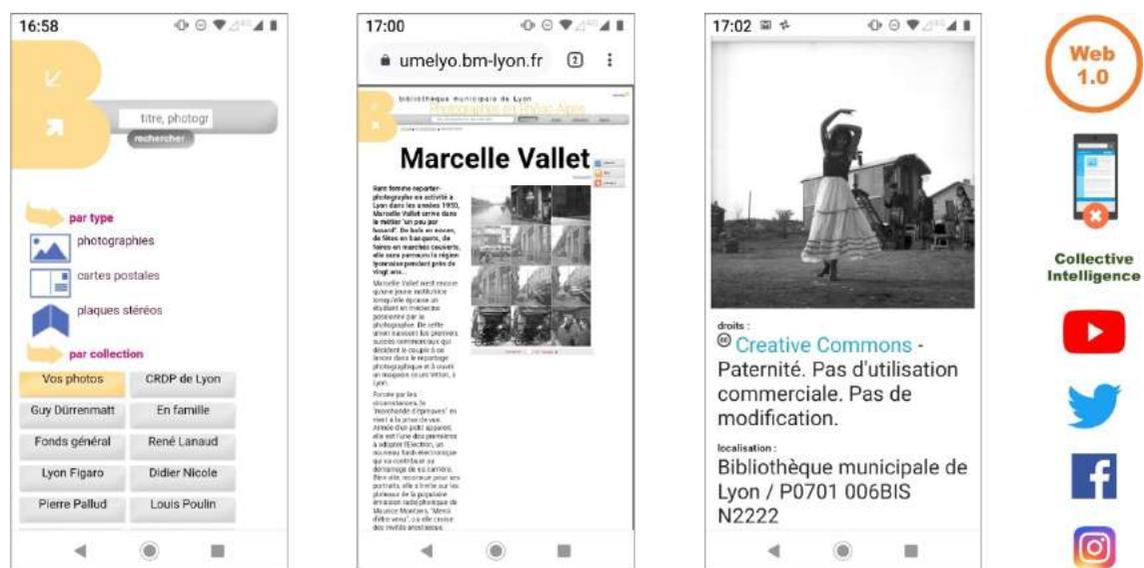


Figura 70 . Printscreens do projeto Photographes en Rhône-Alpes no website da BML em smartphone, 2019. Síntese das características da identidade Web 1.0 não-responsiva, com alguma abertura à colaboração, do projeto da BML, acompanhada de ícones das redes sociais com as quais interage. Montagem feita por Artur Rozestraten, 2019.

A ausência de uma base cartográfica, como o Google Maps ou o OpenStreetMap, limita profundamente a interação dinâmica entre imagens disponíveis no Numelyo e a experiência multissensorial *in loco* nos/dos ambientes urbanos na capital da região Auvergne-Rhône-Alpes. A falta do reatamento em mapa de informações espaciais existentes que estão integradas como metadados na catalogação das imagens, não promove um georreferenciamento individual e coletivo de tais imagens fotográficas, o que dissocia o esforço editorial da construção do projeto “*Photographies en*

Rhône-Alpes” da interação com percursos, derivas e experiências multissensoriais diretas nos ambientes urbanos. Delineia-se assim um desafio conceitual, metodológico e tecnológico que a BML tem pela frente nos próximos anos.

PAULISTANAS

Com o intuito de construir uma perspectiva comparativa quanto às transformações que as Tecnologias contemporâneas (analógicas, digitais e híbridas) estão produzindo no âmbito do imaginário urbano, ou seja, na interação dinâmica entre imagens e a experiência multissensorial *in loco* nos/dos ambientes urbanos, as iniciativas empreendidas junto às instituições lionesas serão cotejadas àquelas em andamento em São Paulo, no Brasil. Para tanto, foram consideradas iniciativas públicas, acadêmicas e institucionais, que almejam o crescimento contínuo de acervos e tem potencial de enriquecer a interação *in loco* com lugares, edifícios e paisagens na cidade de São Paulo.

São elas:

- Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico de São Paulo (AHM);
- Repositório Digital do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP)
- Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo (MCSP)
- Acervos FAUUSP

Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico de São Paulo (AHM)



Figura 71 . Fotografia do Arquivo Histórico Municipal (Edifício Ramos de Azevedo), no distrito do Bom Retiro, região central da cidade São Paulo. Fotografia de Dornicke, 2009, Wikimedia Commons, CC BY 3.0.

O Arquivo Histórico Municipal - AHM “Washington Luís” é o departamento da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo responsável pela “*guarda permanente, identificação, ordenação, conservação e divulgação do valioso conjunto documental produzido pela administração pública municipal desde meados do século XVI até a primeira metade do século XX*”. Esse conjunto documental abarca o patrimônio arquivístico das Câmaras como as coleções das Atas da Câmara de Santo André da Borda do Campo e da própria Câmara de São Paulo. Desde meados dos anos 1930, o AHM desempenha então a função de

“recolher, restaurar e conservar documentos históricos ou antigos, pondo-os em condições de serem consultados e publicados”⁶⁵. A coleção fotográfica que integra esse acervo é composta por cerca de 5.000 imagens entre positivos e negativos que acompanham e complementam a documentação textual arquivada. Desde 2000, o AHSP está sediado no Edifício Ramos de Azevedo na Praça Coronel Fernando Prestes, no Bom Retiro, local que já abrigou o Gabinete de Eletrônica da Escola Politécnica.



Figura 72 . Printscreen do website do Arquiamigos no AHM feitos por Artur Rozestraten, 2019.

⁶⁵ https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/arquivo_historico/arquivo_historico/index.php?p=1114

EXEMPLOS:

- consulta de vias públicas: digite o nome da via sem o complemento, ex. use a expressão "São João" para acessar as fotografias da Avenida São João. Não digite o complemento "avenida" pois o sistema só irá recuperar os registros nos quais consta a expressão completa, ignorando registros como "São João, avenida" ou "Av. São João".
- consulta por assuntos: digite uma palavra ou expressão simples, ex: "reformas", "pavimentação", "esculturas", "uniformes infantis", "brinquedos de jardim", etc. preferindo a flexão no plural em detrimento do singular.

Acesse **AHSP Descrição Arquivística** (disponível em <http://www.arquiamigos.org.br/fotografia.htm>) para melhor orientação sobre o sistema em implantação para classificação e descrição dos documentos.

PARA SOLICITAR CÓPIAS DAS FOTOGRAFIAS, anote o número que aparece no canto superior direito de cada registro e envie sua solicitação através de um dos seguintes canais:

- **pesquisadores externos** (especialistas, estudantes e grande público)
 1. carta da empresa, do orientador ou da unidade escolar, ou carta pessoal indicando o número das imagens requeridas e a finalidade (produto e período), indicando nome do pesquisador e contato
 2. as reproduções estão submetidas à seguinte tabela de preço, atualizada atualmente

Decreto Lei Nº 55.823, de 29 de dezembro de 2014
 Fina o valor dos preços de serviços prestados por Unidades da Prefeitura do Município de São Paulo.

27. Outras Receitas / FEPAC (rubrica da receita 1930.95.01) – SAF 334
 27.1 Cassão de acervos da Secretaria Municipal de Cultura
 27.1.2. Imagens fotográficas ou reproduções de imagens por unidade

Item	Cód.	Finalidade	Valor (R\$)
27.1.2.1.	9584	Para fins de pesquisa acadêmica	25,00
27.1.2.2.	9585	Para fins comerciais ou para edições até 2000 exemplares	100,00
27.1.2.3.	9586	Para edições acima de 2000 exemplares	200,00
27.1.2.4.	9587	Para fins não comerciais	50,00
27.1.2.5.	9588	Para fins publicitários – por semestre	1.500,00

- **pesquisadores internos à PMSP**
 memorandos para a diretoria do Arquivo Histórico de São Paulo
- contato telefônico com a Supervisão do Acervo Permanente pelos números 011-3396-6034 e 011-3396-6035 no horário de atendimento (seg/sex - 09:00-17:00); ou
- e-mail arquivistoriatico@prefeitura.sp.gov.br

Este trabalho está em construção, portanto novas imagens são cadastradas periodicamente e sugestões são bem vindas.
 Envie críticas e sugestões pelo e-mail arvan@prefeitura.sp.gov.br.





Figura 73 . Printscreens do website do Arquiamigos do AHM feitos por Artur Rozestraten, 2019.

Em 2008 foi criada a ArquAmigos, Associação Amigos do Arquivo Histórico Municipal, com o intuito de “contribuir para o aprimoramento cultural, técnico e administrativo do Arquivo Histórico Municipal – AHM – da Secretaria Municipal de Cultura, da Prefeitura Municipal de São Paulo, e fomentar entre a população os valores do direito à Memória e da garantia de acesso universal à informação”.

O blog do ArquAmigos apresenta, dentre seus “projetos especiais”, o projeto Acervo Fotográfico – “Da Relíquia ao Virtual” que é um banco de imagens que “documentam atividades desenvolvidas pela prefeitura da cidade de São Paulo tais como abertura e pavimentação de vias públicas, construção e manutenção de edifícios públicos, promoção e apoio à cultura e à educação, entre outros”⁶⁶.

⁶⁶ <http://www.arquiamigos.org.br/foto/>

Esse banco de dados pioneiro foi inicialmente disponibilizado em Intranet e depois aberto ao público na Internet em 2009, como resultado de um projeto desenvolvido com o apoio do ADAI: *Programa de apoio al desarrollo de Archivos Iberoamericanos* que veio a constituir o primeiro projeto Web iconográfico público online em São Paulo.

Em termos cronológicos, tais imagens relacionam-se, grosso modo, à primeira metade do século XX e, em termos geográficos, concentram-se sobre o município de São Paulo, com alguma documentação referente ao município de Osasco também.

Conforme o “perfil da coleção de fotografias”⁶⁷, destacam-se as imagens relativas:

- a obras de pavimentação pública entre 1930 e 1950;
- registros sobre o sistema de ensino municipal entre 1960-1970;
- diversas obras públicas na cidade como Mercado Central da Cantareira ou a Esplanada do Carmo.

⁶⁷ <http://www.arquiamigos.org.br/info/info22/i-manu.htm>

❌ Não seguro | arquiamicos.org.br/foto/index2.php

TERMO: teodoro sampaio

5 resultados encontrados

Data	Classificação	Autoria	Número
1921-12-31	P MSP-DOV-OPu-RF	Domicio Pacheco	0061

Localização
Pinheiros

Identificação
Teodoro Sampaio, rua - pavimentação, construção de aterro.

Procedência
P MSP

Assunto
Obras Públicas - Abertura e reforma de vias públicas
Urbanismo - leito de terra
Transportes - tração animal; veículos: carroças
Trabalho: profissões e ocupações: operários da construção civil

Descrição Técnica
Cromia: P&B
Categoria: Vista
Tipo: positivo - P&B



[nova busca](#)

Figura 74 . Printscren do website do Arquiamicos do AHM feitos por Artur Rozestraten, 2019.

Data	Classificação	Autoria	Número
[1950 c.]	P MSP-SMC AHM-Pub-RF	Desconhecida	2680

Localização
Itaim Bibi

Identificação
Itaim Bibi - Mulher e menina com roupa de marinheiro caminhando em rua não identificada

Procedência
IMESP

Assunto
Publicações: História dos Bairros de São Paulo - Itaim-Bibi
Antropologia: mulheres e crianças
Habitação: Habitações unifamiliares: casas
Vias públicas - tipologia: ruas de terra

Descrição Técnica
Cromia: P&B
Categoria: Retrato de grupo
Tipo: positivo - P&B



Web 1.0






Figura 75 . Printscren do website do Arquiamicos do AHM feitos por Artur Rozestraten, 2019. Síntese das características da identidade Web 1.0 não-responsiva do website do AHM, acompanhada de ícones das redes sociais com as quais interage. Montagem feita por Artur Rozestraten, 2019.

Além disso, o “perfil” destaca ainda os seguintes conjuntos autorais:

- VAMP, pseudônimo de Benedito Junqueira Duarte (1910-1995), fotógrafo especialmente ativo no acervo da Divisão de Iconografia e Museus, como o AHMWL, unidade integrante do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH);
- Zanella & Moscardi, sociedade formada por Ugo Dante Zanella e José Moscardi, dedicados à fotografia de arquitetura com significativa produção entre 1960 e 1970;
- Max Rosenfeld (?-1962), atuante nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro entre as décadas de 1920 e 1950, conhecido por seus retratos, mas com produção ocasional em documentação técnica e de obras;
- Sascha Harnisch, fotojornalista, ativo entre 1940 a 1960;
- Lenise Pinheiro, fotógrafa dedicada à documentação teatral.

Muito embora a página do projeto possua apenas um campo de busca geral, com uma possibilidade de seleção de buscas específicas por Data, Identificação e Bairro, o texto de apresentação esclarece que:

“as principais entradas para a consulta das fotografias do acervo são as denominações de vias públicas e bairros, e palavras-chaves temáticas. A recuperação de termos abrange os campos: assunto geral, identificação, localização, assuntos complementares, data, autoria e número de registro”.

Os resultados de busca são apresentados como uma lista de fichas catalográficas individuais com dados de data, classificação, autoria, número, localização, identificação, procedência, assunto e descrição técnica, acompanhados da respectiva imagem digitalizada.

Trata-se, fundamentalmente, de um banco de imagens digitais Web 1.0 – estático, sem interação cartográfica nem georreferenciamento, não-responsivo e sem aplicativo associado – que tanto apoia um trabalho cotidiano interno de busca e identificação de originais, quanto ampara a pesquisa iconográfica externa à distância, via Internet, remetendo aos originais com o intuito de orientar solicitações precisas de autorização de reprodução com fins acadêmicos e/ou comerciais. Esse sistema que continua funcional online está datado em 2009, sem atualização significativa posterior.

O AHM possui um perfil ativo no Facebook por meio do qual difunde algumas imagens de seu Acervo Fotográfico, em meio à programação da Secretaria Municipal de Cultura, atividades da Associação ArquiAmigos, além de informações públicas sobre seu próprio funcionamento, sua programação – como as visitas patrimoniais medidas – e outros serviços. Em vários posts feitos entre 2016 e meados de 2019 essas imagens fotográficas são a base de um Quiz (#QuizdoAHSP) que promove uma participação do público. Esse Quis, configura o principal canal de interação e expressão de opiniões do público na identidade Web do AHM. O AHM possui também um perfil no Instagram no qual, desde 2015, divulga ao público algumas poucas imagens fotográficas de seu acervo e, fundamentalmente, imagens fotográficas produzidas pelos monitores das Jornadas Fotográficas. Esses perfis não se relacionam com o projeto Acervo Fotográfico – “Da Relíquia ao Virtual” e não estão sinalizados no website institucional, muito embora remetam todos ao site do Arquivo Histórico Municipal.

O projeto Acervo Fotográfico não possui aplicativo associado. Seu website, embora não seja propriamente responsivo, permite uma interação mínima por smartphones e tablets, do resultado de uma pesquisa como uma lista de fichas catalográficas com suas respectivas imagens, ainda que as tais imagens não possam ser ampliadas individualmente para melhor visualização. A ausência de uma base cartográfica que referencie as imagens, uma a uma ou coletivamente, em um mapa, restringe bastante a interação dessa coleção singular de imagens fotográficas com a experiência sensível direta dos lugares na cidade de São Paulo.

Há uma defasagem de interação evidente, resultante de uma configuração Web 1.0

que não parece ter sido atualizada em 11 anos, que merece ser revisada podendo, nessa circunstância, eventualmente, dar abertura a uma colaboração dos usuários, o que atualizaria esse projeto pioneiro a uma condição Web possível na terceira década do século XXI.



Figura 76 . Fotografia aérea do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP). Fotografia disponível em: <https://borellimerigo.files.wordpress.com/2012/04/022-arquivo-novo-2012-02-19-blog.jpg>

O Arquivo Público do Estado de São Paulo é um órgão “*responsável pela formulação de políticas públicas de gestão documental para o Governo do Estado*”⁶⁸, além de ser responsável pela guarda de um acervo amplo e diversificado composto por documentos textuais, fotografias, mapas, ilustrações, jornais, periódicos e livros. Em seu website, o APESP disponibiliza mais de 400 mil imagens de documentos digitalizados com o intuito de “*garantir aos cidadãos o pleno acesso*

⁶⁸ http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/institucional/quem_somos

às informações de interesse da sociedade, dando transparência às ações do Estado e, com isso, contribuindo para o fortalecimento da nossa Democracia”.

Com 128 anos de existência, o APESP está localizado na Rua Voluntários da Pátria, no bairro de Santana em São Paulo, capital, junto à estação Portuguesa-Tietê do Metrô, desde 1997.

Em seu site Web 1.0, estático, não-responsivo, o APESP informa que possui 2,5 milhões fotografias, negativos e ilustrações disponíveis em seu acervo iconográfico e que disponibiliza online 1 milhão de documentos e imagens históricas digitalizadas. É a maior coleção iconográfica pública digital em São Paulo disponível na Internet.

A página web do Núcleo de Acervo Iconográfico detalha, com relação ao material fotográfico, que *“há negativos e diapositivos em vidro; negativos flexíveis em vários formatos e bases; ampliações em papel fotográfico contemporâneo e antigas ampliações que utilizam processos do século XIX, como papel albuminado. A maior parte dessas ampliações fotográficas é em preto-e-branco e foram produzidas durante o século XX”*⁶⁹.

O Repositório Digital do APESP está organizado online em 4 setores com entradas específicas:

- Acervo textual;
- Fotos e filmes;
- Mapas;
- Bibliográficos e periódicos;

O setor de Fotos e filmes, por sua vez, está organizado em:

- Fotos, com as subdivisões: Álbuns, Coleções de Fotos, Acervo

⁶⁹ <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/iconografico>

Iconográfico e Mario Covas;

- Ilustrações, com a coleção do jornal Última Hora;
- Filmes, com o acervo da Secretaria de Governo composto por “4 mil películas” da antiga Secretaria de Governo do Estado de São Paulo, produzidos originalmente em 16 mm, nas décadas de 1960 e 1970, pelo Serviço de Cinematografia do Palácio dos Bandeirantes;
- Catálogos Iconográficos provenientes dos jornais Última Hora, Diários Associados, Movimento e Aqui São Paulo.

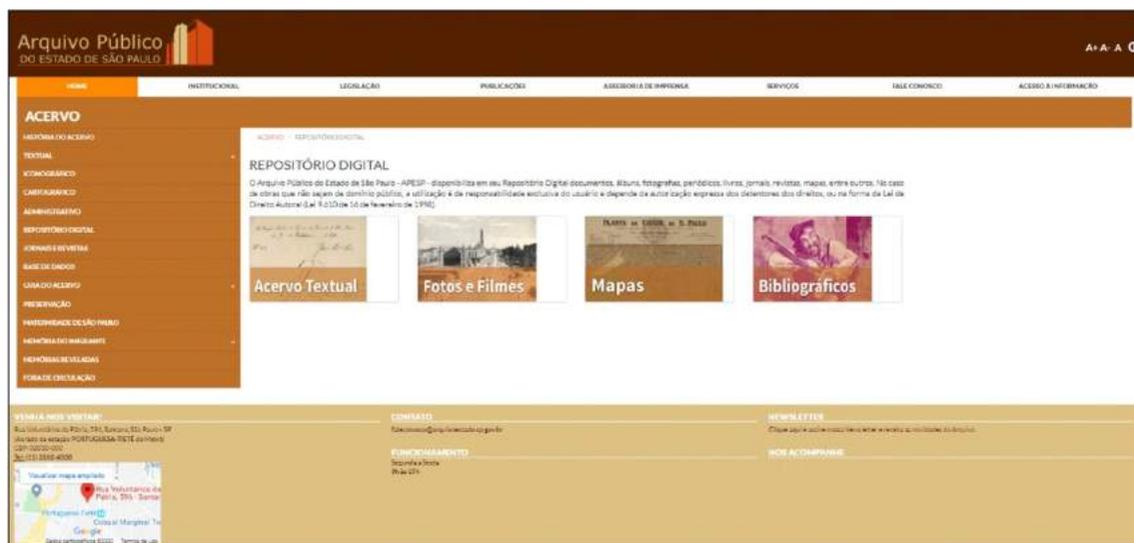


Figura 77 . Printscreen do website do APESP, 2019.

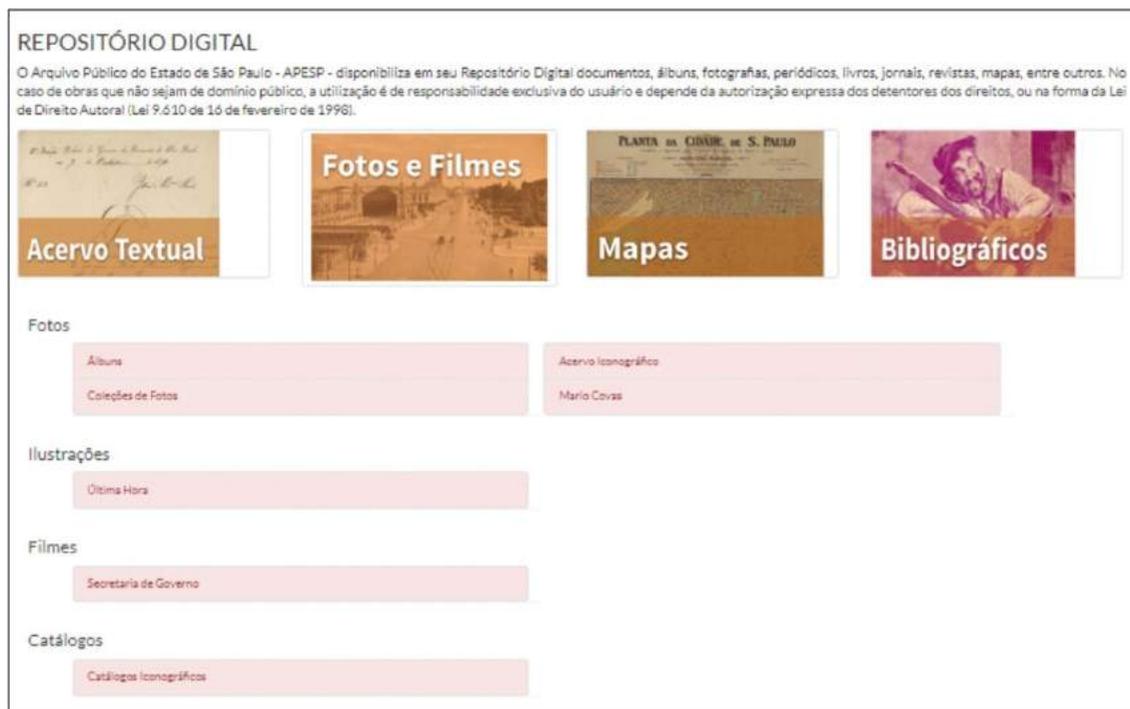


Figura 78 . Printscren do website do APESP, 2019.

As subdivisões da entrada, Fotos, que interessa especialmente a esse estudo, têm a seguinte organização interna:

- 3 Álbuns temáticos: da repartição de Água e Esgotos, com 59 fotografias datadas c. 1893 que registram as obras na Serra da Cantareira; da Escola Normal e “Anexas”, com 83 fotografias datadas c.1908 que apresentam o cotidiano da escola e suas instalações na Praça da República; de Vistas de São Paulo, com uma coleção de 101 imagens de diversos lugares do Estado de São Paulo, fotografados entre o final do século XIX e início do século XX, com o intuito de retratar o “*desenvolvimento urbano e econômico da região*”;
- Coleções de fotos que são compostas pela coleção do fotógrafo suíço Guilherme Gaensly, com 25 imagens produzidas em 1911 com arquiteturas, espaços urbanos e rurais e paisagens do Estado; por 11 fotografias que registram momentos significativos da vida do político Altino

Arantes; por 10 imagens que apresentam os espaços da fábrica Irmãos Reichert - Importadores e Indústria, provavelmente em fins do século XIX, no bairro do Bom Retiro na capital paulista; e, por fim, por 214 imagens fotográficas diversas de São Paulo entre as primeiras décadas do século XX e meados dos anos 1970;

- Acervo iconográfico, que reúne às coleções dos jornais aquela da Secretaria do Governo com 6920 registros;
- A coleção Mario Covas com cerca de 254 mil imagens de sua vida pública e privada desde 1983 até 1999;

Não há um número preciso de imagens específicas de arquiteturas e espaços urbanos nesse acervo iconográfico com temáticas variadas que cobre praticamente todo o século XX, entretanto, os edifícios e espaços urbanos, públicos e privados, comparecem não apenas nas coleções específicas, como estão presentes também nos registros foto-jornalísticos do cotidiano paulista e paulistano, assim como são os ambientes nos quais foram registrados eventos políticos, artísticos, técnicos e administrativos relevantes na história do Estado. Apesar de não haver uma ênfase sobre essa temática arquitetônica e urbanística, no conjunto, trata-se, sem dúvida, da mais abrangente coleção fotográfica pública online de imagens de São Paulo, acessível gratuitamente mediante um login simples.

O fato de não haver no sistema um mapa ou uma base cartográfica que permita georreferenciar imagens individualmente ou o conjunto iconográfico presente na Web limita consideravelmente a interação de tais coleções com a experiência *in loco*, durante um percurso pelas ruas e espaços públicos de uma cidade paulista ou da capital. Promover essa conexão é um desafio a ser enfrentado no futuro próximo pelo APESP.

O Repositório Digital do APESP, como o próprio nome diz, é um lugar de guarda, um arquivo, um sistema de informação institucional na Internet que reúne, organiza e difunde, junto ao público, conjuntos de documentos, dentre os quais, imagens fotográficas. Os repositórios digitais podem ser colaborativos, recebendo

contribuições provenientes de fontes diversas. Não é o caso do Repositório Digital do APESP que, nesse sentido, é mais propriamente um banco de dados iconográficos, que pode ser designado como banco de imagens, sob uma curadoria fechada. Tais imagens podem então ser “*tomadas de empréstimo*” por meio de um download. Quanto ao uso, o APESP adverte que: “*No caso de obras que não sejam de domínio público, a utilização é de responsabilidade exclusiva do usuário e depende da autorização expressa dos detentores dos direitos, ou na forma da Lei de Direito Autoral (Lei 9.610 de 16 de fevereiro de 1998).*”

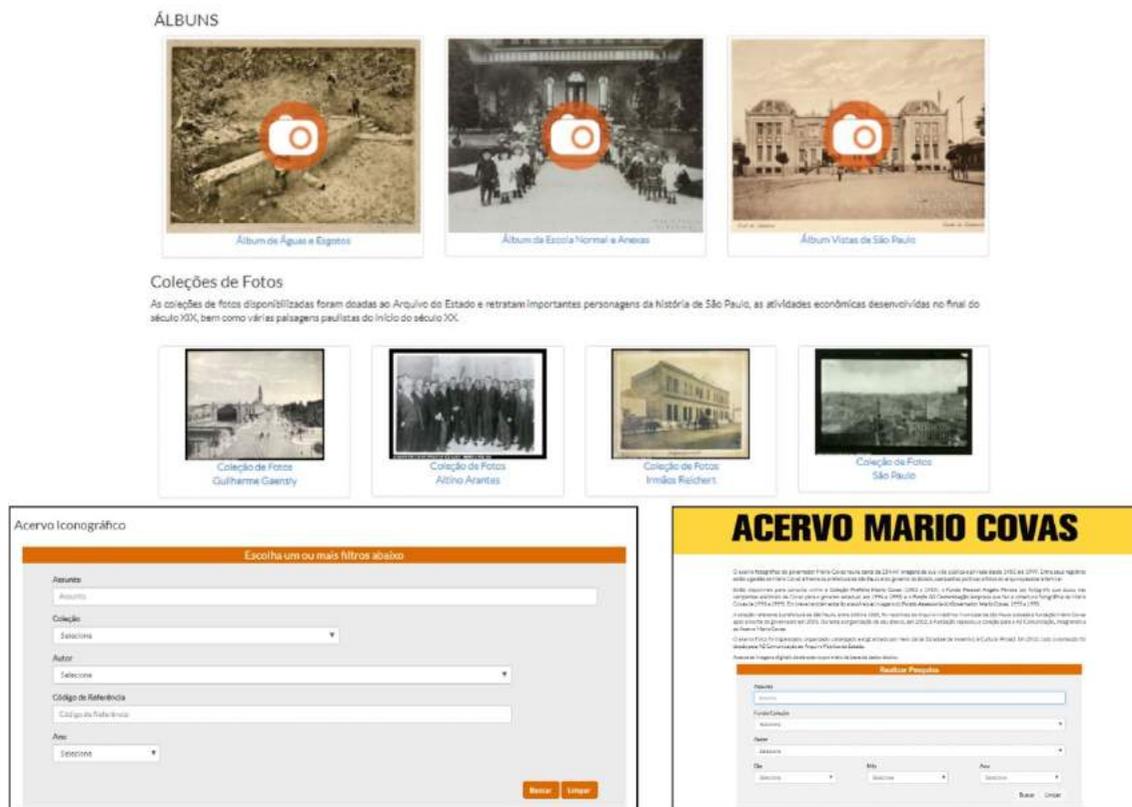


Figura 79 . Printscren do website do APESP, 2019.

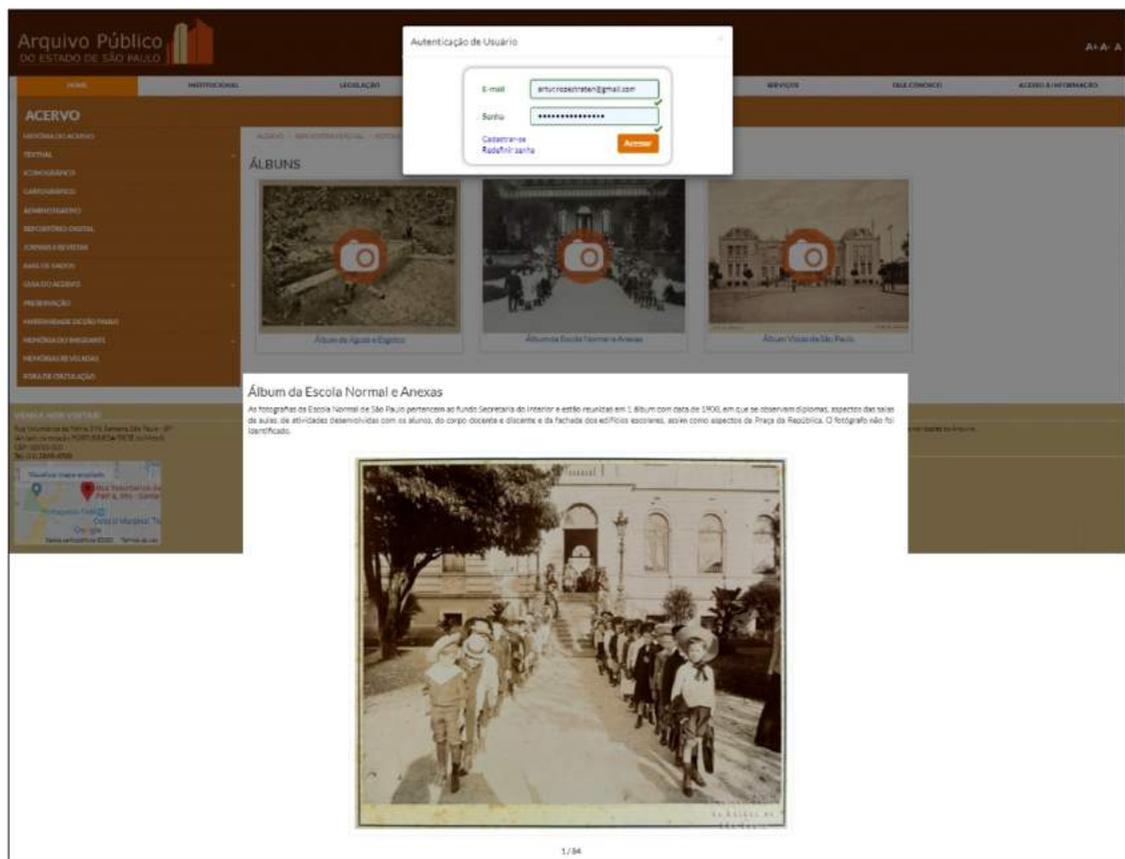


Figura 80 . Printscren do website do APESP, 2019.

O APESP possui um perfil no Facebook que tem o papel de canal de comunicação e difusão de suas atividades ao público. Esse perfil menciona o site do APESP continuamente, apesar de não estar referenciado no próprio site. No *footer* da Homepage do site do APESP há um campo “Nos Acompanhe”, vazio, que poderia conter links para a presença institucional do Arquivo em redes sociais. No Twitter e no Instagram, o perfil do APESP basicamente replica os conteúdos do Facebook. Há também um perfil no YouTube que compartilha 182 vídeos de eventos, como seminários, mesas-redondas, debates, jornadas e cursos e assim difunde o trabalho e as investigações dessa instituição, desempenhando assim um papel significativo na educação informal. O canal no YouTube tem um caráter complementar com relação ao site e acrescenta, de fato, uma frente audiovisual educacional específica

à identidade Web do Arquivo. Entretanto essa presença no YouTube, não está sinalizada no site institucional. Nas postagens no Facebook, o APESP apresenta imagens de seu Repositório Digital, convida o público a conhecê-lo e menciona ainda outro projeto iconográfico: o ICA-AtoM⁷⁰.

O ICA-AtoM é um “*programa do Conselho Internacional de Arquivos*”⁷¹ desenvolvido desde 2005, adotado por instituições do mundo inteiro que permite o cruzamento e a consulta de todos os documentos disponíveis na sua base, refinando nossos instrumentos de busca e agilizando a pesquisa”. ICA-AtoM é a sigla de “*International Council on Archives - Access to Memory*” que designa um software livre, de código aberto, gratuitamente disponível na Web (FLORES; HEDLUND, 2014) capaz de amparar a descrição arquivística padronizada para ambientes multilinguísticos e multirepositórios, ou seja, permite integrar diferentes objetos descritos em diferentes línguas/vocabulários provenientes de diferentes repositórios digitais.

No caso, o projeto ICA-AtoM do Arquivo Público do Estado de São Paulo é um piloto que disponibiliza *online* apenas 248 objetos digitais, sendo 211 imagens fotográficas e 37 páginas de texto digitalizadas. Entende-se, contudo, com Flores e Hedlund (2014) que, ainda que seja incipiente, essa experiência é promissora e deve ser acompanhada atentamente, na medida que:

“[...] o ICA-AtoM auxilia a atividade de descrição arquivística e possibilita o acesso via internet à informação/documentação por ele gerenciada, contemplando as características principais da descrição definidas pelo ICA: identificação, gerência, localização e explicação do documento, do contexto e do sistema de arquivo em ele que foi produzido (INTERNATIONAL COUNCIL ARCHIVES, 2000). Torna-se assim um meio efetivo de acesso e difusão de informações [...] podendo atingir

⁷⁰ <http://icaatom.arquivoestado.sp.gov.br/ica-atom/index.php/>

⁷¹ <https://www.ica.org/en>

usuários em âmbito global por meio do recurso a vários idiomas oferecidos pelo software.”

Essa experiência do APESP em direção à Web 2.0 evidencia a prioridade das instituições públicas detentoras de arquivos iconográficos de estabelecerem uma colaboração online entre si, isto é, com outras instituições semelhantes, dialogando e intercambiando entre iguais, sem considerar aberturas consistentes para a colaboração do público na constituição, indexação e crescimento contínuo de suas coleções. Grosso modo, a organização de redes interinstitucionais preserva o caráter estático e curatorial fechado da Web 1.0 sem explorar o potencial de contribuição e compartilhamento de imagens, indexações e juízos interpretativos advindos do público leigo ou especializado, via Internet.



Figura 81 . Printscren do website do APESP, 2019.



Figura 82 . Printscreen do website do APESP, 2019. Síntese das características da identidade Web 1.0 não-responsiva do website do APESP, acompanhada de ícones das redes sociais com as quais interage. Montagem feita por Artur Rozestraten, 2019.

Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo (MCSP)

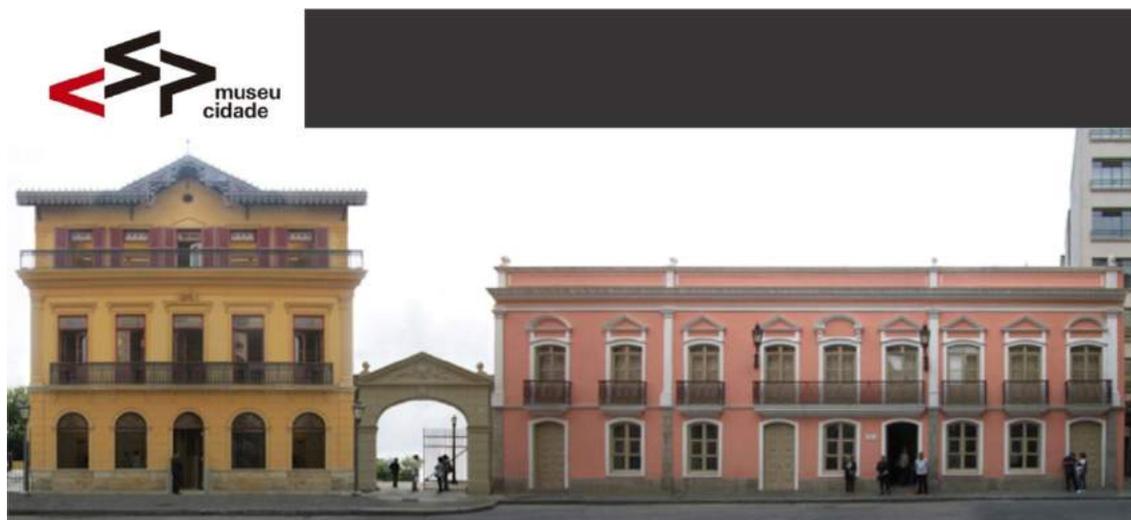


Figura 83 . Casa nº 1, que abriga o Museu da Imagem, o pórtico do Beco do Pinto e Solar da Marquesa de Santos. Fotomontagem do Arquiteto Victor Hugo Mori. Disponível em: <https://saopaulopassado.wordpress.com/tag/museu-da-cidade-de-sao-paulo/>

O Museu da Cidade de São Paulo⁷² dedica-se a “*promover a reflexão contínua das dinâmicas de construção da cidade física e simbólica, retratar sua diversidade cultural e registrar a memória de sua população*”⁷³, dando continuidade à iniciativa de Mario de Andrade da criação do Departamento Municipal de Cultura (1935), depois instituído como Divisão de Iconografia e Museus ligada ao Departamento do Patrimônio Histórico para, em 2018, vincular-se ao Departamento dos Museus Municipais da Secretaria Municipal da Cultura.

É um museu recente organizado em “*uma rede de 13 casas históricas, construídas entre os séculos 17 ao 20 e distribuídas nas várias regiões da cidade que representam remanescentes da ocupação da área rural e urbana da Cidade de São Paulo*” que tem por missão “*gerar, sistematizar e socializar o (re)conhecimento sobre a cidade de São Paulo, fomentando a reflexão e a conscientização de seus habitantes e visitantes, visando a transformação e o desenvolvimento da*

⁷² <http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/>

⁷³ <http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/sobre-mcsp/>

sociedade”.

O acervo institucional do Museu da Cidade de São Paulo abrange uma coleção fotográfica que se relaciona ao registro das transformações urbanas e dos aspectos sociais, antropológicos e culturais da capital paulista a partir da década de 1860.



Figura 84 . Printscreen do website do MCSP feitos por Artur Rozestraten, 2019.

Esse acervo é constituído por 5 coleções de imagens. São elas:

- a coleção Fábio Prado que tem como núcleo original um conjunto de aproximadamente 2.000 negativos em vidro com imagens fotográficas do centro antigo da cidade datadas de 1860 a 1920;
- a coleção do Departamento de Cultura com um conjunto de cerca de 20.000 imagens de lugares, arquiteturas e espaços urbanos paulistanos organizados em 17 séries iconográficas, dentre as quais, destacam-se as séries Becherini e Aristodemo Becherini que retratam o centro histórico de São Paulo na primeira metade do século XX; a série Marília Azevedo com imagens originais em fototopia produzidas por Guilherme Gaensly; a série BJ Duarte com imagens produzidas pelo fotógrafo a pedido de Mário de Andrade, então diretor do Departamento de Cultura, que documenta os

Parques Infantis e as transformações nas vidas da cidade; a série Cia Várzea do Carmo com imagens provenientes da Divisão Técnica de Medicina Veterinária e Manejo da Fauna Silvestre da Prefeitura Municipal de São Paulo (Depave) dedicadas à Várzea do Carmo, ao Parque Dom Pedro, e ao Rio Tamanduateí; a série Geraldo Sesso Jr. com imagens do centro em meados do século XIX e a série do Arquivo da Light que retrata os bairros de Santa Cecília e Vila Buarque em imagens de Militão de Augusto Azevedo e Guilherme Gaensly;

- a coleção Divisão de Iconografia e Museus – DIM que, desde 1980, documenta as transformações da cidade, por meio da captação de imagens sistematizadas. Essa coleção é composta por 3 séries que abrangem a segunda metade do século XX, com destaque para a série homônima que reúne imagens de São Paulo nos anos 1990, realizadas pelos fotógrafos: Márcia Alves, Cláudia Alcocker, Maria Luiza Martinelli, José Reiche Bujardão, com ênfase nos seguintes temas: *“etnias/imigração; mulheres; presença indígena na cidade; movimentos sociais; monumentos e ruas do centro; eventos institucionais; e habitação na cidade”*;
- a coleção MCSP com a série Expedição São Paulo 450 anos *“uma viagem pela metrópole por meio de fotos que documentaram a Expedição realizada em janeiro de 2004 em comemoração aos 450 anos do município”*;
- a coleção Casa da Imagem, constituída a partir de 2013, com fotografias contemporâneas de Juca Martins, Cristiano Mascaro, Carlos Moreira, German Lorca, Edu Marin, Felipe Bertarelli e Marcelo Zocchio;

O website do MCSP apenas apresenta tais coleções em texto, sem nenhuma imagem ilustrativa em um ambiente Web 1.0, estático. As imagens presentes no site referem-se aos eventos organizados e à sua difusão pública.

The screenshot shows the website interface for the 'Secretaria Municipal de Cultura' of São Paulo. At the top, there is a header with the logo 'prefeitura.sp.gov.br' and the 'PREFEITURA DE SÃO PAULO' logo. Below this, the title 'Secretaria Municipal de Cultura' is displayed in a dark blue bar. A breadcrumb trail reads 'Secretaria Municipal de Cultura - Secretarias / Cultura / Acervo'. The main content area is titled 'ACERVOS ARTÍSTICOS E CULTURAIS DA PREFEITURA DE SÃO PAULO'. On the right, there is a search bar with the text 'Realize a sua busca' and a 'buscar' button. Below the search bar, the search results are displayed for the term 'museu da cidade'. The results show two items, both titled 'Av. Brigadeiro Faria Lima'. Each item includes a small thumbnail image labeled 'Foto', the number of visualizations (131 and 64 respectively), the collection name 'Acervo: Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo', the author 'Autor: JUSTINO, Ivo', and the year 'Ano: 1971'. To the right of the search results is a 'Refine sua busca' section with a dropdown menu 'Por Campos' and input fields for 'Título:', 'Autor:', 'Assunto:', and 'Exibição:'.

Figura 85 . Printscreen do website da PMSP feitos por Artur Rozestraten, 2019.

29 imagens fotográficas do acervo MCSP estão disponíveis, contudo, no Portal de Acervos Artísticos e Culturais da Secretaria da Cultura de São Paulo⁷⁴, muito embora esse portal não esteja referenciado em seu site institucional.

⁷⁴<http://www.acervosdacidade.prefeitura.sp.gov.br/PORTALACERVOS/ResultadosBusca.aspx?ts=s&q=museu%20da%20cidade>

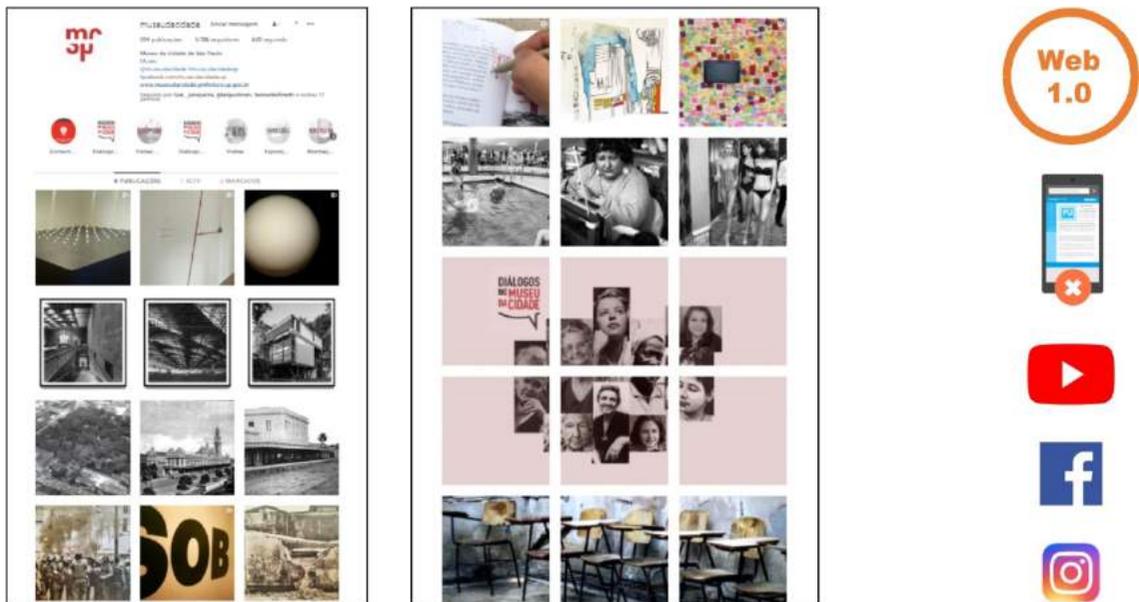


Figura 86 . Printscreens do website do MCSP feitos por Artur Rozestraten, 2019. Síntese das características da identidade Web 1.0 não-responsiva do website do MCSP, acompanhada de ícones das redes sociais com as quais interage. Montagem feita por Artur Rozestraten

Nesse portal que “*disponibiliza o material histórico da cidade de São Paulo em formato digital e/ou indica os locais onde esse material está disponível*” é possível realizar busca por palavra-chave e refinar essa busca por:

- Campos (catalográficos): título, autor, assunto, exibição;
- Período;
- Modalidade (ou suporte): entre áudio, foto, filme, partitura etc.;
- Acervo: optando entre os vários ligados à Secretaria da Cultura da São Paulo;

Grosso modo, o Portal é um banco público e gratuito de imagens e outros documentos digitais provenientes das coleções de 15 fontes de materiais originais dentre acervos artísticos e culturais do município integrados ao website. Assim como o site do MCSP, o Portal também é um ambiente Web 1.0, não-responsivo, sem aplicativos associados, nem georreferenciamento de seus documentos.

O site institucional não menciona perfis do MCSP em redes sociais, mas eles existem e, por sua vez, remetem ao site.

Em seu perfil no Facebook, com a identidade visual redesenhada e incorporada a partir de setembro de 2019 (FARAH, 2019), o MCSP apresenta várias imagens fotográficas, tanto associadas à divulgação de suas exposições, quanto associadas à difusão de seu próprio acervo. Esse perfil menciona a existência de uma conta no Instagram e no YouTube. Facebook e Instagram replicam as mesmas imagens e as mesmas publicações adaptando conteúdos às suas interfaces específicas. Em meados de abril de 2020, 594 publicações identificadas com a #museudacidadesp estavam disponíveis no Instagram. No YouTube, o MCSP disponibiliza um conjunto de 10 vídeos que apresentam seus próprios espaços institucionais, além de sínteses de suas exposições temporárias. Nenhum desses vídeos apresenta suas coleções fotográficas originais aqui em pauta.

Considerando a qualidade plástico-estética das coleções fotográficas do MCSP, seu recorte histórico centrado no século XX e na contemporaneidade, isto é, na produção realizada no século XXI, há um descompasso evidente entre seus propósitos culturais, artísticos, críticos e sua identidade Web. O Museu da Cidade de São Paulo tem desafios consideráveis a enfrentar no sentido dessa integridade.



Figura 87 . Fotomontagem de Artur Rozestraten sobre fotografia do edifício Vilanova Artigas da FAUUSP feita por Fernando Stankuns, 2010, Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0.

Lançado em meados de dezembro de 2019, o projeto Acervos FAU⁷⁵, é um banco de dados que se apresenta na Web como “*um portal de busca que integra os recursos informacionais da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, sob responsabilidade da Seção Técnica de Materiais Iconográficos da Biblioteca da FAUUSP, da Seção Técnica de Audiovisual (FotoVÍdeo FAUUSP)*”

⁷⁵ <http://acervos.fau.usp.br/s/acervos/page/inicio>

e da Seção Técnica de Produção Editorial (LPG FAUUSP).”

O desenvolvimento desse banco de dados se valeu do software *Omeka* que oferece um sistema de gerenciamento de conteúdo gratuito e de código aberto – disponível no repositório *github* – para coleções digitais online, originalmente desenvolvido por pesquisadores da *George Mason University* nos EUA. O *Omeka* possibilita que seus usuários publiquem online imagens, textos e documentos digitais, preferencialmente relacionados ao patrimônio cultural, seguindo o mesmo padrão *Dublin Core* de metadados que é composto por 15 elementos (ou categorias): título; autor; editor; descrição; assunto; colaborador; data; tipo; formato; identificação; fonte; idioma; relação; cobertura; direitos.

Tal padrão de metadados se caracteriza por: “*simplicidade, interoperabilidade semântica, consenso internacional, extensibilidade.*” (GRÁCIO, 2002, p. 50-51 apud FERREIRA, 2017). É justamente o potencial de interoperabilidade semântica que possibilita a integração desse projeto a uma rede Web interinstitucional de convergência de fontes iconográficas digitais.

Atualmente, o projeto Acervos FAU é um site Web 1.0, estático, responsivo, sem aplicativo associado, que apresenta algumas imagens exemplares das coleções iconográficas públicas sob a guarda da FAUUSP sem georreferenciamento ou posicionamento em mapa.

A Homepage do Acervos FAU apresenta 6 entradas principais:

- “Sobre” com a apresentação do próprio projeto;
- “Lina Bo Bardi: Habitat” com a notícia da exposição itinerante homônima realizada em 2019 no MASP, que depois seguiu para o exterior, contando com 5 desenhos emprestados pela Biblioteca da FAU. Essa entrada apresenta ainda uma imagem fotográfica, não referenciada, do que parece ser o conjunto de desenhos exposto. O conteúdo dessa entrada permite supor que se trata de uma página informativa que pode vir a ter seu título e conteúdo alterados e atualizados;
- “Equador: cartazes” que apresenta 4 cartazes da festa do Equador,

comemoração tradicional da comunidade discente da FAUUSP, realizada na metade do percurso de graduação. Tais cartazes são apresentados como *thumbnails*, em baixa resolução, acompanhados de dados catalográficos. Considerando o intuito de crescimento contínuo do projeto, é de se supor que outros cartazes virão compor essa coleção digital específica;

- “Coleção de projetos” que dá acesso a uma listagem de 1532 projetos de arquitetura integrados ao acervo de Projetos originais da FAUUSP, que após 55 anos de existência, reúne um conjunto de mais de “400.000 desenhos de arquitetura, planejamento urbano, paisagismo e design distribuídos em mais de 40 coleções”. Tais projetos estão apresentados por título, sem uma ordem cronológica ou de autoria evidente. Embora se refira a materiais iconográficos, essa entrada apresenta, para além das fichas catalográficas dos projetos, que contêm dados alfanuméricos, apenas 3 imagens fotográficas, não referenciadas, dos espaços de guarda ou reservas técnicas do material gráfico original em pauta;
- “Ladrilhos hidráulicos” que conduz a um vídeo no YouTube, no canal FAUUSP produzido pelo VideoFAU em 2011 por ocasião do projeto “Ladrilho Hidráulico um piso ligado à memória e ao afeto” que se desdobrou também em uma exposição;
- “FAU no *YouTube*” que estabelece um vínculo e uma passagem entre a identidade Web da plataforma Acervos FAUUSP e esse canal de vídeos que é o canal da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, portanto: institucional, heterogêneo e não se restringe ao material de arquivo da Biblioteca ou de suas seções iconográficas, apresentando ao público mais de 1020 vídeos, organizados em 86 playlists temáticas;

Dublin Core Metadata Initiative®
Making it easier to find information.

Instituto Butantan (Butantã)

Identificador	P 5089/727.5 IB F31111
Título	Instituto Butantan (Butantã)
Autoria	Souza, Abelardo de, 1908-1981 et al.
Local	São Paulo - SP
Data	1962-1964
Descrição física	12 fis.
Idioma	Português
Tipo	Projeto
Descrição	<ul style="list-style-type: none"> Fi.1- Anteprojeto- Produção E Serviços: Fachada E Corte 1:200 Fi.2- Anteprojeto- Produção E Serviços: Esquemas Fi.3- Anteprojeto- Produção E Serviços: Cortes 1:200 Fi.4- Anteprojeto- Produção E Serviços: Plantas 1:200 Fi.5- Anteprojeto- Produção E Serviços: Fachadas 1:200 Fi.6- Anteprojeto- Produção E Serviços: Planta de Situação 1:500 Fi.7- F.I.I.- Anteprojeto- Produção E Serviços: Almoanado E Administração 1:200 Fi.8 a 12 - Maquiário
Assunto	Edifícios para Pesquisa Research buildings
Direitos	(c) Autor / Author
Arquivo	Acervo Biblioteca FAUUSP / FAUUSP Library Collection
Coleções	<ul style="list-style-type: none"> Biblioteca Projetos Abelardo Riedy de Souza

Figura 90 . Printscren do website do Acervos FAUUSP com montagem de logo do Dublin Core feita por Artur Rozestraten, 2019.

Além dessas entradas principais que ganham destaque na página de abertura da plataforma como “Início”, no menu superior há outras entradas:

- “Coleções”, que lista as 44 coleções designadas com os nomes dos arquitetos responsáveis – além da Produção Audiovisual FAU e da Produção Gráfica FAU – e apresenta, em seu interior, cada um dos projetos individualmente com fichas catalográficas, nas quais consta uma descrição que apresenta seu conteúdo gráfico. As raras imagens desses desenhos presentes nessas fichas – como a da Residência São Bento do Sapucaí de Eduardo de Almeida – são *thumbnails*⁷⁶, sem recurso de ampliação. Quando se acessa a coleção David Libeskind há um único projeto referenciado e sua ficha catalográfica menciona o site homônimo⁷⁷ desenvolvido em projeto coordenado pela Biblioteca da FAUUSP, no qual se encontram vários outros projetos do autor. O mesmo ocorre com a

⁷⁶ Residência São Bento do Sapucaí

⁷⁷ <http://libeskind.fau.usp.br/residencia-joseph-khalil-skaf-1958/>

coleção Eduardo de Almeida, na qual a única ficha catalográfica remete ao site Arquivo Eduardo de Almeida⁷⁸. A Produção Audiovisual FAU apresenta 31 vídeos hospedados no *YouTube* e a Produção Gráfica FAU apresenta *thumbnails* de 28 cartazes de eventos;

- “*Tipos de materiais*” com sub itens referentes a: cartazes, negativos, diapositivos, projetos, fotografias, vídeos e maquetes. Em cartazes há uma listagem de 12 itens sem imagens. Entretanto, ao final dessa lista, em “Mais detalhes”, há uma listagem de 29 itens, a maioria com um *thumbnail* associado. Em negativos há um único item que se refere à Coleção de negativos de vidro do escritório Ramos de Azevedo e apresenta-se uma imagem positiva da Faculdade de Medicina na Av. Dr. Arnaldo. Essa imagem está aberta para download em 600 x 451px com a extensão jpg. Em diapositivos há uma listagem com 11 itens que, em “Mais detalhes”, remete a fichas catalográficas, sendo 10 delas com *thumbnails*. Em projetos há uma listagem de 12 itens de autoria do arquiteto Miguel Forte sem imagens associadas. Em fotografias há 3 itens, como fichas catalográficas, dois deles com um *thumbnail* como imagem associada. Em vídeos, há 12 itens listados, entretanto, ao final dessa lista em “Mais detalhes” abre-se uma nova lista com 31 itens, a maioria deles com um *thumbnail* de referência, todos com *links* para o *YouTube*. Em maquetes há um único item listado, sem imagem associada. Entende-se que tais entradas por tipos de material tem o intuito de exemplificarem a diversidade tipológica de suportes e, por isso, não são abrangentes ou extensivas. De todo modo, é desejável que haja uma coincidência entre as listas no interior de cada página de tipo de suporte específico;
- “Itens” que apresenta uma listagem de 1610 (78 itens a mais do que a listagem de 1532 itens que constam na entrada “Coleções de projetos”), sem esclarecer quais desses não são reapresentações de fichas catalográficas já presentes em “Coleções”;

⁷⁸ <http://arquivoeduardodealmeida.com.br/sobre/>

- “Sobre” o projeto;
- “Contatos”;
- “Expediente”.

Abaixo desse menu há um campo de busca geral no conteúdo da plataforma. Os resultados dessa busca são listados e, quando se escolhe “Ver todos os resultados” há a indicação de uma busca avançada no sistema. É possível então realizar uma pesquisa por: expressão ou texto na íntegra; por “valor” selecionando elementos ou categorias do *Dublin Core* ou da *Bibliographic Ontology*; ou por coleção.

O ambiente Web dos Acervos FAUUSP remete ao site institucional da FAU em sua parte superior, mas não há, nesse website, uma indicação direta que conduza à plataforma Acervos FAUUSP. As indicações à Homepage da plataforma são indiretas ou parciais. Na página da Seção Técnica de Audiovisual – FotoVideoFAU, por exemplo, há uma menção e um link para o “canal YouTube” que se integra à plataforma, mas não há uma menção expressão aos Acervos FAU.

A presença da FAUUSP no Facebook e no Twitter está referenciada no *footer* da *Homepage* de seu site institucional. Não constam aí, contudo, os perfis existentes no *Instagram* e no *YouTube*. Essa presença é sinalizada no base da página específica da Seção Técnica de Assistência e Divulgação Institucional - DIVINST (Comunicação FAUUSP), onde não há menção ao *Twitter*.

Como não há uma identidade específica nas redes sociais para o projeto Acervos FAU, a difusão de seus conteúdos se faz dentro da identidade FAUUSP o que resulta em uma sobreposição da identidade institucional à identidade do projeto, sem garantir à plataforma uma identidade e uma presença autônomas, vinculadas, obviamente, à instituição.

A plataforma, recém-inaugurada, está em uma versão inicial e, no momento, se constitui em um canal de difusão Web e referenciamento de uma iconografia projetual e fotográfica original – parcialmente digitalizada –, a ser solicitada por e-mail à Seção responsável ou acessada *in loco* pelo pesquisador interessado. Essa condição justificaria a escolha de não apresentar, por ora, material iconográfico

online em alta resolução, o que o *software Omeka* possibilita.

Quanto ao intuito de crescimento contínuo da plataforma há duas indicações presentes no site que apontam caminhos possíveis para a realização desse propósito. A primeira é uma curadoria interna que seguirá inserindo conteúdos vários nessa plataforma contando, para tanto, com as equipes de funcionários técnico-administrativos da FAUUSP e/ou com estudantes de graduação e pós-graduação vinculados a projetos de pesquisa. A segunda, indicada no item Coleções para David Libeskind e Eduardo de Almeida, é a remissão a sites externos, monográficos, como uma alternativa de crescimento. Esses projetos associados – que por sua vez também são Web 1.0, estáticos e curatoriais – podem seguir também em crescimento contínuo o que poderá repercutir no crescimento consequente do banco de dados da FAU. Será possível também referenciar futuros projetos temáticos semelhantes, concentrados sobre a obra de um arquiteto, na medida em que estiverem disponíveis online. Esses dois caminhos, contudo, são limitados em termos colaborativos e contrastam com a relevância que os processos colaborativos pré-Internet tiveram e tem na constituição histórica e no crescimento contínuo dos acervos iconográficos originais da FAUUSP.



Figura 91 . Printscreen do website do Acervos FAUUSP, 2019. Síntese das características da identidade Web 1.0 responsiva do website do Acervos FAUUSP, acompanhada de ícones das redes sociais com as quais interage. Montagem feita por Artur Rozestraten, 2019.

A origem da construção coletiva desse que é o maior Museu Imaginário público da Arquitetura Brasileira, com base em fotografias e desenhos originais, se deu com as iniciativas do Centro de Estudos Folclóricos (CEF), idealizado e conduzido por um grupo de estudantes da FAUUSP, desde maio de 1949 (SODRÉ, 2010, p.165-166). Como ressalta Nestor Goulart Reis Filho⁷⁹: “A *documentação fotográfica iniciou-se pelas mãos de alunos que registravam monumentos históricos e outras edificações de interesse arquitetônico*”. Em 1959, o CEF passou a se designar Centro de Estudos Brasileiros (CEB) e, com a reforma de 1962, tais iniciativas convergiram para a criação do “*Museum*” que teria como função assimilar institucionalmente as atividades empreendidas pelos estudantes (SODRÉ, 2010, p.182). Houve assim uma centralização do projeto de Museu Imaginário e um maior direcionamento e controle de atividades por parte da direção da FAUUSP, e não mais do Grêmio estudantil (GFAU). Por outro lado, tais iniciativas receberam aportes que resultaram na criação do Laboratório de Recursos Audiovisuais (LRAV), em 1973 (BARGMANN NETTO, 2000, p.51) e fortaleceram a constituição colaborativa do acervo fotográfico da Biblioteca da FAUUSP, iniciada nos anos 1960. Esse acervo foi composto em boa parte pela doação de imagens originais – diapositivos, negativos em acetato e ampliações em papel – feitas por professores e alunos, com o apoio do GFAU (por meio da doação de filmes), produziu um conjunto heterogêneo de mais de 80.000 imagens, que frequentaram as salas de aula da FAU durante décadas participando ativamente da construção de conhecimento e da formação do imaginário de várias gerações de arquitetos e urbanistas. Entre meados dos anos 1960 e o início dos anos 2000, cerca de 40 anos, os diapositivos eram o material iconográfico principal de seminários, aulas, simpósios e bancas, até sua substituição por imagens digitais projetadas com Datashow. Tais diapositivos foram ainda objeto de uma primeira iniciativa de digitalização de imagens fotográficas valendo-se do *software InfoSlide* (HABE; SOUZA, 2006) o que deu início à uma primeira de coleções de arquivos que pretenderam conferir maior visibilidade aos slides, facilitar a consulta pública e a também o trabalho técnico interno de identificação de originais no Setor de

⁷⁹ http://www.fau.usp.br/fau/secoes/vi_deo/historico/index.html

Materiais Iconográficos da Biblioteca da FAU.

Ao optar por uma plataforma Web 1.0, curatorial e “fechada”, o projeto Acervos FAU, não ampliou à Internet a natureza colaborativa que fundamentou a constituição de seu próprio acervo iconográfico original, optando por um caminho diferente daquele trilhado pelo projeto ARQUIGRAFIA < www.arquigrafia.org.br >, por exemplo que, desde 2009, tomando como referência justamente esse histórico, optou pela constituição de um ambiente colaborativo híbrido, experimental, também em crescimento contínuo, para o qual podem convergir e interagir tanto usuários particulares quanto instituições públicas e privadas.

A Biblioteca da FAUUSP, aliás, é parceira desse projeto desde 2012 e o Acervo da Biblioteca da FAUUSP é um usuário institucional dessa plataforma híbrida, que congrega usuários particulares e institucionais, colaborando em um mesmo ambiente Web 2.0. Tal participação indica uma abertura significativa da instituição à participação em iniciativas colaborativas na qual sua identidade, como detentora e responsável por um acervo específico esteja preservada, assim como estejam garantidos os direitos autorais e o aprimoramento da indexação de imagens.

O intuito de um crescimento contínuo, sinaliza no horizonte do projeto Acervos FAU não apenas o desafio de um planejamento da digitalização de material fotográfico originalmente analógico e difusão Web, mas principalmente o desafio do acolhimento da produção fotográfica e/ou videográficas originalmente digitais, constituídas pela ação de sua comunidade acadêmica, como projetos individuais, integrados ou não a TFGs, pesquisas na graduação e na pós-graduação, ou como grupos/coletivos de estudantes, em geral com forte interação com o FotoVideoFAU, tendo como exemplo mais recente o Projeto LERO LERO (@lerolerofau).

ANÁLISE CRÍTICO-COMPARATIVA

Após a descrição e análise individual de cada uma das identidades Web das 7 instituições lionesas e 4 instituições paulistanas é possível construir uma abordagem crítica de tais essas experiências com relação a uma série de critérios que caracterizariam a Web 2.0 (O'REILLY, 2005; CHOUDHURY, 2014).

Esses critérios podem ser divididos em dois grupos. Um primeiro grupo que apresenta critérios relacionados diretamente à interação com imagens na interface de dispositivos fixos (*desktops*) ou móveis (*notebooks, tablets, smartphones*) e um segundo grupo que apresenta critérios relacionados a aspectos técnicos e sociais. Tais critérios comparativos podem ser entendidos como questões às quais os ambientes Web institucionais analisados deveriam responder.

O primeiro grupo de critérios elementares, que em boa parte seria desejável mesmo em sistemas Web 1.0, se compõe por:

- O sistema apresenta imagens georreferenciadas sobre mapas facilitando um acesso *in loco* a seu acervo por meio de dispositivos móveis?
- O sistema apresenta mensagens em áudio relacionadas às imagens?
- O sistema possui um aplicativo para smartphones Android, Windows ou IOS?
- O sistema é responsivo?
- O sistema permite o download de imagens?
- O sistema permite o upload de imagens?

O segundo grupo de critérios é composto por:

- O software utilizado foi desenvolvido pelo projeto?
- Há um aproveitamento de Inteligência Coletiva no sistema?
- Os usuários são co-indexadores?

- O sistema atribui licenças Creative Commons às suas imagens?
- O sistema possui recursos para uma comunicação interna entre usuários?

A resposta a essas questões permite então uma caracterização de cada uma das identidades institucionais Web em pauta como Web 1.0 ou Web 2.0.

Além desse comparativo é possível analisar ainda a interação de tais websites com plataformas de compartilhamento de vídeos (Youtube, Vimeo e Daylimotion) e com as redes sociais: Twitter, Facebook e Instagram, e construir uma perspectiva sobre a presença de tais recursos junto às identidades Web estudadas. As planilhas a seguir apresentam cada um desses 3 comparativos considerando, além das instituições lionesas e paulistanas, o projeto ARQUIGRAFIA. Reitera-se aqui o convite à navegação nos respectivos websites institucionais para aferição dos aspectos comparativos em pauta.

Como as instituições serão identificadas por siglas nas tabelas a seguir, vale lembrá-las:

- Archives Municipales de Lyon (AML)
- Société Académique d'Architecture de Lyon (SAAL)
- Musée d'Histoire de Lyon (MHL)
- Archipel - Centre de Culture Urbaine (CDCU)
- L'Inventaire – Inventaire Général du Patrimoine Culturel (IGPC)
- Photothèque de la Bibliothèque Diderot de Lyon (BDL)
- Bibliothèque Municipale de Lyon (BML)
- Acervo Fotográfico do Arquivo Histórico de São Paulo (AHM)
- Repositório Digital do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP)
- Acervo Fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo (MCSP)
- Acervos FAUUSP

GLAMs	2009 2010	2011 2012	2013 2014	2015 2016	2017 2018	2019 2020
AML						
SAAL						
MHL						
CDCU						
IGPC						
PBD						
BML						
AHM						
APESP						
AFMCS						
AFAU						
ARQUIGRAFIA						

Figura 92 . Tabela comparativa da cronologia das iniciativas Web analisadas. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

GLAMs	Mapa+ Georreferenciamento	Áudio	App	Responsivo	Download	Upload
AML						
SAAL						
MHL						
CDCU						
IGPC						
PBD						
BML						
AHM						
APESP						
AFMCS						
AFAU						
ARQUIGRAFIA						

Figura 93 . Tabela comparativa das funcionalidades Web 1.0 disponíveis nos websites analisados. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

GLAMs	Desenvolv. de Software	Aproveit. da Inteligência Coletiva	Usuários co-indexadores	Licenças CC	Comunicação entre usuários	WEB 1.0	WEB 2.0
AML						■	
SAAL						■	
MHL						■	
CDCU						■	
IGPC	■					■	
PBD						■	
BML		■				■	■
AHM						■	
APESP						■	
AFMCSF						■	
AFAU						■	
ARQUIGRAFIA	■	■	■	■	■	■	■

Figura 94 . Tabela comparativa de aspectos Web 2.0 presentes nos websites analisados. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

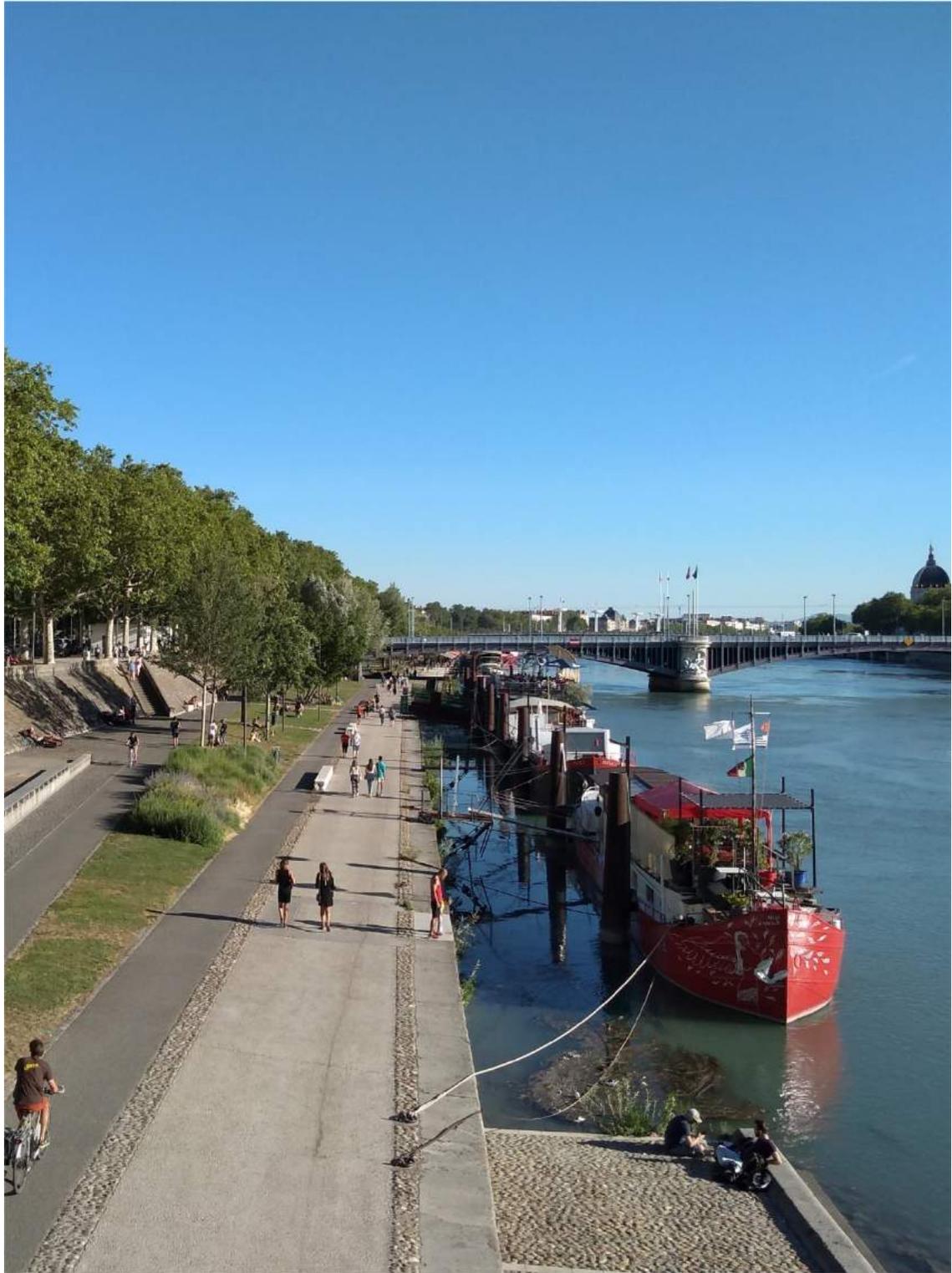
GLAMs						
AML	■			■	■	■
SAAL						
MHL	■	■	■	■	■	■
CDCU				■	■	■
IGPC	■					
PBD				■	■	■
BML	■			■	■	■
AHM				■	■	■
APESP	■			■	■	■
AFMCSF	■				■	■
AFAU	■			■	■	■
ARQUIGRAFIA					■	■

Figura 95 . Tabela comparativa da presença de redes sociais e plataformas de compartilhamento de vídeos nos websites analisados. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Tal análise crítico-comparativa reorganiza e reitera os aspectos já percebidos nas aproximações específicas de cada uma das identidades institucionais Web estudadas evidenciando que, na ausência de recursos de colaboração, georreferenciamento e interação responsiva com os conjuntos iconográficos a interação de tais conjuntos digitais de imagens não se apropria de todo o potencial que as tecnologias contemporâneas (analógicas, digitais e híbridas) articuladas via Internet podem produzir no âmbito do imaginário urbano, ou como se tem dito, na interação dinâmica entre imagens e a experiência multissensorial *in loco* nos/dos ambientes urbanos.

Isso posto, cabe então analisar, de forma complementar, situações específicas, sítios que se contrapõem aos sites, nos quais é possível perceber como a convergência de técnicas de produção de imagens que transitam entre o desenho, a tridimensionalidade, a fotografia e as imagens animadas de natureza cinematográfica promovem, de fato, o incremento da experiência direta dos lugares e amplia a compreensão de seus imaginários. Se, quanto à análise das experiências web, a pesquisa considerou uma comparação entre GLAMs lionesas e paulistanas, as experiências *in loco* que serão expostas a seguir estão concentradas em Lyon, e podem se desdobrar, no futuro, em uma investigação equivalente dedicada também à São Paulo.

Figura 96. Fotografia de um trecho do parque linear do Quais du Rhône. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



EXPERIÊNCIAS IN LOCO

*“O século XIX falhou em responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social.
É por isso que a última palavra se deu por meio do equívoco do antigo e do novo,
que estão no centro dessas fantasmagorias.
O mundo dominado por suas fantasmagorias é – para usar a expressão de Baudelaire – a modernidade.”*

Walter Benjamin, Conclusion. In : Paris, capitale du XIXe siècle (1982). Tradução nossa.

Para além das iniciativas que pretendem a difusão de imagens provenientes de acervos públicos valendo-se da Internet, é preciso reconhecer que há uma multiplicidade de situações urbanas que promovem o enriquecimento da experiência direta de lugares e que estimulam a mobilidade das imagens e a reconfiguração de imaginários. Em uma perspectiva tecnológica, tais situações ou intervenções específicas se valem de técnicas híbridas, que congregam recursos analógicos e digitais, instaurando sobrevivências e coexistências reconfiguradas entre o desenho, a modelagem tridimensional, a fotografia, a tectônica e o cinema o que gera novas possibilidades de interações poéticas com os lugares, com suas imagens e com seus imaginários. A dimensão tecnológica em questão aqui

ultrapassa em muito os limites do digital. Trata-se justamente de uma convergência de recursos técnicos, postos em um campo propositivo de ressignificações e concepções de sentidos originais, que não se restringe ao digital ou à Internet e se abre a todas as potências técnicas pertinentes a uma ação específica em um lugar também específico.

Enquanto a análise das identidades institucionais Web considerou perspectivas comparativas entre iniciativas em Lyon e em São Paulo, os casos que serão estudados aqui estão situados em Lyon, onde se desenvolveu essa pesquisa, e incitam, como desdobramento futuro, em outra oportunidade, aproximações equivalentes a situações e lugares na cidade de São Paulo.

As especificidades, as particularidades, as singularidades dos lugares são então os pontos de partida das experiências *in loco* que serão apresentadas aqui e que, como propôs Julio Cortázar em 1963 em sua novela “*Rayuela*”, traduzida em português como “O Jogo da Amarelinha”, podem ser lidas tanto na sequência proposta quanto em outras ordens ou desordens conforme o desejo do leitor, como se fossem cartas soltas que podem então serem dispostas e lidas como se preferir, sem uma sequência única necessária.

Figura 97. Fotografia de uma empena com pintura mural no Musée Urbain Tony Garnier. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



Desenhos na parede

O *Quartier des États-Unis* foi projetado pelo arquiteto-urbanista lionês Tony Garnier no 8º arrondissement de Lyon, no início dos anos 1920, como um bairro predominantemente residencial com Habitações de Aluguel Moderado (HLM) e comércio no térreo dos blocos situados nas vias principais. Esse projeto é especialmente relevante na História da Arquitetura e do Urbanismo modernos por ser um trecho de cidade projetado e de fato construído pelo autor de *“Une Cité Industrielle”* (2019), estudo desenvolvido entre 1899 e 1904, originalmente publicado em 1917 que propôs uma primeira configuração urbana integral pautada nos processos de produção industrial.

Como tal, a *“Cité Industrielle”* é um trabalho pioneiro e referencial no entendimento teórico e no desenvolvimento de proposições projetuais para os desafios arquitetônicos e urbanísticos do século XX. É ainda uma publicação de qualidade gráfica impecável por seus desenhos em perspectiva que apresentam desde vistas gerais em “voo de pássaro” sobre o conjunto urbano e sua geografia, até aproximações a determinados espaços públicos e interiores habitados.

O quartier foi construído entre 1924 e 1935, em um local então distante da *Presqu’île*⁸⁰, centro antigo da cidade, consistindo em 12 quadras distribuídas em torno do eixo do *Boulevard des États-Unis* com um conjunto de 49 edifícios de 5 pavimentos com um total de 1568 apartamentos. Os blocos foram implantados de modo a estruturarem no meio dos quarteirões, espaços de interconexão entre os edifícios e as calçadas definidos como praças com pisos, vegetação, pergolados e bancos.

Esse HLM operário afastado:

“suscitava no imaginário lionês o mesmo medo que hoje se relaciona aos grandes conjuntos habitacionais periféricos: «habitações dos

⁸⁰ A *Presqu’île* ou “Quase ilha” é o trecho central da cidade de Lyon, definido como o trecho plano entre os rios Rhône e Saône no qual se situam o 1º e o 2º arrondissements.

pobres» que convinha evitar nos percursos urbanos, era um quartier vermelho «marxista», no qual os padres de boa vontade, sustentados financeiramente pela burguesia lionesa, dedicavam-se à «moralizar» uma juventude que vivia nas ruas. Nos anos 1960, bandos de jovens «blousons noirs⁸¹» contribuíram para enterrar a reputação do lugar.” (FORET, 1989, p.5⁸². Tradução nossa).

Desde fins dos anos 1970, contudo, houve uma alteração da condição de gueto e com isso, entre 1960 e 1980, gradualmente se passou da estigmatização à estagnação e daí à degradação e ao abandono.

Reverter essa situação demandou uma conjugação da capacidade de organização dos moradores – a maioria das famílias habitava o bairro desde os anos 1930 e, em boa parte, eram também colegas de trabalho – e de seu histórico *savoir faire* militante para a organização de um Comitê de moradores, o que se deu em 1983, concomitantemente ao projeto nacional “*Banlieues 89*”⁸³. A primeira ação desse Comitê foi renomear o bairro como “*La Cité Tony Garnier*”. Essa denominação propunha utilizar o termo *cit * tanto para qualificar o *quartier* conferindo-lhe um sentido de unidade urbana para além de um simples bairro, quanto também para estabelecer um vínculo direto desse *quartier* de trabalhadores da indústria não apenas ao projeto da “*Cité Industrielle*”, mas ao legado de Tony Garnier, arquiteto-urbanista pioneiro, mundialmente conhecido, cuja obra para o Abatedouro de Gerland encontrava-se então em início de processo de reabilita o.

Tal iniciativa simbólica sustentaria a reestrutura o da identidade local repercutindo em várias escalas interconectadas. Uma escala local, que diferenciava essa “*cit *”

⁸¹ Versão francesa dos *greasers* norte-americanos.

⁸² O artigo de Catherine Foret   um importante registro da pesquisa realizada pelo “*Groupe de Recherche et d’Etudes en Anthropologie Urbaines – Trajectoires*” sobre a iniciativa da parceria entre o Comitê de moradores e a Cité de la Création. A publica o de seu artigo   de tal forma simultânea   implanta o das pinturas murais que suas ilustra oes são desenhos, intitulados *pr -maquettes*, e não fotografias tomadas *in loco*.

⁸³ A “*Revue Urbanisme*” publicou em setembro/outubro de 2003 um dossier intitulado “*De Banlieues 89   Jean-Louis Borloo*” que   referencial para estudo do tema. <https://www.urbanisme.fr/issue/report.php?code=332>

A *Revue d’Histoire Critique “Cahiers d’Histoire”* também publicou em 2009 um dossier intitulado “*  propos de Banlieues 89: entretien avec l’architecte Roland Castro - Propos recueillis par Pascal Guillot*” que complementa o estudo do assunto. <https://journals.openedition.org/chrhc/1925>

de outros HLMs e a qualificava como “obra de arquitetura e urbanismo”; outra escala, municipal, ao afirmar para a administração pública sua capacidade de organização, enfrentamento de adversidades e transformação; além de repercutir em escala nacional e internacional, na medida do reconhecimento e da preservação do patrimônio construído por Tony Garnier. Como desdobramento dessa primeira ação de valorização e fortalecimento da identidade cultural, em 1988, o Comitê juntou-se aos técnicos da Grand Lyon Habitat e à equipe de artistas da “*Cité de la Création*” no processo que viria a definir a concepção e implementação do projeto “*Musée Urbain*”, um museu a céu aberto com uma exposição permanente de desenhos dos “*Grands travaux de la Ville de Lyon*” e da “*Cité Industrielle*”, realizados em grande escala e em cores, que ocupam as empenas cegas dos edifícios, voltadas para as ruas transversais ao Boulevard (FORET, 1989).

A ação política transgressiva de grafar nos muros da cidade, que habitualmente é seguida por repressão policial e apagamento, transformou-se em ação oficial, feita à luz do dia, com andaimes, apoio e estímulo da municipalidade e da comunidade. O desenho abria, de fato, novas perspectivas nas empenas até então cegas dos edifícios de Garnier.

Tais desenhos vieram gradualmente a se integrar à identidade e ao cotidiano dos moradores do quartier, estimulando um imaginário de pertencimento a um mesmo projeto comum, ainda que enigmático e mesmo desconhecido para uma parte dos moradores. A condição mítica se ancora em parte no mistério, nas imprecisões, dúvidas e interrogações que persistem: Quem foi afinal, Tony Garnier? Era norte-americano ou francês? Onde viveu? O que fez?

Em certa medida, nas empenas do “*Musée Urbain*”, os desenhos assumiram um papel identitário e educacional, semelhante àquele proposto por Tommaso Campanella para os desenhos registrados nas paredes de sua Cidade do Sol:

“Há professores que explicam essas gravuras, habituando as crianças com menos de dez anos a aprender sem fadiga, como uma espécie de divertimento, todas as ciências, mas tudo pelo método histórico.” (2017)

Quem visita hoje o “*Musée Urbain Tony Garnier*” em Lyon, perambula e devaneia por suas ruas e pátios pode ter uma experiência “aumentada” dessa realidade arquitetônica e urbanística em razão da presença dessa série de pinturas murais que estabelecem um vínculo histórico e estético entre o bairro e o pioneirismo modernista de Tony Garnier em sua “*Cité Industrielle*” e sua trajetória posterior.

A experiência sensível direta dos espaços arquitetônicos é acrescida e enriquecida por uma segunda experiência sensível também direta integrada e complementar constituída por esse conjunto de desenhos que se sucedem cinematograficamente ao longo do percurso nos quarteirões. À condição patrimonial do bairro, os desenhos sobrepuseram outra camada poética, metafórica e metalinguística, que se tornou histórica e hoje é reconhecida em si como patrimônio, com uma distinção atribuída pela UNESCO em 1991 (LEGUÉ-DUPONT, 1996).

Constitui-se assim uma dupla dimensão patrimonial. A primeira, referente à própria obra arquitetônica e urbanística de Garnier. A segunda, referente à essa intervenção gráfica que possibilitou a sua devida conservação e preservação como patrimônio vivo, dinâmico e habitado.

É certo que, ademais das pinturas murais, outras (re)apresentações e outras técnicas podem certamente virem a se somar a uma tal experiência multidimensional *in loco*.

É possível, por exemplo, visitar o lugar tendo nas mãos um exemplar fac-símile da “*Cité Industrielle*” e folheá-lo ali, sentado em um dos bancos do quartier, estabelecendo assim novas relações entre outras imagens do projeto e a experiência desse trecho de cidade. Assim como é possível também acessar a Internet *in loco* valendo-se de um smartphone ou de outro dispositivo móvel e navegar por mapas, informações em texto ou imagens fotográficas, desenhos e vídeos relativos a Garnier, à “*Cité Industrielle*”, à “*Cité de la Création*”, aos “*blousons noir*”, aos HLMs etc. Esse tipo de navegação *online* de busca de orientação espacial urbana ou informações significativas complementares promove também uma convergência de informações digitais *in loco*, ainda que restritas a uma visualização em tela de pequeno formato.

No mais, sempre é possível produzir outras imagens e distintas formas originais que documentem, registrem, desdobrem, ampliem e interajam com a experiência direta, seja desenhando, seja escrevendo ou produzindo esquemas gráficos, seja modelando, fotografando ou filmando. Sempre existirá nessa convergência de técnicas um amplo campo de experimentações a ser explorado e sua respectiva tecnologia.

A presença *in loco* de (re)apresentações e a concepção de novas imagens/objetos relacionais com técnicas várias sustenta continuamente outras possibilidades imaginativas na apreensão, compreensão e deformação ou derivação, como devaneio e como projeto, sobre uma certa realidade sensível. Entretanto, o caso específico do “Musée Urbain” da “Cité Tony Garnier” evidencia um aspecto decisivo para o êxito dessa iniciativa específica de desenvolvimento dos desenhos murais – e de sua conservação exemplar ao longo de 30 anos – que diz respeito ao enraizamento de seu processo de concepção e elaboração em uma “longa duração” participativa e vinculada aos anseios da comunidade local:

“Fica claro, portanto, que o valor conferido ao lugar por esse trabalho de concepção só é reconhecido hoje por ter sido «trabalhado» durante 50 anos por um jogo de micro estratégias sociais que construíram um lugar de investimento coletivo e familiar.” (FORET, 1989, p.55. Tradução nossa).

As imagens nas empenas não foram simplesmente impostas aos moradores, nem foram resultado de uma estratégia de marketing urbano decidida à revelia dos moradores. Ao contrário, foram verdadeiramente imaginadas por uma comunidade e um coletivo de artistas. Isso explicaria sua sobrevivência no tempo e a consolidação da relação afetivo-patrimonial que com elas se construiu ao longo dessas últimas 3 décadas nas várias escalas mencionadas. Tal percurso amadurecido, lento, de dentro para fora, como trajetória antropológica permitiu a transformação do imaginário de um lugar, antes ignorado, estigmatizado ou temido, em um lugar vivo, que deseja ser o que é e por isso também é respeitado e

desejado. Essa experiência estimula então reflexões críticas sobre as dinâmicas decisórias na cidade, sobre suas práticas de inclusão e exclusão e continua a provocar questionamentos da identidade urbana de Lyon e de outras metrópoles mundo afora.

Para Legué-Dupont (1996), a experiência da “*Cité Tony Garnier*” é, de fato, exemplar.

Afinal, parte considerável do esforço contemporâneo das cidades e metrópoles globalizadas para definirem uma “*estratégia*” empreendendo a “*fabricação de imagens*” (e imaginários) na ânsia de domínio e direcionamento conveniente de uma determinada “*representação de cidade*” adequada a seus objetivos políticos, culturais e econômicos se concentra sobre a formulação de um “*discurso, uma iconografia e um estetismo*” midiáticos, essencialmente publicitários (LEGUÉ-DUPONT, 1996, p.39). Frequentemente uma pretensa identidade urbana futura vem se sobrepor a uma identidade histórica suficientemente mal conhecida e mal compreendida a ponto de parecer ser passível de simples exclusão e substituição, sem maiores dificuldades além do ajuste de campanhas publicitárias de alto custo. Tais “*novas identidades*”, não raro, se revelam superficiais, alheias à população e voláteis, sendo redefinidas e reajustadas muito mais para se alinharem às supostas tendências externas, internacionais, do que em razão de um aprofundamento do conhecimento crítico a respeito das raízes, anseios, imaginários e representações próprias e verdadeiramente identitários de uma cidade:

“Apreende-se então que a identidade apresentada por essa forma de comunicação não adere necessariamente àquela do território ao qual se dirige e, em razão de uma banalização de tais mensagens, evidenciam-se distorções claras entre a imagem pretendida e a identidade real da cidade. Conseqüentemente é preciso se interrogar se os habitantes se reencontram, se reconhecem nessa identidade urbana que lhes é imposta, na medida em que toda essa comunicação é da ordem do prestígio, da performance.” (LEGUÉ-DUPONT, 1996, p.39. Tradução nossa).

A experiência da “*Cité Tony Garnier*” é exemplar por ter seguido por um caminho distinto, oposto, e por ter conseguido construir um processo social complexo e heterogêneo para o reconhecimento de identidades locais específicas, singulares, que incluiu a revisão e a reformulação de anseios coletivos, muito antes de iniciar uma “fabricação de imagens”. De maneira que, quando essa fabricação foi iniciada havia todo um imaginário compartilhado, fragmentário, aberto e evasivo a sustentá-la.

É imprescindível reconhecer a dimensão tecnológica dessa trajetória, reconhecendo o papel e a contribuição das várias técnicas que estiveram presentes ao longo de todo esse processo de fabricação de imagens, para não restringir a participação da tecnologia apenas ao processo de realização das intervenções murais. As reflexões, concepções e apropriação de vários “modos de fazer” capazes de empreender a passagem poética do “não-ser” ao “ser” estiveram presentes em várias manifestações distintas no cotidiano de todo o micro e o macroprocesso social aqui em pauta. As técnicas e a dimensão méta ou reflexiva sobre tais técnicas são indissociáveis de toda essa fabricação não apenas de imagens, mas fundamentalmente de modos de conceber conjuntos de imagens significativas, ou seja, imaginários.

Não é o caso, porém, de idealizar esse processo social intrincado, pois sendo um processo político, é conflituoso, multifacetado e gerador a posteriori de narrativas não necessariamente coincidentes. Em meados dos anos 1990, por exemplo, cada agente envolvido já apresentava uma versão distinta dos fatos que, em geral, supervalorizava sua própria participação no êxito do projeto, e os desacordos e divergências com os representantes da municipalidade vieram a ganhar maior relevância sobre supostos consensos (LEGUÉ-DUPONT, 1996, p.44). O processo político, aliás, prossegue na construção da história do projeto, de sua implementação, valorização e reconhecimento:

“Vê-se claramente um descompasso entre os responsáveis pela tomada de decisões e a sociedade, entre cidade e sociedade. Isso se dá, provavelmente, porque as relações com a imagem, com a arte,

com o tempo e com a história, não são as mesmas. A preocupação dos governantes é com cidade, mais do que com seus habitantes.” (LEGUÉ-DUPONT, 1996, p.47. Tradução nossa).

Tampouco cabe transformar essa experiência bem-sucedida em método, como se houvesse a partir dela um caminho pré-definido a ser novamente trilhado com alguma garantia de êxito. Em 1983, no início da organização do Comitê de moradores no quartier, não havia nenhuma garantia de que algo concreto seria realizado. Isso se deu como resultado de uma trajetória imprevisível de início.

Vale apreender e salientar, entretanto, o sentido coletivo e participativo da construção que se logrou realizar, de baixo para cima. Partindo de uma singela, mas consistente, organização de moradores que buscou e conseguiu apoio nos setores político-administrativos e amparo técnico-artístico junto a uma equipe capaz de levar adiante tanto um processo de concepção plástica relativamente aberto quanto a própria implementação técnica e gráfica do projeto

Esse é, enfim, o aspecto metodológico – que é também tecnológico – que se mostrou decisivo e que merece toda consideração e reflexão crítica.

Para concluir essa abordagem, cabe acrescentar alguns aspectos relacionados à biografia e à trajetória de Tony Garnier que sustentam uma hipótese de uma interação simbólica também decisiva nesse processo de “fabricação de imagens”, revisão identitária e compartilhamento de imaginários.

O primeiro é o fato de que Garnier, além de ser lionês, nasceu em uma família de “*canuts*” – trabalhadores na indústria de seda – da Croix-Rousse, bairro operário “vermelho”, situado no alto da colina limite da *Presqu’île*. Seu pai era desenhista de padrões para seda e sua mãe era tecelã. As origens operárias de Garnier são, portanto, as mesmas de boa parte dos moradores dos “*États-Unis*”. Compartilham assim uma mesma origem “mítica” relacionada ao fazer manual na indústria, relacionada à transformação sensível da matéria, à plástica. Ademais compartilham também o enfrentamento e a superação das restrições financeiras, das injustiças sociais, das condições precárias de moradia e da exploração do trabalho.

Diferentemente de seus pais, Tony Garnier, teve a oportunidade de estudar, adquiriu uma formação técnica que o capacitou a frequentar as *Écoles des Beaux-Arts* de Lyon e de Paris e formar-se arquiteto, como sonhara desde criança. Pôde, assim, libertar-se e reinventar em sua “Cité”, em termos ambientais, sociais e estéticos, a relação da vida, do habitar com o árduo trabalho industrial, que poderia tê-lo mantido aprisionado como *canut* junto a um tear na Croix-Rousse.

O domínio técnico e artístico do mesmo desenho que seu pai fazia sobre a seda ele decidiu aplicar à transformação de espaços e assim redesenhou sua cidade e delineou uma vertente do desenvolvimento do mundo urbano industrial no século XX. Esse mesmo desenho foi revivido e ressignificado na ação coletiva do “Musée Urbain”.

O segundo aspecto relevante é que o projeto da “*Cité Industrielle*”, hoje aclamado, foi de início um projeto individual paralelo, voluntariosamente conduzido durante ao menos 4 anos na *Villa Médicis* pelo então *Prix de Rome*, Tony Garnier, tendo sido duramente criticado e rechaçado pela *Academie de France* em Roma e pela *École des Beaux-Arts* em Paris, quando exposto. A história da “Cité” traz consigo a marca de um projeto de ímpeto, contrário ao academicismo, uma iniciativa de rebeldia, desobediência e contestação. Durante sua estadia em Roma, Tony Garnier foi orientado a concentrar-se sobre a arquitetura antiga e tinha como propósito principal realizar o levantamento, os desenhos arquitetônicos, desenhos de reconstituição e estudos sobre os vestígios arqueológicos da cidade romana de *Tusculum* (1911), próxima a Roma. Sua “Cité” foi vista pela Academia como um arroubo de juventude, um projeto subversivo de um jovem arquiteto indisciplinado, cuja contribuição não tinha maior relevância. Não é necessário explicar para a perpétua juventude transviada da comunidade dos “*États-Unis*” qual é a questão simbólica envolvida nesse movimento de contestação, diferenciação e afirmação de identidades.

O terceiro aspecto é que esse trabalho recusado foi o que lhe rendeu as primeiras oportunidades de projeto em sua cidade natal e o aproximou do prefeito Édouard Herriot, que reconhecendo sua capacidade e as afinidades que os aproximavam, lhe confiou o desenvolvimento dos edifícios principais dos “*Grands Travaux de la*

Ville” em Lyon, entre 1906 e 1918. A partir desse vínculo, o arquiteto maduro, já com 37 anos, que havia desenhado uma cidade industrial passa a construir a modernização de sua cidade de origem. Não é necessário detalhar que a expectativa dos moradores daquele quartier apartado e discriminado, durante décadas, relacionava-se ao reconhecimento público de sua vinculação e de sua contribuição singular à cidade industrial de Lyon.

Essa trajetória antropológica heroica, vivenciada individualmente por Garnier foi, portanto, vivida coletivamente pelos moradores do “*Quartier des États-Unis*”. Talvez, individualmente, também, na trajetória pessoal de uma ou outra família, um ou outro morador.

O reconhecimento ainda que impreciso e fragmentário das homologias e analogias entre tais trajetórias possibilitaram, em uma dimensão simbólica comum, o compartilhamento de imaginários indispensável à consolidação do vínculo entre a cidade, o bairro, seus moradores e o arquiteto visionário.

Figura 98. Fotografia da porta de acesso ao Hangar do Primeiro Filme que se integra às instalações do Instituto Lumière em Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



A sobreposição de fotografia e arquitetura

Desde 1881 que Antoine Lumière havia instalado no *quartier* de *Monplaisir*, situado no 8º arrondissement de Lyon, uma pequena fabricação artesanal de clichês fotográficos. Essa iniciativa daria origem à produção industrial que seria levada adiante por seus dois filhos, Auguste e Louis, os irmãos Lumière, tanto no que diz respeito à fotografia, quanto ao cinema.

Nesse mesmo local, no próprio terreno da fábrica, Antoine empreendeu a construção de uma “Vila” com arquitetura Art-Nouveau entre 1899 e 1902 que, na realidade, nunca chegou a ser verdadeiramente habitada pela família. Hoje, essa Vila abriga o *Musée Lumière*, parte do Instituto homônimo que hoje ocupa um trecho do antigo terreno da fábrica.

Foi no portão lateral de acesso dos operários que, em 1895, os irmãos Lumière valeram-se de seu cinematógrafo para realizar as cenas da saída da fábrica que ficaram conhecidas como “o primeiro filme”. Nesse lugar, hoje há uma porta de acesso ao Hangar do Primeiro Filme que se integra às instalações do Instituto Lumière. Logo após o vão de entrada definido por muros de concreto, há um painel de vidro na vertical, que ocupa quase toda a largura da passagem, sobre o qual está impresso um dos fotogramas do “primeiro filme” ampliado. A posição desse suporte e a transparência da imagem permitem ver, sobrepostos, em tempos históricos distintos, a saída dos operários em 1895 e a condição atual de preservação da estrutura arquitetônica do hangar, com suas tesouras, seu madeiramento e sua água de cobertura.

Essa instalação em perspectiva se integra ao projeto arquitetônico de conservação e reabilitação do hangar como monumento histórico da cultura cinematográfica abrigando desde 1998 uma sala de projeção.

Tal solução de sobreposição *in loco* de uma imagem fotográfica a visadas sobre arquiteturas ou espaços urbanos, sugerindo uma coincidência da posição de um observador atual com aquela posição da câmera fotográfica que permitiria “rever” a cena em perspectiva correspondente àquela da fotografia, no caso, do

cinematógrafo, tornou-se bastante comum nos últimos anos⁸⁴.

Entretanto, os fundamentos tecnológicos e os desdobramentos imaginários dessa construção imagética não devem ser banalizados, nem menosprezados. É necessário conceituá-la, revisá-la criticamente e ressignificá-la em razão das experiências já realizadas e dos anseios contemporâneos.

A perspectiva da cena (*skene*) do fotograma se sobrepõe fisicamente à cena arquitetônica do hangar hoje e juntas constituem *in loco* uma situação cenográfica dinâmica que convida a um duplo movimento interativo, do corpo e da imaginação. Não há como alienar dessa interação urbana o caráter propriamente cênico, logo, teatral, dramático, emocional e estético. A mobilidade cenográfica possibilita um câmbio entre a experiência de buscar a posição fixa original do fotógrafo – em última instância, uma retomada da posição monocular de Brunelleschi com sua *tavoleta* – e a experiência de deslocar-se, desencaixando as duas cenas a partir de outras posições de visada possíveis, nas quais elas se desencontram e se afastam. A experiência sensível de mobilidade entre o encaixe e o desencaixe de imagens *in loco*, em um mesmo lugar, enseja o devaneio imaginativo no tempo e nas suas mutações arquitetônicas e urbanísticas. A imaginação devaneia na sincronia do tempo presente ou do tempo passado da imagem fotográfica, mas, livre, não se restringe a essas temporalidades presentes visíveis e se evade na diacronia de outros tempos, passados e futuros. A evasão imaginativa constitui um entrelaçamento de tempos distintos e amplia assim a sobreposição sugerida na instalação fotográfica a uma multiplicidade de imagens própria do imaginário. Nessa *promenade* espaço-temporal a ressignificação do presente ressoa na reestruturação de memórias e na proposição de cenários urbanos futuros, como desejo, como intenção, como projeto.

A experiência “aumentada” que se pode ter frente ao painel com o fotograma impresso na entrada do Hangar dos Lumière tem uma posição tecnológica e histórica relativa, que tanto se relaciona a soluções técnicas anteriores quanto a

⁸⁴ Durante a 11ª edição do Festival Lumière em outubro de 2019, por exemplo, imagens fotográficas antigas de edifícios e situações urbanas de Lyon foram ampliadas e posicionadas em painéis nas calçadas, praças e outros espaços públicos, exatamente onde os fotógrafos se posicionaram para realizá-las em meados ou fins do século XIX.

outras mais recentes. Essa experiência é marcada pela sobreposição e pela alternância de posições de perspectiva que possibilitam uma visada dupla, comparativa, permanente. A experiência de espaços urbanos e de paisagens em transformação são os paradigmas dessa primeira vertente de interação.

Tais características a distinguem de uma outra vertente que propõe uma experiência sensível imersiva em um dispositivo fechado que propõe uma ruptura com o “real”, como dissociação e evasão podendo sustentar, simultaneamente ou a posteriori, ações reflexivas poético-crítico-comparativas que a interpretem e estabeleçam relações com alteridades. Esse dispositivo fechado pode ter uma entrada ocular, unicamente visual (ou voyeurista) como “*Il Buco della Serratura*”⁸⁵ (o buraco da fechadura), a lente de um telescópio, de um binóculo ou de um microscópio que promova uma condução a outro lugar. Entretanto, a intensificação dessa experiência demanda uma condição multissensorial essencialmente arquitetônica. Toda arquitetura desenvolve uma poética de imersão, podendo ser mais ou menos fechada em si, mais ou menos aberta à paisagem. A arquitetura é um paradigma de imersões. Seria mais apropriado dizer arquiteturas, no plural, pois essa matriz arquitetônica tem um desdobramento metafórico em si, isto é, desde suas origens neolíticas constrói para além dos edifícios-arquiteturas, modelos arquitetônicos reduzidos, assim como também amplia a ordem cosmogônica arquitetônica a uma ordem cosmogônica universal. A imersão que se dá no templo, pode se dar também nos templos, nos oratórios, nos sacrários, nos trípticos, nas maquetes, nas casas de bonecas, nos castelos de brinquedo, nas arquiteturas miniaturizadas, enfim. Esse movimento de imersão na direção de um microcosmo pode ser invertido e vir a sustentar uma exteriorização de retorno, em sentido contrário, uma emersão em direção a um macrocosmo, o que transforma, conseqüentemente, a experiência sensível dos lugares na pólis e de toda a natureza em uma experiência metaforicamente arquitetônica, como paisagem, por exemplo.

É preciso atentar ao sentido metafórico do termo imersão nesse contexto. As experiências imersivas, literalmente remetem ao ato de imergir algo ou imergir-se,

⁸⁵ O buraco da fechadura do portão principal da Villa del Priorato di Malta na Piazza Cavalieri di Malta no monte Aventino em Roma apresenta uma perspectiva única da cúpula da basílica de São Pedro.

isto é, mergulhar em um líquido para ficar submerso. Essa ação transforma-se então em metáfora líquida para designar uma experiência sensorial no mar de ar aristotélico. Apropriação semelhante se dá também em outras áreas de conhecimento. Durante um eclipse lunar, por exemplo, os astrônomos dizem que houve uma imersão da Lua na sombra gerada pela Terra, em outra apropriação metafórica⁸⁶.

Tal vertente imersiva desdobrou-se, por exemplo, no fotorama dos Lumière, patenteado em 1900, como um aprimoramento fotográfico dos panoramas em 360 graus, pintados sobre telas e expostos em rotundas desde fins do século XVIII. Os fotoramas possibilitavam a projeção precisa de uma imagem completa de uma vista de um horizonte sobre uma superfície cilíndrica. O próprio museu Lumière apresenta em sua coleção permanente uma instalação cilíndrica com uma versão impressa de um fotorama do cais do velho porto de Marselha. A condição envoltória dessa ampliação fotográfica permite uma imersão visual como resultado do posicionamento de uma superfície curva, fechando um círculo completo, em torno do observador posicionado no centro onde esteve a câmera. Muito embora a imagem propriamente seja apenas uma banda, como faixa ou tira, mais ou menos larga, que define um anel em torno do observador, a ambientação do fotorama, assim como aquela dos panoramas, é a de uma rotunda, uma arquitetura cilíndrica como sala imersiva. Afastando-se da forma circular, a rotunda veio a se transformar nas salas de cinema que conhecemos. O fotorama propunha assim a construção de uma arquitetura, um lugar artificial de interação com a imagem de outro lugar, ou de outros lugares, assim como faziam também os panoramas.

A rotunda projetada por Robert Mitchell na Leicester Square em Londres em 1801, por exemplo, possuía duas plataformas que possibilitavam a visualização de um panorama menor, em uma sala circular no alto, isolado de outro panorama maior posicionado na base do edifício (LAMBOLEY, 2008). Segundo Markman Ellis⁸⁷:

⁸⁶ Costa, J. R. V. Eclipses lunares. *Astronomia no Zênite*, out 1999. Disponível em: <http://www.zenite.nu/eclipses-lunares/>

⁸⁷ <https://www.bl.uk/picturing-places/articles/the-spectacle-of-the-panorama>

“O panorama era então a ilusão visual mais convincente que a humanidade já havia criado. Os espectadores do panorama, por exemplo, de Constantinopla (hoje Istambul) no Barker's Panorama, na Leicester Square de Londres em 1801-02, podiam ser levados a pensar que haviam sido magicamente transportados para um local estrangeiro distante. Essa ilusão não durava muito tempo, dependendo da acuidade visual do espectador, mas era uma sensação surpreendente enquanto durava.” (Tradução nossa).

Na história dos panoramas ingleses a tônica era a busca por cenas urbanas de lugares tidos como exóticos – Istambul, Atenas, Mumbai, Moscou, Roma ou Sidney, por exemplo – ou cenas de paisagens sublimes e pitorescas – como os Alpes, o Ganges, o Cantão, dentre outras – ou ainda cenas de batalhas épicas na terra ou no mar. Raras eram as pinturas cujas vistas coincidiam com o lugar no qual a rotunda estava situada.

Uma das exceções foi justamente a maior vista panorâmica de Londres, pintada por Edmund Thomas Parris e sua equipe durante 4 anos com base em croquis produzidos pelo pintor Thomas Hornor. Para abrigar esse super-panorama foi construída em 1827 uma rotunda especial, o *London Colosseum* no *Regent's Park*. O pintor Rudolph Ackermann pintou em 1829 uma vista interna desse panorama gigantesco⁸⁸.

O texto do *“A Picturesque Guide to the Regent's Park: With Accurate Descriptions of the Colosseum, the Diorama, and the Zoological Gardens”* de 1829 explica a razão dessa exceção notável:

“O único momento no qual Londres pode ver vista é no nascer do sol de uma bela (e rara) manhã de verão [...] isso, antes que se acendam os milhares de fogões (e a fumaça se junte ao fog) [...] justamente o

⁸⁸https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Detail_from_Rudolph_Ackermann%27s_painting_of_1829_Colosseum.jpg

período em que não se pode ter acesso à catedral (para uma vista geral da cidade).” (p.33. Tradução nossa).

No mais, os panoramas habitualmente promoviam uma ilusão de deslocamento, uma evasão imaginária reforçada pelo contraste entre a paisagem urbana na qual estava inserido e a cena exótica, pitoresca ou dramática que seria apresentada em seu interior. Na experiência dos panoramas predominava o escapismo, uma evasão estética como um afastamento temporário do tempo e lugar presentes em direção a uma outra realidade, muito embora a possibilidade de coincidência entre a vista apresentada e a localização da rotunda tenha existido desde o início da fabricação de tais pinturas, no final do século XVIII.

A partir do início do século XX, os fotoramas trouxeram para essa cultura urbana moderna da ambientação imersiva as projeções fotográficas que, a princípio, constituíram um imaginário da “realidade presente e visível”. Os fotoramas apresentavam situações urbanas contemporâneas, ainda que selecionando temas entre o cotidiano comum e o acontecimento excepcional. O que se conjuga, por exemplo, no fotorama produzido no teto da Basílica de São Pedro, no Vaticano em Roma. Não raro, o acontecimento era a própria presença do fotógrafo com a câmera perifotográfica que chamava a atenção de populares, e esses, curiosos, se aproximavam e eram então captados na imagem. Esse é o caso do fotorama da *Place du Gouvernement* junto ao *Boulevard de la République* em Alger, capital da Argélia. Não havia, à época, o distanciamento temporal que permitisse às fotografias reunidas no fotorama apresentarem imagens de um lugar no passado. Todas as imagens eram do presente, sem afastamento.

Hoje, um deslocamento da estrutura do fotorama do Instituto Lumière para o lugar exato onde a imagem foi construída, no porto em Marselha, poderia criar uma condição de transição, sobreposição e comparação entre o lugar visto lá fora hoje e o mesmo lugar fotografado na virada do século XIX/XX. Romper-se-ia assim a separação de ambientes construída historicamente pela arquitetura da rotunda e instaura-se a possibilidade de uma interação *in loco* que também dependerá de uma certa mobilidade do corpo e da imaginação – como a que foi mencionada

anteriormente com relação à *skene* – para colocar várias cenas/imagens em movimento interativo. Originado nesse contexto cinético, não será outra a natureza do cinema senão essa imaginação do movimento explorada artisticamente em suas mais variadas possibilidades audiovisuais.

Com o advento do digital, da Internet e de dispositivos móveis, outras interações de sobreposição *in loco*, como realidade aumentada, e de interações imersivas puderam ser exploradas.

Quando visitamos o Palácio dos Papas em Avignon, recebemos um tablet, que tem o propósito de ser um guia digital para visualizarmos reconstituições digitais em 3D dos ambientes que percorreremos. Nos principais ambientes do palácio, a partir da leitura de uma imagem-código impressa em um totem, o *HistoPad* reconhece nossa posição dentro do Palácio e apresenta uma imagem renderizada produzida com base em uma modelagem tridimensional eletrônica em 360 graus que reconstitui em detalhes o interior desse lugar no século XIV. A interação com o tablet ampara uma experiência aumentada ao acrescentar à apreensão direta dos ambientes uma tela móvel em pequeno formato que pode ser movida de acordo com nosso interesse, promovendo o acréscimo de uma segunda camada audiovisual que intenciona um incremento de informações na experiência sensível direta dos espaços. Sobrepondo a tela do tablet às visadas dos ambientes internos do Palácio, as (re)apresentações digitais da reconstituição provável de cada um dos ambientes no passado renderizadas e em 3D vêm se somar à experiência multissensorial das condições atuais desses ambientes.

Na opinião de Cécile Helle responsável pela secretaria de Turismo da prefeitura de Avignon, a implementação do *HistoPad* em fins de 2017 tem as seguintes características:

“Não se encontra hoje em lugar nenhum do mundo uma solução que reúna em um único suporte tantas funcionalidades a serviço de todo tipo de público. O HistoPad é o meio completo para conseguirmos uma difusão de conhecimento moderna e eficaz. Estamos orgulhosos de sermos os primeiros a disponibilizá-lo a todos, como parte de uma

política cultural tanto exigente quanto generosa.”⁸⁹ (Tradução nossa).

Em 2013, um jovem estudante de info-comunicação na *Université Lyon 2*, Loris Baumgartner, desenvolveu um website intitulado *Rétro Lyon*⁹⁰, com o apoio de Anne Meyer, curadora responsável pelo acervo iconográfico da Biblioteca Municipal de Lyon. Nesse espaço Web, 11 fotografias do acervo do fotógrafo lionês Jules Sylvestre⁹¹ – que fotografou a cidade e sua região entre 1880 e meados dos anos 1930 – dividem a tela com fotografias recentes com a mesma perspectiva sobre a Lyon do início do século XXI e são apresentadas em *slideshow*. A partir da linha do meio da tela, os usuários podem fazer com que uma imagem encubra a outra, alternando então dois momentos distintos de um mesmo lugar na cidade. Seria interessante que esse movimento de alternância entre imagens pudesse ser experimentado *in loco* por meio de smartphones. Contudo, o webdesign desse projeto não foi desenvolvido para uma interação responsiva que incluísse acesso por smartphones. O projeto abre ainda duas possibilidades colaborativas. A primeira para que os internautas comentem as imagens, na ausência de legendas, muito embora não haja uma entrada para tais comentários. A segunda solicitando que os internautas facultem acesso a determinados lugares privados que podem permitir a recuperação de pontos de vistas utilizados pelo fotógrafo, hoje de difícil acesso.

Em junho de 2016, Alexandre Bonazzi, criador da plataforma *Neozone*⁹², realizou em Lyon uma experiência semelhante valendo-se também da sobreposição de imagens que designou como “*Fenêtre temporelle sur la capitale des Gaules*”. Essa janela temporal se materializava em dez imagens fotográficas digitais publicadas online nas quais uma “fotografia antiga” era perfeitamente sobreposta em perspectiva a uma imagem atual de uma arquitetura ou um espaço urbano da cidade.

⁸⁹ <http://www.palais-des-papes.com/fr/content/histopad-pour-tous>

⁹⁰ <http://retro.picta.fr/#Intro>

⁹¹ Philippe Rassaert, Jules Sylvestre, photographe professionnel, numelyo [en ligne], mis en ligne le , modifié le , consulté le 2020-01-11 11:42:18. UR: https://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_00GOO01001THM0001syl

⁹² <https://www.neozone.org/art-2/lyon-fenetre-temporelle-sur-la-capitale-des-gaules/>

2016, aliás, foi o ano do lançamento do jogo para smartphones IOS e Android, *Pokémon Go* (ALHA et al, 2019; FLORES-FLORES; ÁLVAREZ-HERRERA, 2019), que definiu um novo parâmetro para o entendimento prático de interações possíveis de “realidade aumentada” (AR) na experiência de espaços urbanos. Em síntese, a camada gamificada georreferenciada do *Pokémon Go* se sobrepõe a um mapa digital de ambientes urbanos vários, mundo afora, estimulando que os jogadores se desloquem fisicamente por tais lugares com seus smartphones para “caçar pokémons”. Na conjugação promovida pelos smartphones entre Web, geolocalização, câmeras fotográficas e telas dos smartphones a sobreposição de realidades se torna sensível, visível, *in loco*, e é assim que o jogo transforma espaços internos e o ambiente urbano em um espaço lúdico interativo. A experiência do *Pokémon Go* expôs as condições técnicas práticas da sobreposição de imagens na experiência sensível dos ambientes urbanos a partir da convergência entre tais recursos digitais móveis, o que sinalizou também novas questões psicossociais e novas possibilidades de experimentação no âmbito educacional, cultural, patrimonial, arquitetônico e urbanístico. Os desdobramentos efetivos desse potencial, contudo, foram inexpressivos nos últimos 3 anos, dentro do contexto aqui em foco.

Em 2018, foi o *Musée d’Orsay* em Paris que instalou dois totens *Timescope*⁹³ de “realidade virtual” que permite ao público uma experiência de imersão animada na *Gare d’Orsay*, em 360 graus e em 3D, entre o início do século XX até sua conversão em museu em 1986. Esse dispositivo digital demanda que o usuário se posicione em um lugar preciso e, valendo-se de um óculos-máscara-visor com altura regulável, tenha uma experiência audiovisual imersiva, como se estivesse em um fotorama 3D, visualizando o vão principal da gare e a transformação de seu uso ao longo de várias décadas.

Figura 99. Fotografia de um totem Timescope de “realidade virtual” que permite ao público uma experiência de imersão animada na Gare d’Orsay, em 360 graus. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

⁹³ <https://timescope.com/case-post/des-bornes-comme-outil-de-mediation-au-musee-dorsay/>



O *Histopad*, o *Retro Lyon*, a “fenêtre” de Bonazzi e o *Pokémon Go* se apropriam da sobreposição de imagens e da alternância de perspectivas, enquanto a solução digital do *Timescope* atualiza para o universo de renderizações digitais em 3D as simulações arquitetônicas da tradição dos panoramas.

É possível então reconhecer:

- de um lado, a atualização de uma vertente de “realidade aumentada” aberta – que em uma perspectiva de “longa duração” recuará à *tavoleta* de Brunelleschi – com dispositivos móveis munidos com câmeras que são capazes de “ler” *QRcodes* ou outros códigos, para dar início a uma interação programada que “sobrepõe” imagens a uma certa experiência sensível de lugares *in loco*. Essa vertente preserva a condição comparativa entre duas experiências sensíveis distintas, simultâneas e sobrepostas, e a interação entre ambas tende a ser ativa, física, corporal, podendo exigir um deslocamento físico, um percurso, uma caminhada;
- de outro lado, a atualização da vertente arquitetônica de imersão fechada que tanto explora ambientes imersivos que vão dos *home-theaters* às salas de cinema multissensoriais 3D, quanto se desdobra em uma derivação específica de *wearables* ou dispositivos vestíveis, como óculos, fones, máscaras, relógios, pulseiras, sapatilhas, luvas, collants etc. Essa vertente, ao invés de propor uma sobreposição de imagens, promove uma ruptura da experiência sensível do real – como, aliás, sempre foi a experiência cinematográfica – e, a partir dessa cisão instaura uma “realidade virtual” autônoma, que pode tanto se relacionar a um lugar sensível passível de ser experimentado – como uma reconstituição da Agora ateniense, por exemplos – quanto pode propor ficções, fantasias de lugares autônomos originalmente artificiais, materiais, digitais ou híbridos. Essa vertente é excludente e demanda uma separação entre experiências sensíveis que podem ser consecutivas, mas não simultâneas. Essa condição é fundamentalmente contemplativa, podendo ser mais ou menos passiva entre assistir um filme sentado em uma poltrona e jogar um jogo com sensores de movimento como *Kinect*, *Wii* ou *Move*;

Esse delineamento inicial de vertentes conceituais e tecnológicas possibilita, por sua vez, outro delineamento complementar do imaginário fotográfico, o que demanda ensaios, aproximações fenomenológicas e reflexões críticas que explorem o amplo espectro de temas pertinentes à produção e à interação com imagens fotográficas. Um delineamento esquemático desse imaginário poderia referenciar-se no que os sumários de Gaston Bachelard sugerem, isto é, uma espécie de estudo preliminar da gama, da paleta, do leque de possibilidades de desdobramentos poéticos a partir da ação fotográfica e da imagem fotográfica.

Tal sondagem deve considerar o imaginário:

- Da aparição e da desapareção ou da fantasmagoria;
- Dos fundamentos químicos do surrealismo;
- Da naturalidade do real;
- Da imobilidade ou o Complexo de Medusa;
- Dos fetiches fotográficos;
- Do duplo e o Complexo de Cain e Abel;
- Da câmera como arma aos caçadores de imagens ou o Complexo de Ártemis;
- Da maquinaria ou o Complexo de Morel;
- Da evanescência ao apagamento ou o Complexo de Dorian Gray;
- Do artifício ou a abstração a partir da natureza sensível;
- Da metafotografia ou a fotografia da fotografia;
- Da invisibilidade ou da não-fotografia;
- A hipervisibilidade como último véu;
- Da contra-fotografia ou o Complexo de Engels;
- Da curadoria neutra ou o avesso da inclusão;

- Da espessura da imagem ou a escavação arqueológica da longa duração;
- Do voyeurismo ao *PornHub*;
- Do esgotamento ou a contradição do acabamento do inacabável;
- Da banalização da ação fotográfica;
- Da pureza e impureza dos processos alquímicos;
- Das hibridações e da fotografia não-fotográfica;
- Da imagem como texto ou os transbordamentos da Linguística;
- Da autonomia poética ou a conquista da alteridade.

Figura 100. Fotografia do acesso original ao Museu Galo-romano, integrado ao conjunto Lugdunum-Musée & théâtres romains, Fourvière, Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



Dois museus

O Museu Galo-romano inaugurado em 1975, com projeto do arquiteto Bernard Zehrfuss, integra hoje o conjunto *Lugdunum-Musée & théâtres romains*, um sítio integrado arqueológico, cultural e museográficos na colina da *Fourvière* em Lyon. O edifício moderno em concreto armado aparente foi implantado em uma encosta lateral do mesmo sítio onde se localizam um Anfiteatro e um Odeão romanos, lugar onde foi fundada a antiga cidade romana de *Lugdunum* em 43 a.C.

O projeto de Zehrfuss hoje, com a vegetação da encosta reconstituída, é visível como um volume discreto de uma tira de concreto térrea que ocupa o topo da colina. Os pisos internos do museu estão posicionados abaixo dessa cota, como níveis de subsolo interligados por uma escada helicoidal e depois por rampas que acompanham a declividade do terreno. Na encosta vegetada, um conjunto de 3 aberturas envidraçadas, como uma porta de entrada e duas janelas “canhões de luz” estabelece uma continuidade visual entre o interior do museu, o sítio arqueológico adjacente e a paisagem de Lyon.

Com essas aberturas, a experiência sensível da arquitetura do museu e de seu acervo se estende e se integra à experiência sensível do sítio histórico no qual está implantado. De modo que, em determinados espaços internos ao museu, próximos aos canhões de luz, a museografia explora justamente a condição privilegiada *in loco* para promover uma continuidade e uma complementaridade entre objetos originais do acervo, painéis com esquemas gráficos e textuais, ampliações fotográficas, maquetes e telas/monitores com projeções audiovisuais. Tais qualidades ampliam a situação museográfica, para além do edifício moderno, como um Museu Aberto que inclui todo o sítio arqueológico e sua paisagem.

É justamente a possibilidade de estar *in situ*, caminhando em devaneio entre os vestígios romanos de *Lugdunum* e os espaços modernos do museu, que vem intensificar e enriquecer mutuamente tanto a experiência sensível de um acervo único e suas estruturas didático-expositivas, quanto as diversas outras experiências sensíveis das várias dimensões passíveis de apreensão no lugar: arquitetônicas, urbanísticas, artísticas, paisagísticas, geográficas, históricas etc.

O museu pode ser entendido como uma inserção *in loco*, uma estrutura⁹⁴ ou uma instalação técnico-poética fixa, um objeto arquitetônico público posicionado em um lugar específico, cuidadosamente escolhido, para favorecer uma super convergência de (re)apresentações com o intuito de intensificar, enriquecer ou “aumentar” uma experiência sensível e reflexiva sobre um trecho da cidade. Esse enraizamento no lugar presente irá amparar as deformações do agora, mas também as evasões imaginativas em direção ao passado e ao futuro, constituindo assim dimensões projetuais também complementares de memória e advento.

Como pensar alternativas ou mesmo inversões desse enquadramento oficial do museu como instituição cultural representativa do Estado, logo, do *status quo*, do poder e de sua ideologia, que atua de “cima para baixo”, planejando e atuando da escala macro para a micro? Quais seriam as estratégias possíveis para a apropriação e qualificação das interações valorativas de enraizamento de memória e projeto no imaginário *in loco* partindo de outros movimentos, anseios e organizações que não apenas aqueles coordenados e financiados pelo Estado?

As qualidades e contribuições sensíveis dessa inserção arquitetônica *in loco* já estavam evidentes no final dos anos 1970, antes do advento do digital e das possibilidades de interação “à distância”. A proposta museográfica aqui é eminentemente lenta, geológica, tátil, mineral, em outras palavras: avessa à distância. Desde então, a interação com os recursos digitais tem se dado a partir dessa premissa que pauta desde o projeto arquitetônico até os projetos museográficos mais recentes. Identifica-se assim um aporte do digital que é um acréscimo à própria experiência material e sensível da arquitetura e da museografia originais.

Ao menos desde 2012, o museu tem experimentado uma convergência analógico-digital com base em projeções mapeadas sobre maquetes físicas, o que permite sobrepor várias camadas sucessivas ou simultâneas com informações gráficas específicas sobre uma mesma base tridimensional. Hoje, o museu apresenta em sua exposição permanente uma maquete da cidade de Lyon, concentrada na região

⁹⁴ Especialmente no sentido de “structure” que emprega John Hejduk (1987) em “The Riga Project”.

da *Presqu'île*, sobre a qual são feitas projeções mapeadas que apresentam uma cronologia da ocupação humana e urbana nessa região original e central. A maquete é uma base geográfica sobre a qual se projeta uma animação audiovisual com representações, esquemas gráficos, máscaras, cartografias de fenômenos encadeados em uma narrativa histórica.

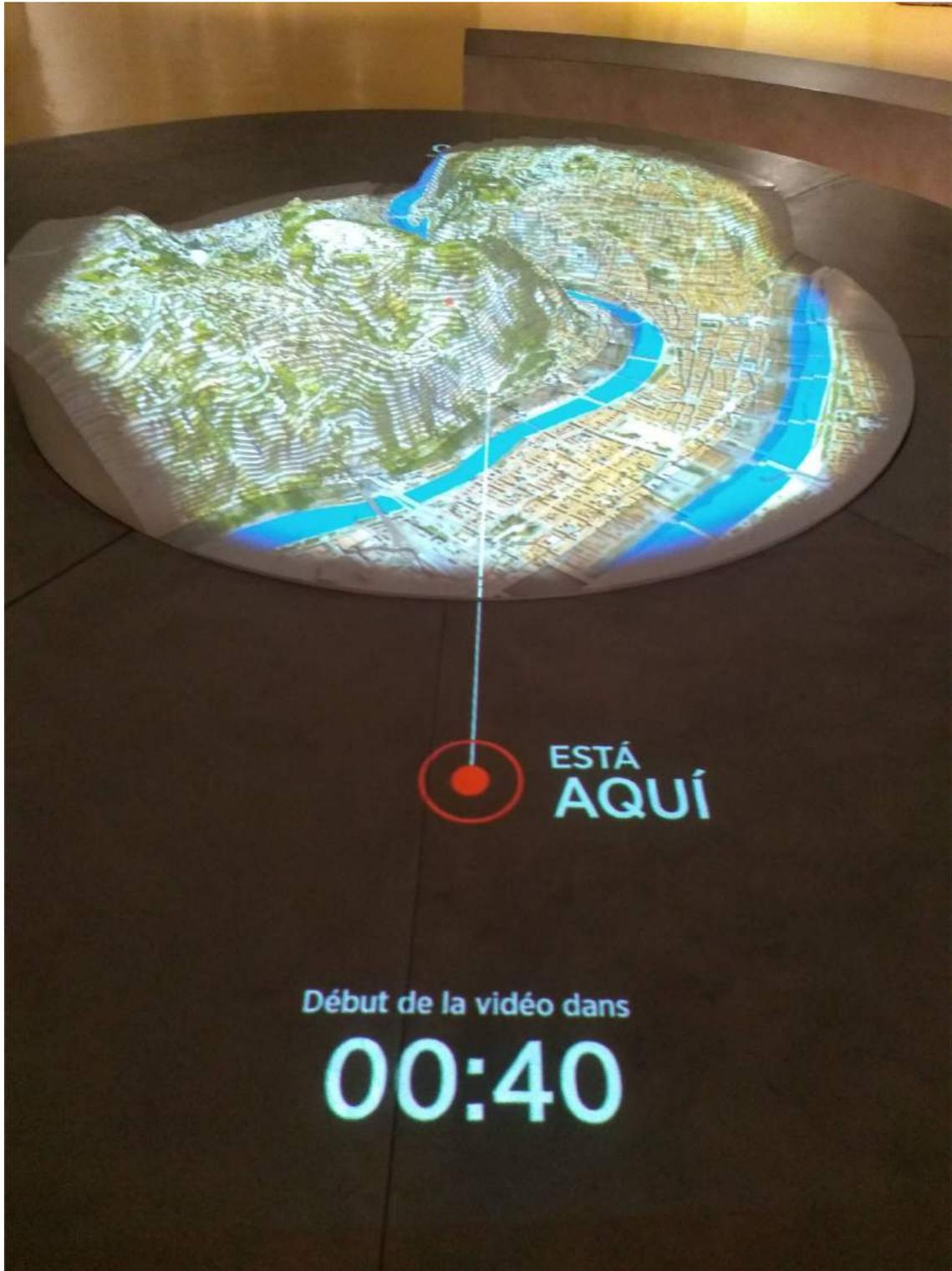
Essa convergência entre modelo tridimensional como maquete urbana – fabricada artesanalmente, como peça única, valendo-se de peças modeladas digitalmente e construídas em impressoras 3D integradas manualmente – aliada à projeção mapeada define hoje o “estado da arte” da interação entre o universo material e o aporte digital no âmbito dos museus lioneses.

Figura 102. Aspecto dos recursos expográficos no interior do Museu Galo-romano com abertura para as ruínas romanas. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 101. Aspecto dos recursos expográficos no interior do Museu Galo-romano com abertura para as ruínas romanas. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 103. Maquete com projeção mapeada integrada à expografia do Museu Galo-romano. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.





Afinal, a partir do Museu Galo-romano, o Museu da História de Lyon (MHL) também seguiu nesse caminho e, recentemente, em fins de 2019, inaugurou a sua própria maquete de Lyon também com projeção mapeada.

O MHL está situado “no coração” do *Vieux Lyon*, mais precisamente no quartier Saint Jean, ao centro do bairro medieval e renascentista situado longitudinalmente entre a margem direita do Saône e a colina da Fourvière. O MHL possui um duplo vínculo com esse lugar. Inicialmente um vínculo urbanístico com o *Vieux Lyon* e com essa condição central no quartier, próximo à catedral de Saint Jean, na margem do Saône onde se encontram os sítios mais antigos de origem do núcleo urbano lionês. Daí decorre o segundo vínculo, arquitetônico, com sua sede, o “*Hôtel de Gadagne*”, antigo *Hôtel des Pierrevive*, palacete construído no início do século XVI pelos irmãos Pierrevive depois alugado e adquirido pelo banqueiro florentino Thomas II de Gadagne que o reformou seguindo a estética renascentista de sua terra natal.

Dentre as práticas museográficas do MHL destacam-se as “*Balades Urbaines*”, passeios ou percursos urbanos. As *balades* se organizam como caminhadas temáticas em grupo – tanto para famílias com crianças a partir de 7 anos, quanto para adultos – com duração entre 1h30 e 2h em trechos específicos de Lyon. Em 2019, por exemplo, alguns dos temas propostos foram: “*Où sont les femmes?*” (Onde estão as mulheres?) partindo do *Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation* (CHRD) situado na Avenida Berthelot no 7º Arrondissement de Lyon; “*Du Musée au Street Art*” partindo do *Musée des Beaux-Arts* situado na *Place des Terreaux* no centro de Lyon. Essas *balades* urbanas, remetem às derivas debordianas e se constituem em atividades de extensão fundamentais na proposta do museu de ampliar seu vínculo com os lugares que constituem a cidade, indo além do *Vieux Lyon*, com o intuito de explorar diferentes regiões da cidade atualizando a discussão de sua história aos temas contemporâneos, aproximando assim seu acervo e sua museografia do cotidiano das pessoas. A convergência e complementariedade entre recursos internos de representação da cidade à distância – que tem na maquete com projeção audiovisual mapeada seu melhor exemplo – e a experiência direta da cidade, como museu a céu aberto, nas *balades urbaines* constituem hoje a referência mais completa de como as técnicas

contemporâneas (analógicas, digitais e híbridas) estão explorando relações com o imaginário urbano em Lyon, promovendo uma interação dinâmica entre imagens e a experiência multissensorial *in loco* nos/dos ambientes urbanos.

Há, nessa convergência e complementariedade um potencial metodológico ainda embrionário. Esse potencial pode amparar uma presença mais cotidiana de intervenções – objetos/instalações, projeções, performances – em lugares específicos da cidade com enfoques/conteúdos vários, capazes de transformar temporariamente a superfície de um edifício, uma esquina, ou mesmo o ambiente de uma rua, de uma praça, até uma paisagem. Tais intervenções podem considerar ainda a inserção de estruturas arquitetônicas temporárias (ou de maior permanência) na cidade, como objetos-maquetes, como contêiner-museus, como *trailer-truck*-temáticos, assumindo um duplo papel: como lugar de convergência de (re)apresentações hegemônicas ou não, e como lugar de diálogo, de interações e de ações construtivas que resultem na proposição de novas imagens e novas intervenções espaciais-urbanas.

Cabe então, analisar, mais detidamente a contribuição das maquetes e das projeções mapeadas sob o foco dos objetivos desse estudo.

Figura 105 . Aspecto da nova expografia e maquete com projeção mapeada integrada ao Museu de História de Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 104. Aspecto da nova expografia e maquete com projeção mapeada integrada ao Museu de História de Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 106 . Fotografia da maquete de Lyon na parede interna do Archipel em Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.





Maquetes e projeções mapeadas

Em 2009, o *Archipel* instalou em uma de suas paredes internas, ao lado de uma escada, uma maquete na vertical representando a cidade de Lyon. A escala escolhida para a modelagem, 1:1000, permite a apresentação da topografia, dos principais espaços urbanos como parques e praças, das vias de circulação e da morfologia detalhadas das edificações e das principais massas arbóreas.

A construção dessa maquete modulada em partes conjugadas foi realizada pelo *Atelier Maquettes* FAU, empresa criada em 1971 pelo arquiteto e fotógrafo Dominique Fau, reunindo técnicas de modelagem digitais e manuais. A modulação da maquete previa e permitiu que, ao longo dos anos, a maquete recebesse acréscimos pretendendo atualizar a representação de projetos urbanos desenvolvidos após 2009 na região de *Part-Dieu* e da *Confluence*, o que foi parcialmente realizado.

A posição vertical da maquete permite uma experiência de sobrevoo imaginário em Lyon, à medida em que se sobe a escada que conecta o piso térreo e os dois pavimentos internos do *Archipel*, como um deslocamento aéreo vindo do Sul para o Norte. A maquete não está sob uma redoma e proximidade entre a escada e a maquete quase permite tocá-la, o que incrementa a experiência de sua materialidade tátil. Esse deslocamento vertical lento de subida da escada, com paradas nos patamares, possibilita o reconhecimento de elementos marcantes na paisagem lionesa, como os dois rios, a *Presqu'île* e as colinas da *Fourvière* e da *Croix-Rousse*, assim como o estranhamento de certas configurações e trechos do tecido urbano, o que estimula um devaneio imaginativo que explora interações entre a experiência direta da cidade e a experiência direta de sua representação tridimensional em grande escala em um lugar específico dentro de um edifício no centro da cidade.

A experiência dessa maquete reafirma a contribuição que os recursos técnicos convencionais da modelagem tridimensional – digital ou manual – aportam ao enriquecimento da compreensão da organização espacial de um núcleo urbano. A maquete apresenta uma síntese sensível da ordem e das relações espaciais entre

os principais elementos e estruturas da cidade de Lyon a quem visita esse espaço museográfico do *Archipel*, localizado no centro da cidade. Trata-se de um local de acesso gratuito, de grande visitação, junto à entrada principal do *Musée des Beaux-Arts*, na *place des Terreaux*, no qual um recurso tecnológico material – não digital – está disponível para incrementar o imaginário urbano lionês, sugerindo outras possíveis interações dinâmicas entre imagens e imaginação, tanto na memória, quanto nas futuras experiências multissensoriais *in loco* nos/dos ambientes urbanos da cidade.

Em julho de 2013, na esplanada ao lado da basílica de *Notre-Dame de Fourvière*, topo da colina que ao oeste da margem direita do rio Saône, permite contemplar a paisagem da *Presqu'île*, a colina da *Croix-Rousse*, o *Parc de la Tête d'Or* e, a oeste, o *quartier de Part-Dieu* tendo ao fundo – em dias com céu claro e limpo – o *Mont Blanc*, foi instalada a escultura tátil intitulada “*Regard sur la ville*”⁹⁵. Realizada em parceria entre o artista-miniaturista Dan Ohlmann – idealizador e diretor do *Musée Miniature et Cinéma du Vieux-Lyon* – a Fundação *Barthélémy Art* de Crest e os *Sculpteurs et Marbriers Réunis de Lyon*, com o apoio da Prefeitura e do Comitê *Louis Braille* essa obra em bronze oferece ao tato os principais elementos urbanos de Lyon, em uma escala psicogeográfica. Embora tal maquete-escultura tenha sido projetada e construída para atender a demanda do público com deficiência visual, cegos e pessoas com baixa visão – possuindo, para tanto, informações em braile – , a interação tátil se oferece a todos, como um olhar tateante sobre a cidade. Localizada há uma dezena de metros do parapeito do mirante e dos telescópios turísticos, a maquete está suficientemente afastada para que sua fruição se faça sem a visão concomitante da paisagem. Assim, para os videntes, duas experiências e dois imaginários sensíveis distintos e complementares se cotejam: a cidade visível da borda do mirante e a cidade tátil recolhida em seu ponto cego.

Figura 107 . Fotografia da maquete tátil de Lyon na Fourvière. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

⁹⁵ <https://lyonnais.hypotheses.org/36>



Essa obra se integra *in situ*, em uma posição específica, em meio a um conjunto patrimonial que reúne um complexo conjunto de edificações – dentre as quais o Museu Galo-Romano –, vias, espaços urbanos, como jardins e parques dispostos na encosta da colina da *Fourvière*, como um dispositivo tátil de “realidade aumentada” – de longa permanência, por sua constituição metálica – acessível ao público em geral. Ali é possível “ter a cidade nas mãos” e “sob os olhos” simultaneamente. A cidade miniaturizada à distância, a partir do parapeito da *Fourvière*, condensa-se em um formato menor que, no limite, poderia ser concentrado a ponto de caber na palma da mão e ser assim incorporado como propôs Zenão de Cítio:

“[...] apresentando a mão aberta com os dedos estendidos: “eis aqui (dizia), assim é a representação (visum)”. Depois, contraindo um pouco os dedos: “e assim é o assentimento (adsensus)”. E após tê-los apertado inteiramente, formando o punho, dizia que essa era a compreensão: de cuja semelhança tomou também o nome compreensão (katalepsis), até então não empregado. E quando depois aproximava a mão esquerda da direita fechada em punho, e comprimido este voluntariamente e com grande força, dizia que assim devia ser a ciência (scientiam), da qual ninguém tem a posse, exceto o sábio.” (Cícero, Acad. Post., II, 145 apud Mondolfo, 1965, p.122)

Essa experiência sensível não tem, a princípio, uma integração digital Web, nem a demanda. A obra não carece de uma integração online. Sua proposição é autônoma, no âmbito da concretude palpável. Entretanto, nada impede, que informações adicionais sejam fornecidas via Internet, sejam elas apenas auditivas, visuais ou audiovisuais.

Esse é mais um exemplo referencial do uso de um recurso técnico não digital, concreto, sensível, integrado, por meio de uma posição específica, ao ambiente urbano de Lyon, capaz de enriquecer e incrementar, a partir dessa situação, novas interações entre imagens e imaginação na experiência multissensorial direta de

lugares e da paisagem da cidade.

As experiências com maquetes aqui mencionadas são paradigmáticas para o reconhecimento da natureza da modelagem tridimensional, de seu potencial e de suas interações complementares com outros meios, como o texto, a imagem, e as projeções mapeadas que interessam especialmente a essa abordagem.

Nas duas maquetes já mencionadas, a do Museu Galo-romano e a do Museu da História de Lyon (MHL), as projeções mapeadas (*video mapping*) se lançam sobre a superfície horizontal do modelo tridimensional em escala reduzida. Na condição contemporânea de Lyon, as projeções mapeadas se lançam sobre as superfícies verticais das fachadas como recurso técnico central das experiências artísticas conduzidas nas celebrações anuais da *Fête des Lumières* (FdL) ou Festival das Luzes, desde a virada do século XX/XXI.

Figura 109 . Fotografia da instalação Prairie éphémère na Place Bellecour em Lyon, Fête des Lumières. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 108 . Fotografia da instalação Wasserleuchten na Place des Jacobins em Lyon, Fête des Lumières. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



Segundo Thomas Bihay (2018):

“A Fête des Lumières tem início em 1852, quando da edificação de uma estátua da Virgem na colina da Fourvière. No dia 8 de dezembro, a inauguração deveria ser adiada em razão do tempo ruim de inverno. Assim que o céu clareou, os habitantes, seguidos pelas autoridades religiosas, espontaneamente colocaram velas nas janelas para agradecer à Virgem. Desde então, os lioneses comemoram todo ano essa data colocando “lumignons” (pequenos potes de vidros contendo uma vela dentro) junto a suas janelas.” (Tradução nossa).

A estátua da Virgem sobre o ponto mais alto da colina da *Fourvière*, velando a cidade deveria ser um “*farol em meio às tempestades*” (DUJARDIN, 2015), um ponto luminoso nas noites escuras de inverno. Tal iluminação é mística, vincula-se ao culto mariano, é a luz de Maria sobre a cidade devota. Desde aquele 8 de dezembro mítico, seu sentido metafórico se desdobrou em outras configurações poéticas vinculadas ao templo/casa com os *lumignons* e, mais recentemente, na iluminação de fachadas e trechos da cidade na *Fête des Lumières*.

No entendimento dos organizadores da FdL⁹⁶, as origens do festival estão vinculadas a essa história, mas se transformaram em outro fenômeno urbano, moderno, contemporâneo, que transforma, por sua vez, a apreensão sensível e compreensão da cidade de Lyon, de sua morfologia e de seu patrimônio:

“Em 1989, a iluminação conjunta de edifícios patrimoniais, paisagens junto aos rios e colinas, bairros e vias transformaram toda a cidade e contribuíram para a vida noturna e a beleza do território. Desde 1999, a FdL é realizada durante quatro dias. Nesse período, milhões de pessoas visitam e percorrem toda a cidade.” (Tradução nossa).

⁹⁶ <https://www.fetedeslumieres.lyon.fr/fr/page/histoire-de-la-fete>

Contudo, segundo Dujardin (2015), desde 1875, já havia uma “instrumentalização comercial” das “*iluminações do 8 de dezembro*”. Segundo o autor, a partir desse ano, a data do 8 de dezembro marcava a abertura de uma quinzena comercial, com concursos de decoração de vitrines, estimulando vendas para as festas de fim de ano. As luzes das velas dedicadas à Virgem, que já haviam se espalhado pela *Presqu'île*, transformaram-se em luzes de lampiões nas lojas, logo convertidos em iluminação elétrica.

A eletricidade atualizou uma interação técnica que sustenta as origens *Fête des Lumières* e que tem o fogo como elemento primordial de base. A começar pelo imaginário do farol sobre a *Fourvière*, daí ao fogo que possibilita a fabricação do vidro, vidro esse que protege as chamas das velas no interior dos *lumignons*, vidro que também está duplicado nas janelas que resguardam os *lumignons* no interior das residências e permitem que a luz seja vista das ruas. Essas várias camadas históricas das técnicas do fogo, que podem recuar às técnicas da fundição e da forja de metais, que participam da construção da pólis desde o terceiro milênio e, em uma perspectiva de “longa duração”, vêm se somar às camadas de luz projetadas sobre as empenas centenárias da cidade de Lyon.

Ao final de seu artigo referencial de 2015, Philippe Dujardin sugere que o ritual, hoje manifesto como festival, é em si seu próprio arquivo, o que permitiria formular a interrogação: “*paradoxo do arquivo vivo?*”

Arquivo instável, precário e imprescindível que teria sua máxima materialidade e expressão na própria metamorfose contínua de sua memória e tal processo histórico lento de “deformações” estaria sempre presente *in loco*, dentre as múltiplas camadas na mais recente manifestação desse rito – no caso, a última FdL – de onde se desdobraria em inúmeros imaginários.

Dentre os estudos já realizados sobre o tema da *Fête des Lumières*, além dos autores aqui mencionados, cabe mencionar ainda: a boa síntese e análise crítica do estudo realizado por Loréline Goudard em 2007 junto ao *Séminaire Histoire politique des XIXe et XXe siècles*, sob a orientação de Bruno Benoit, no *Institut d'Études Politiques de Lyon da Université Lyon 2*; a tese de doutorado de Chung (2011) que

explora uma perspectiva sobre o festival como instrumento de desenvolvimento urbano; e o estudo de Céline Bérard, Nathalie Claveau, Isabelle Prim-Allaz, Berangere Szostak sobre a festa feita para a prefeitura de Lyon em 2011.

A última edição da FdL, de 2019, no caso, organizou 36 pontos de instalações artísticas na cidade de Lyon, em sua maioria na *Presqu'île* nos quais predominaram as projeções mapeadas. Tais intervenções audiovisuais demandam um levantamento arquitetônico prévio das superfícies nas quais serão realizadas as projeções. Esse levantamento possibilita a construção de um mapeamento digital, com informações que podem ser bidimensionais ou tridimensionais. Tal base digital irá constituir uma camada digital, um “mapa” sobre a superfície original – a fachada de um edifício, por exemplo – sobre o qual se desenvolverá uma narrativa audiovisual, como uma intervenção cinematográfica de curtíssima duração. A realização dessas projeções requer uma instalação técnica específica que, a partir de um ponto de controle, uma mesa de som e luz, que integra e coordena projetores de imagens de grande potência e alta resolução a saídas de som, posicionadas de acordo com o projeto artístico.

Esse foi o caso, por exemplo, da instalação “*Daydream*” na fachada principal da *Gare Saint-Paul*, desenvolvida por Flishka design, com a produção de Artcom Diffusion, e da instalação “*Genesis*”, proposta e realizada pelo Theoriz Studio, na empena frontal da *Cathédrale Saint-Jean*, ambas no *Vieux-Lyon*. No caso de *Daydream* a literalidade da narrativa, associada a uma modelagem gráfica sem sutilezas, resultou em uma narrativa ingênua, superficial, sem aberturas poéticas ao devaneio que o título sugeria. No caso de *Cathédrale*, a opção por uma figuração simbólica em torno dos ciclos da natureza e dos elementos primordiais resultou em um espetáculo audiovisual de maior qualidade estética, sem riscos experimentais, diga-se de passagem.

Figura 110 . Fotografia da instalação Wasserleuchten na Place des Jacobins em Lyon, Fête des Lumières. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 111 . Fotografia da instalação Genesis na Cathédrale Saint-Jean em Lyon, Fête des Lumières. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



A instalação “*Lightning Cloud*”, proposta pelo artista Jérôme Donna, por sua vez, valeu-se de projeções mapeadas sobre a fachada principal do *Théâtre des Célestins*, mas estendeu-se também às fachadas dos edifícios adjacentes e à vegetação arbórea que definem a praça homônima, instalando, além disso, uma “*nebulosa metálica*” no centro desse espaço. Todo esse conjunto arquitetônico-paisagístico pré-existente, acrescido desse elemento novo suspenso no ar por um sistema de cabos, foi então integrado em uma mesma narrativa audiovisual curta. O acréscimo dessa “*nuvem*” suspensa no centro da praça distingue esse projeto dos dois anteriores no que tange à experimentação. A sobreposição de elementos provisórios também diferenciou os projetos propostos para a *Place Bellecour* e para o *Parc de la Tête d’Or*, sendo que nesses dois casos, houve ainda a participação de atores e acrobatas realizando performances.

Cada uma dessas instalações audiovisuais estabelece uma interação específica, dedicada à singularidade daquele lugar – uma fachada, o conjunto de empenas que circunda uma praça, um trecho de um parque – e promove sobre a constituição física desse lugar uma “deformação” poética, uma construção cenográfica temporária que ressignifica a interação sensível *in loco*. A conjugação de 36 intervenções simultâneas ao longo de 4 noites estabelece uma dinâmica de fluxos entre os pontos ou lugares escolhidos como base pelos artistas e organizadores. Essa dinâmica, que não necessariamente segue os percursos propostos e pré-definidos pela programação do festival, configura uma sorte de peregrinação cíclica de uma multidão de quase 2 milhões de pessoas, com dificuldade e acotovelando-se, transita entre lugares, enfrentando bloqueios e barreiras para assistir a cada um dos espetáculos noturnos.

Figura 112 . Fotografia de performance integrada à instalação Regarde no Parc de la Tête d’Or em Lyon, Fête des Lumières. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



A *Fête des Lumières* é atualmente um evento coordenado pela ONLYLYON e comparece no calendário cultural e turístico da cidade como uma atividade a princípio positiva e consensual. As expressões de dissenso existem, contudo, são minoritárias, contra-hegemônicas, marginais e/ou marginalizadas, pouco visíveis na cidade tomada por turistas sob forte aparato policial. Tais expressões ainda não foram devidamente estudadas sob uma abordagem das imagens e da teoria do imaginário. De modo mais abrangente, faltam perspectivas que analisem criticamente o festival e sua imageria do ponto de vista artístico, tecnológico, arquitetônico, urbanístico, paisagístico, construindo enfoques que salientem a mobilidade (e imobilidade) das imagens propostas, as narrativas propostas, as poéticas presentes e ausentes e os imaginários acionados por esse festival.

Segundo Giordano e Ong (2017, apud NARBONI, 2012), na perspectiva de Roger Narboni, comissário artístico do festival em 2002, a dimensão experimental do festival dos primeiros anos do século XXI parece ter cedido espaço a seu papel turístico de massa:

“O programa tem como objetivo principal agradar e atrair o maior número possível de visitantes. Nesta abordagem, não há espaço para a invenção de uma nova iluminação urbana ou para questionar nossa relação com o espaço noturno. Atualmente, os festivais de luz são reduzidos, infelizmente, à projeção de imagens ou vídeos gigantes nas fachadas que transformam a cidade em uma chocante decoração noturna.” (NARBONI, 2012. Tradução nossa).

De fato, o potencial plástico, estético, poético das projeções mapeadas e das intervenções e performances a elas associadas é muito vasto. Tão difícil de delimitar e de definir fronteiras quanto em qualquer outra expressão artística. Tais projeções audiovisuais podem explorar desde a dissolução da materialidade dos edifícios – fazendo com que uma arquitetura desapareça pela sobreposição de uma outra imagem – à instauração de outras imagens como faz o *Atelier des Lumières* em suas exposições temáticas no interior de seu galpão em Paris, produzindo uma

imersão audiovisual em um universo de formas animadas e mapeadas sobre superfícies diversas com base na obra de Gustav Klimt ou Vincent Van Gogh. É possível explorar a apresentação de uma paisagem anterior ao próprio edifício, ou uma interioridade das arquiteturas apresentando cortes e espaços internos, seja de uma narrativa temporal que se associe aos processos históricos constituintes dessa material ou de um desprendimento ficcional que, a partir da concretude e da singularidade de um edifício se lance em uma sucessão de imagens e sons que podem ser mais ou menos figurativos, mais ou menos abstratos. Entre essa potência e as práticas que se apresentam concreta e sensivelmente no programa do festival há, de fato, raras experimentações e tensionamentos de fronteiras.

Diferentemente das projeções cinematográficas que consideram a condição genérica e universal de uma tela de projeção “em branco”, em qualquer sala de cinema mundo afora, podendo ainda se apropriar de empenas cegas como telas de projeção, as projeções mapeadas ou *video mapping* são intervenções artísticas *site-specific*, planejadas para serem realizadas especificamente em um lugar preciso em razão das singularidades formais, históricas, simbólicas e culturais dessa superfície, seja ela a fachada de um edifício, uma maquete ou um elemento natural como uma rocha ou a superfície de um lago. O mapeamento digital das singularidades tridimensionais dessa superfície de projeção ou a apropriação de um mapeamento já realizado constituem ações técnicas elementares e preliminares para o desenvolvimento de um projeto de *video mapping*. A metamorfose efêmera operada por tais intervenções audiovisuais – de larga escala como a FdL ou de pequena escala, comunitária, local – sobre objetos e arquiteturas presentes em espaços públicos (ou mesmo em espaços privados) parte da condição material específica desses lugares como superfícies projetáveis para então propor uma poética de devaneio imagético, um deslocamento plástico, uma transformação que pode explorar os limites da dissolução, da desconstrução e, ao final, retornar ao lugar, promovendo uma (re)construção que o ressignifica.

Com tal mobilidade, as projeções mapeadas exemplificam uma vertente com potencial de interações dinâmicas, artísticas e tecnológicas, entre imagens e a experiência multissensorial *in loco* nos/dos lugares, capaz assim de sugerir

reorganizações e rearranjos das imagerias e dos imaginários urbanos.

Além disso, a presença da luz artificial na escuridão das noites de inverno projetadas sobre as empenas dos edifícios lioneses atualiza os inúmeros simbolismos da luz que, na condição específica da cidade de Lyon, remete a possíveis etimologias de *Lugdunum*, remete às origens míticas celtas, às interações toponímicas e teonímicas do nome primeiro desse núcleo urbano (QUINTELA; GONZÁLEZ-GARCÍA, 2014) e remete ainda à condição diurna que lhe sucede, na qual a colina da Fourvière, matriz de todas essas denominações e narrativas, por sua posição geográfica orientada para o Leste, recebe o raiar do dia e a incidência da luz natural matinal em suas encostas. Encadeadas, essas variações constituem um ciclo de luz ininterrupto ou infinito, entre o artifício e a natureza, entre a luz técnica do fogo que enfrenta a escuridão noturna e a luminosidade matinal solar, acrescentando, assim, às várias camadas dos imaginários da luz outras camadas dos imaginários do tempo.

Considerando tanto a forma como comparecem as designações e as caracterizações dos complexos na obra bachelardiana, quanto a abordagem provocativa da *Agence Nationale de Psychanalyse Urbaine* (ANPU), caberia explorar essa condição simbólica da cidade que nunca dorme, que nunca se entrega ao sono e ao sonho, da cidade de “olhos bem abertos” em vigília perpétua que resiste à escuridão e nega a si mesma a ruptura e o descanso da noite, da cidade sempre acesa que almeja construir um dia eterno para seguir construindo-se, mirando-se, espelhando-se, encantando-se consigo mesma. Talvez Lyon e São Paulo reconhecessem-se mutuamente nesse Complexo de Gudea-Narciso.

Cabe então perguntar quais seriam o aspecto de tais cidades ausentes ou excluídos desse imaginário? O que estaria no avesso, nas variações alienadas dessa ênfase na cidade como *Fête des Lumières*?

Que constelações de imagens aflorariam se tais projeções mapeadas se deslocassem da posição hegemônica do grande espetáculo oficial que hoje caracteriza a *Fête des Lumières* de Lyon e se abrissem ao afluxo de imagens digitais heterogêneas advindas de projetos Web colaborativos coletivamente estruturados

na micro-escala dos lugares pouco visíveis que estão para além do circuito monumental da *Presqu'île*, do *Vieux Lyon*, das margens do *Saône* e do *Rhône*, da *Croix-Rousse* e do *Parc de la Tête D'Or*?

Que lugares e que cosmografias essas imagens apresentariam? Que aberturas poderiam se delinear no entendimento, nas apropriações e no devir do espaço urbano a partir do compartilhamento de tais experiências sensíveis?

Figura 113 . Fotografia do Centre nautique Tony Bertrand, antiga piscina do Rhône em Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



REFLEXÕES E DESDOBRAMENTOS – CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O museu poderá assim se desenvolver consideravelmente sem que a espiral quadrada faça o papel de um labirinto.”

Trecho de Le Corbusier, Oeuvre complète, volume 4, 1938-1946 sobre o Museu de Crescimento Ilimitado. Tradução nossa.

Ao longo desse estudo analisou-se em que medida e de que modo os referenciais teóricos se fazem presentes ou ausentes, na prática, em atividades propositivas conduzidas por instituições que também se amparam em imagens e trabalham aspectos referentes a imaginários arquitetônicos e urbanísticos. Foi possível assim delinear aspectos de uma relação descompassada entre teoria e prática nessa interação específica. As três vertentes teórico-conceituais – a Teoria do Imaginário, a revisão antropológica da Tecnologia e a Antropologia das técnicas e da cultura digital – desenvolveram nas últimas décadas análises, interpretações e proposições muito mais inquietantes, deslocadoras e vanguardistas do que as práticas Web 1.0 das instituições analisadas assimilaram e evidenciam hoje, no final da terceira década do século XXI. Tais referenciais ainda são uma fonte profícua e abundante para a renovação e o enriquecimento de tais práticas.

Ao final desse trabalho é possível afirmar que os parâmetros colaborativos da Web 2.0 não pautam, até o momento, em meados de 2020, as práticas concretas das GLAMs detentoras de acervos iconográficos, nem em Lyon, nem em São Paulo. A partir dessa constatação, em um sentido mais abrangente, é possível reconhecer que são mesmo excepcionais no mundo as iniciativas institucionais Web, públicas ou privadas, que propõem uma colaboração ativa na constituição de acervos digitais de imagens e dinâmicas de inteligência coletiva, ainda que sob uma curadoria centralizada, em plataformas próprias. Esse controle não é recente, nem foi implementado a partir do digital. É a prática tradicional institucionalizada na constituição dos acervos físicos públicos e privados que são fontes primárias ou secundárias de pesquisa científicas e essas devem, antes de tudo, questionar a

construção histórica de tais coleções iconográficas reconhecendo, na presença de certas imagens, a ausência de outras. O esforço de interpretação de tais imagerias demanda um processo de reconhecimento da constituição dessa “constelação de imagens”, desconstrução e proposição de reconstruções possíveis, mais abrangentes, mais heterogêneas, mais inclusivas.

As dificuldades de implementação de sistemas colaborativos, dentro e fora das instituições, para além das questões técnicas de implementação e manutenção de software demandam ainda o enfrentamento de temas complexos do ponto de vista sociológico e psicológico que envolvem um entendimento da Tecnologia como Ciência Humana (HAUDRICOURT, 1987): a formulação coletiva de um projeto e de seu processo projetual como formatividade (PAREYSON, 1993); a transparência em todos os processos de constituição e desenvolvimento; a motivação e o engajamento/comprometimento de cada indivíduo dentro da comunidade com as dinâmicas colaborativas e seus fins; a concepção e a estruturação de uma comunidade que defina seu contrato social, suas hierarquias e atue como sistema de moderação auto-regulador; a organização de recursos financeiros para garantir espaço em nuvem e sustentabilidade à plataforma; a concepção e o funcionamento de instâncias internas de diálogo e debate capazes de promover revisões cíclicas do projeto; a definição de padrões de licenças, metadados e política de segurança de seu acervo digital; a instauração de fóruns analítico-críticos e deliberativos com autonomia para promoverem revisões profundas de horizontes, metas e práticas etc.

O habitar de uma comunidade colaborativa em uma plataforma digital – condição indispensável à sustentabilidade e ao crescimento contínuo de um projeto Web – demanda uma construção coletiva e participativa dessa plataforma desde suas fundações, para usar uma metáfora arquitetônica. É a co-construção contínua de tais arquiteturas e ambientes urbanos Web metafóricos que as instituições públicas e privadas têm grande dificuldade em assumir como horizonte e concretizar em suas práticas.

A centralização das iniciativas e projetos Web no âmbito das instituições – públicas e privadas – habitualmente preserva uma hierarquia institucional na tomada de

decisões relativas à identidade Web que se expressa como controle curatorial e como restrições – absolutas ou parciais – ao aporte externo de conteúdos digitais para um crescimento contínuo. Tal dinâmica é oposta e contrária à natureza e aos propósitos dos ambientes colaborativos Web 2.0. Mais do que nunca a Internet “*se situa na encruzilhada entre a liberdade de expressão e uma capacidade de vigilância e censura inéditas*” (BEAUDE, 2014, p.35).

Mesmo quando há um processo de Design Centrado no Usuário (DCU) para o desenvolvimento de um projeto Web com intenções minimamente colaborativas, não raro, as práticas institucionais repercutem, interferem e expõem a inércia do controle curatorial, o que reduz pretensas colaborações a uma efemeridade – a um evento, um projeto temporário ou uma instalação – ou à artificialidade de um esforço de propaganda.

Em suma, a Web 2.0 não se desenvolve nos ambientes institucionais em razão das instituições não renunciarem ao controle e/ou à triagem do material digital presente e visível em suas plataformas online que resulta em uma iconografia seleta e planejada, representativa de sua identidade institucional e de seu entendimento quanto a seu papel sociocultural e político. Mais do que uma questão de segurança dos arquivos digitais, de proteção de direitos autorais, de qualidade catalográfica e confiabilidade de dados, de identidade e/ou identificação de coleções de imagens, de controle de downloads, as instituições pretendem resguardar sua prerrogativa de serem as únicas responsáveis pela definição e aplicação de critérios curatoriais sobre suas próprias coleções, o que é perfeitamente possível de se realizar dentro dos limites estreitos da Web 1.0.

Tais restrições reduzem as alternativas de crescimento contínuo de acervos a um caminho tradicional trilhado desde o final dos anos 1990: a digitalização lenta e contínua de suas próprias coleções originais – sob demanda externa ou conforme um projeto interno – e o upload gradual de tais imagens nos websites institucionais com recursos humanos próprios, internos, permanentes ou temporários, como estagiários e bolsistas para o preenchimento de informações catalográficas. Esse processo demanda a previsão de ciclos de preservação do material original de seus acervos iconográficos, o que é fundamental para a boa qualidade de digitalizações

futuras e depende de intervenções técnicas de higienização, acondicionamento, revisão catalográfica, por exemplo, eventualmente realizados por terceiros. Assim como demanda também o planejamento de backups e a previsão de ciclos mais dilatados da própria digitalização que, inevitavelmente, deve ser refeita de tempos em tempos, em razão de novos parâmetros de captação e resolução de imagens, alterações em padrões de formatos de arquivos (extensões) etc.

A continuidade desse processo tradicional se dará em meio às mesmas dificuldades técnicas de manutenção de sistemas já mencionadas: solução de problemas rotineiros, *bugs*, atualizações e melhorias pontuais nas interfaces. Tais intervenções irão demandar também um trabalho permanente e/ou cíclico que pode ser feito por equipes internas ou por terceiros.

Se a Web 2.0, no sentido da construção colaborativa de acervos digitais, não se desenvolve junto às instituições analisadas, a interação com redes, tanto as redes sociais e de compartilhamento de vídeos, quanto as redes nacionais e internacionais de integração digital de GLAMs semelhantes, foi adotada e tem se tornado cotidiana nas práticas de tais instituições públicas e privadas detentoras de acervos iconográficos.

As redes sociais e de compartilhamento de vídeos – YouTube, Vimeo, Daylimotion, Twitter, Facebook e Instagram –, como visto, têm sido utilizadas como plataformas complementares para a difusão pública de conteúdo, frequentemente redundantes entre si, a um público mais abrangente, que inclui especialistas, profissionais e leigos. Tais redes sociais não se constituem em uma fonte de aporte de conteúdos como poderia indicar sua natureza Web 2.0. São espaços de extensão à sociedade e de exposição/apresentação ao público de visadas sobre seus acervos. O que se espera do público não é propriamente uma relação colaborativa, mas um vínculo como seguidores e um apoio como divulgadores, além da expressão eventual de reações e comentários curtos às postagens realizadas pelas respectivas curadorias institucionais. A identidade Web 1.0 das plataformas institucionais se estende assim à sua presença nas redes sociais.

Cabe perguntar então, em que medida é possível desconstruir e promover uma

apropriação contra-hegemônica das redes sociais conforme intenções colaborativas autônomas, independentes, que não se restrinjam às predefinições de tais redes sociais e, ao invés de serem apropriados, apropriem-se delas ativamente e criticamente?

Essa é uma das questões motrizes do projeto temático Experiência ARQUIGRAFIA 4.0, submetido à FAPESP em abril de 2020, aliás.

Já as redes nacionais e internacionais de integração de GLAMS, promovem um espaço de encontro Web interinstitucional, entre iguais, estabelecendo conexões e possibilidades de compartilhamento de conteúdos digitais, ou seja, entre instituições parceiras que, na medida em que adotam um esquema comum e padronizado de objetos digitais e de metadados, podem experimentar um intercâmbio de informações, um acesso cruzado a suas coleções *online* ou a convergência para um portal compartilhado, e uma ampliação de referências para o público de usuários do sistema. Teoricamente, há uma potência de intercâmbio muito forte nessas interações. Na prática das instituições analisadas, a partir do que está visível em seus websites, essa potência se apresenta hoje muito mais como um projeto, como uma intenção para o futuro, do que exatamente uma realidade concreta para os usuários.

O tema dos portais Web de convergência de GLAMS, entretanto, ultrapassa o escopo desse estudo e demanda pesquisas multidisciplinares futuras que analisem: o desnivelamento financeiro e tecnológico entre instituições parceiras distintas, sediadas em países com diferentes condições financeiras e distintas políticas culturais e patrimoniais; as condições de desigualdade das parcerias realizadas e as vantagens unilaterais em termos tecnológicos, políticos e culturais; a hegemonia de determinadas instituições e a centralização de decisões estratégicas; a diversidade linguística como patrimônio e como barreira; a imposição de políticas culturais *top-down*; as dissonâncias e divergências entre GLAMs quanto a tais dinâmicas e “problemas”; as eventuais alternativas de redes contra-hegemônicas, regionais, temáticas “marginais”, outsiders etc.

As práticas, por sua vez, que oferecem experiências renovadoras da teoria parecem estar presentes muito mais nas ações independentes das instituições detentoras de acervos iconográficas. Tais práticas autônomas foram apenas sondadas de forma indicial ao longo desse estudo e merecem uma abordagem sistemática futura dedicada:

- à ação dos fotógrafos profissionais ligados à imprensa em suas coberturas jornalísticas e em seus projetos pessoais paralelos, como Jeff Pachoud⁹⁷ e Maxime Jegat⁹⁸ em Lyon, por exemplo, e Tuca Vieira, Gui Christ, Nego Júnior, Drago, Lalo de Almeida e tantos outros em São Paulo;
- à atuação de coletivos, grupos, associações que produzem imagens fotográficas, gráficas e videográficas, como, por exemplo, as iniciativas levadas adiante no CCO, *Laboratoire d'innovation sociale & culturelle* em Villeurbanne, a experiência fotográfica do *Collectif Item*⁹⁹ em Lyon;
- à produção de desenhos à mão livre *in loco* dos “*croqueurs urbains*” individualmente ou em coletivos como os *Urban Sketchers de Lyon*¹⁰⁰ e o *Lyon Carnets & Croquis*¹⁰¹;
- à produção espontânea de imagens predominantemente fotográficas que se apresenta de forma não sistemática ou integrada a projetos pessoais nas redes sociais, especialmente no *Instagram* e no *Facebook*, e que exploram lugares e visadas contra-hegemônicas e não-icônicas como, por exemplo, os projetos de Giselle Beiguelman e Ricardo Luis Silva em São Paulo, antes e durante a pandemia.

A abordagem de tais expressões está prevista para um projeto futuro FAPESP/UDL 2020-2022 que deve analisar criteriosamente as características de tais ações produtoras de imagens digitais e suas eventuais interações com experiências colaborativas Web 2.0 dedicadas à ampliação, à pluralidade e à heterogeneidade

⁹⁷ <https://www.jeff-pachoud.com/index>

⁹⁸ <http://www.maximejogat.com/>

⁹⁹ <http://www.collectifitem.com/>

¹⁰⁰ https://www.flickr.com/groups/urban_sketchers_lyon/

¹⁰¹ <https://www.meetup.com/pt-BR/lyon-carnets-croquis/>

dos imaginários urbanos.

Essa produção contemporânea, hegemônica e contra-hegemônica, não se faz sobre outro fundamento senão como uma reaproximação às interações sensíveis com as singularidades, com as particularidades, com as especificidades dos lugares e dos lugares dentro dos lugares, como preconizou Sansot (2004). São os lugares os vórtices de enraizamento de imagerias históricas consolidadas e de imagerias emergentes, consonantes e dissonantes.

É preciso, então, reafirmar metodologicamente esse fundamento topológico e reconhecer a existência de um campo experimental na cidade, pois é onde se dá, simultaneamente, uma ancoragem, uma perturbação e um potencial de reinvenção de seu imaginário: a reaproximação sensível e crítica aos lugares, às suas imagerias e aos seus imaginários.

Esse reconhecimento, resultante da conjugação entre uma fenomenologia revigorada e uma teoria do imaginário do lugar, reitera o *tópos* como sendo o ponto de partida e de retorno de todas as experiências sensíveis, evasões e deformações imaginativas. A imaginação afirma-se assim sempre como experiência encarnada, uma experiência situada, afinal é sempre um ser imaginante como corpo sensível que imagina e devaneia, em um tempo e lugar, específicos, e assim dele se afasta e a ele retorna outro. O que pode ser sintetizado no axioma de Arquitas de Tarento (apud CASEY, 2001, p.472. Tradução nossa):

“Ser, é ser em um lugar; reciprocamente, ser sem lugar, é não ser.”

A poética do devaneio bachelardiana (BACHELARD, 1968), atualizada por um reconhecimento da condição antropológica durandiana que a amplia, sugere que no mais íntimo da subjetividade reside a condição arquetípica comum, humana. É assim que a interação única, singular, específica com um lugar em particular se amplia a uma instância antropológica e universal que, tanto o amplia em termos espaciais – relacionando-o a uma infinidade de outros lugares –, quanto o aprofunda em perspectivas temporais na longa-duração do passado – como história – e do

futuro – como projeto –, contrapondo assim outras conformações possíveis àquelas da efemeridade sensível de sua condição atual. Tal evasão imaginativa, valendo-se de todas as variações poéticas no amplo arco entre a analogia e a anagogia, a semelhança e a dessemelhança, é oposta à alienação, pois intenciona experiências de construção de ressignificações, a partir de um movimento alternado entre a intensa aproximação sensível e o afastamento evasivo que é uma trajetória para um retorno ao mesmo lugar sempre distinto, sempre transformado, sempre o mesmo e outro, um lugar alterado. Mais do que uma forma definida, o lugar é *Gestaltung*, forma inacabada em construção contínua.

Na reflexão de Robert Misrahi (2002):

“O "lugar" é antes de tudo o espaço estruturado por uma construção material à qual se atribui um significado simbólico [...] Esse significado, claramente inteligível como função e como intenção, não é, no entanto, suficiente para esgotar a noção de lugar. É também o espaço carnal onde o sujeito desenvolve uma maneira estável de existir, mas de existir de acordo com seu desejo mais elevado. [...] O lugar é esse espaço privilegiado que (através do olhar e consentimento dos sujeitos) se distingue e se destaca do espaço utilitário” (MISRAHI, 2002, p.384. Tradução nossa).

A ênfase em uma filosofia do espaço que predominou no âmbito da Arquitetura e do Urbanismo modernos e que ainda predomina na abordagem contemporânea sua herdeira atualizada pelo imaginário do espaço digital absoluto, habitualmente omite e negligencia a própria contraposição crítica que trabalha elaborando uma filosofia contemporânea do lugar, como a que propõe Edward Casey (2001), por exemplo, salientando a memória e a imaginação como ações constituintes de uma condição relacional sobre e com o lugar. Conforme Casey, é *“justamente essa negligência da distinção (entre espaço e lugar) que constitui um dos modos de compreender a modernidade”* (2001, p.469. Tradução nossa).

A obra de Christian Norberg-Schulz tornou-se referencial no enfrentamento dessas

questões, buscando a construção de uma fenomenologia da arquitetura o que demandou uma epistemologia da interação simbólico-existencial com os lugares sintetizada especialmente em seu “*Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*” (1980). Entretanto, Norberg-Schulz não promoveu uma inversão na compreensão do lugar como um real concebido pelo imaginário, pois em seu entender, o lugar seria uma realidade concreta em si – haveria assim um “*genius loci ou espírito do lugar*” (1980, p.5. Tradução nossa) – com o qual interagimos reconhecendo sua “*atmosfera*” *a priori* e não concebendo-a integrada à concepção do próprio lugar como *poiesis*. Tal designação que encontra eco no título da obra do arquiteto Peter Zumthor (2006) é, antes de tudo, um recurso metafórico que expõe uma compreensão animística do lugar, tão bem analisada por Mircea Eliade (1992).

É assim que Zumthor reitera:

“O conceito para designá-lo é o de atmosfera. Todos o conhecemos muito bem: vemos uma pessoa e temos uma primeira impressão dela [...] Algo parecido me ocorre com a arquitetura. Entro em um edifício, vejo um espaço e percebo uma atmosfera...” (p.11-13. Tradução nossa)

Feitas tais ressalvas, é preciso afirmar que é a interação poética – criadora de sentidos, com relação a esse lugar antropológico, simultaneamente histórico e geográfico, sociológico e psicológico, pois vivenciado concretamente sempre em uma determinada situação sensível, particular e única –, que o deforma e o multiplica, desdobrando-o assim em uma constelação de lugares, por meio da mobilidade das imagens. O lugar é simultaneamente uno e plural, como a pólis. Todo lugar vivenciado é *poiesis* e potência poética de outros lugares.

“Mas por que razão meu devaneio conheceria minha história? O devaneio estende precisamente a história até os limites do irreal. Ele (o devaneio) é verdadeiro, apesar de todos os anacronismos. Ele é

multiplamente verdadeiro nos fatos e nos valores. Os valores das imagens tornam-se, no devaneio, fatos psicológicos.” (BACHELARD, 1968, p.131. Tradução nossa).

São diversas, heterogêneas e desiguais, as camadas que constituem as transformações que as tecnologias contemporâneas (analógicas, digitais e híbridas) estão produzindo no âmbito do imaginário urbano, ou como temos dito, na interação dinâmica entre imagens e a experiência multissensorial *in loco* nos/dos ambientes urbanos.

Essas várias camadas são materializações descontínuas de uma pluralidade de técnicas sincrônicas que materializam a concretude dos lugares. O suposto mundo contemporâneo digital não é feito apenas de virtualidades intangíveis. Há uma materialidade que persiste e que é sensível nos lugares. As técnicas da matéria, persistem assim. Dentre elas, a tectônica também persiste. São elas que constroem a pólis e as camadas do digital.

A construção dessa imagem por sobreposição permite retomar o conceito de sobrevivência, formulado por Edward Burnett Tylor no início dos anos 1860, a partir de uma perspectiva comparativa entre a cultura industrial europeia e outras civilizações:

“O presente é tecido por passados múltiplos... A “permanência da cultura” não se exprime por uma essência, um traço global ou um arquétipo, mas, ao contrário, como um sintoma, um traço de exceção, uma coisa deslocada. A tenacidade das sobrevivências, sua potência, vem à tona na presença das coisas minúsculas, supérfluas, insignificantes e anormais.”

Como bem apontou Didi-Huberman (2002), o conceito de sobrevivência proposto por Tylor e levado adiante por Aby Warburg em procedimentos metodológicos de investigação iconográfica da presença da cultura antiga na arte renascentista, é crítico à noção de renascimento e de revival, especialmente forte nas artes

aplicadas na Europa na segunda metade do século XIX. Afinal, tanto o renascimento quanto os revivals pressupõem a morte de um fenômeno depois renascido. Aplicado à arte antiga, o conceito de renascimento, traz consigo a noção equivocada de que arte antiga teria morrido em algum momento entre a queda do Império Romano, o mundo bizantino e o início da Idade Média e renasceu, séculos depois na Itália. Já a noção de sobrevivência afirma uma continuidade do fenômeno, ainda que em condições adversas, ainda que sujeita a transformações intensas, deformações e um risco contínuo de extinção. Tal conceito, aliás, como provou Aby Warburg em suas investigações reunidas como *Atlas Mnemosyne*, é muito mais consistente para a compreensão das interações entre a arte antiga e aquela desenvolvida na Itália a partir do século XV.

Em termos metodológicos, a noção de sobrevivência sugere, na simultaneidade entre permanência e transformação, uma atenção aos fenômenos menores que, para além dos *événements* ou dos fatos históricos notáveis, sobrevivem no cotidiano sem alarde. É o olhar atento e comparativo de quem reflete de maneira sistemática e crítica sobre a cultura humana, sobre a arte e a técnica que pode vir a encontrar vestígios de tais sobrevivências em condições cotidianas improváveis, na heterogeneidade dos lugares na cidade e na diversidade contraditória de suas imagerias e imaginários.

Sobrevive assim o desenho parietal como pintura mural, como *graffiti* e como grafia. Sobrevive também a arcaica modelagem material, a construção de maquetes físicas, a fatura de maquetes táteis e de modelos interativos ao toque. Sobrevivem as técnicas do corpo e os imaginários do ser sensível que perambula pela cidade, e esse “passeio” se transforma em derivas e em *balades*. Somam-se a essas camadas analógicas tridimensionais outras camadas, configurações híbridas como máscaras, a sobreposição de imagens fotográficas *in loco*, ou as projeções mapeadas. Acrescentam-se a esses tempos técnicos distintos, as recentes imagerias digitais disponíveis *online*, embora ainda muito pouco enraizadas na experiência dos lugares. É a precariedade atual desse enraizamento para o devaneio, o caráter ainda incipiente dessa potência móvel de convergência e divergência, de afluência e dispersão, que cabe explorar em um campo

experimental abrangente, que inclui e ultrapassa os limites institucionais dos arquivos da iconografia histórica.

O sentido crítico da noção de sobrevivência, ao propor um deslocamento da atenção dedicada aos grandes fatos em favor da observação atenta à continuidade e perpetuação de fatos menores, encontrou eco na abordagem desenvolvida pela *École des Annales* e recebeu um reforço conceitual significativo com a noção de “longa duração” formulada por Fernand Braudel nos anos 1950:

“Depois de ter definido essas grandes correntes subjacentes, muitas vezes silenciosas, cujos significados não se revelam a menos que a abracemos por longos períodos de tempo, os retumbantes eventos são, muitas vezes, apenas instantes, manifestações pontuais... que não se explicam a não ser na “longa duração”.” (BRAUDEL, 1958).

Associado à noção de sobrevivência, o sentido de “longa duração” favorece uma dupla compreensão temporal, sincrônica e diacrônica, pois ampara uma compreensão do fenômeno sobrevivente em sua manifestação sensível transformada, quase irreconhecível, mas também possibilita uma perspectiva retroativa que pode reconhecer e construir conhecimento sobre o mesmo fenômeno em suas outras manifestações anteriores na história, projetando também no futuro como especulação. A experiência sensível de constatação de um fenômeno sobrevivente na longa duração não se faz em nenhum espaço genérico, mas sim, na condição específica de uma interação imaginativa com um lugar.

Na pluralidade de lugares que constituem a coletividade da pólis, coexistem em conflito distintos tempos técnicos que reiteram a condição fundamentalmente desigual, heterogênea e múltipla do contemporâneo, na qual operam diversas tecnologias e inúmeras potências poéticas.

É nesse contexto multifacetado, problemático e potente que a compreensão do “Estado da Arte” aqui delineado com relação às iniciativas institucionais iconográficas públicas na Web em Lyon e em São Paulo não se restringe a uma

constatação analítico-crítica, pois a Tecnologia requer, em seu sentido original, uma atividade social, coletiva que, além de ser reflexiva, deve ser, sobretudo, propositiva, poética e transformadora de realidades.

O anseio desse trabalho é contribuir com tal dimensão social assim como com a fundamentação necessária para a implementação de políticas públicas e de estímulo a iniciativas institucionais ou não-institucionais que almejem o enriquecimento das imagerias e dos imaginários urbanos, considerando dinâmicas Web coletivas e colaborativas dedicadas às transformações necessárias à construção de um futuro verdadeiramente humanista, menos desigual, mais justo, ético e heterogêneo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABITEBOUL, Serge; HACHEZ-LEROY, Florence. Humanités numériques. Encyclopédie de l'humanisme méditerranéen, 2015. fhal-01120259
- ADAM, Mathieu. La production de l'urbain durable. L'enrôlement des concepteurs et des habitants par l'intégration des contradictions. Sciences de l'Homme et de la Société. Thèse de doctorat. Université François – Rabelais de Tours, 2016. Français.
- ALHA, Kati Alha; KOSKINEN, Elina; PAAVILAINEN, Janne; HAMARI, Juho. Why do people play location-based augmented reality games: A study on Pokémon GO. In: Computers in Human Behavior, Volume 93, 2019, Pages 114-122, ISSN 0747-5632, <https://doi.org/10.1016/j.chb.2018.12.008>.
- ALMEIDA DE CARVALHO, Rita. Arquivo-se - uma viagem pelos arquivos nacionais. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2019.
- ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BACHELARD, Gaston. A psicanálise do fogo. Lisboa: Estúdio Cor, 1972.
- _____. O Ar e os Sonhos - Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. La Poétique de L'Espace. Paris: Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961.
- _____. La Poétique de la rêverie. Paris: PUF, 1968.
- BARGMANN NETTO, Domingos Luiz. Produção Audiovisual na Universidade de São Paulo. Dissertação de Mestrado. ECAUSP. São Paulo, 2000.
- BARDI, Lina Bo. Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002.
- BEAUDE, Boris. Les fins d'Internet. Limoges : Éditions FYP, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capitale du XIXe siècle (exposé de 1939). In : Das Passagen-Werk (le livre des Passages), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, pp. 60 à 77.
- BERÁRD, Céline ; CLAVEAU, Nathalie ; PRIM-ALLAZ, Isabelle ; SZOSTAK, Berangere. Compte-rendu de l'étude réalisée pour la Ville de Lyon: LA FETE DES LUMIERES 2011. 2012. hal-00699943.
- BERGSON, Henri. O possível e o real. In: O pensamento e o movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERTHET, Florence; CIGOLOTTI, Anne; WASSERSTROM, Sarah. Atlas de l'aventure industrielle de l'agglomération lyonnaise (XIXe-XXIe siècle). Étude historique et cartographique de l'agglomération lyonnaise. Lyon : Agence d'urbanisme pour le développement de l'agglomération lyonnaise, 2009.
- BIENFAIT, Jean. La population de Lyon à travers un quart de siècle de recensements douteux (1911-1936). Premier article : les données du problème. In: Revue de géographie de Lyon, vol. 43, n°1, 1968. pp. 63-94.
- BLANQUART-EVRARD, Louis-Désiré. Traité de photographie sur papier. Paris: librairie encyclopédique de Roret : Ch. Chevalier : l'ingénieur Chevalier : Durand : Madelain : Lerebours et Sécretan : Richebourg : Romieu : Soleil, 1851. Date de mise en ligne : 03/10/2014. <http://cnum.cnam.fr/redir?8KE346>
- BLOCH, Marc. Os reis taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio: França e Inglaterra. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre. Paris: Allia, 2012.

- BIHAY, Thomas. Les grands événements culturels et artistiques au service de l'identité créative du territoire local: le cas de la Fête des Lumières. CIST2018 - Représenter les territoires / Representing territories, CIST, Mar. 2018, Rouen, France.
- BOLITO, Andrea. The Murals of Lyon. France Today. April 2009, Vol. 24 Issue 4, p32-35. 4p.
- BONHOMME, Béatrice. La poésie et le lieu. In : Noesis [En ligne], 7 | 2004, mis en ligne le 15 mai 2005, consulté le 11 mai 2020. URL: <http://journals.openedition.org/noesis/29>
- BORGES, Jorge Luis. Ficciones. Buenos Aires: Emecé, 2004.
- _____. Funes, o memorioso. In: Ficções. São Paulo: Circulo do Livro S.A., 1975.
- BRAUDEL, Fernand. Histoire et Sciences sociales: La longue durée. In: Annales. Économies, Sociétés, Civilisations. 13e année, N. 4, 1958. pp. 725-753.
- BRETSCHNEIDER, Joachim. Architekturmodelle in Vorderasien und der östlichen Ägäis vom Neolithikum bis in das 1. Jahrtausend: Phänomene in der Kleinkunst an Beispielen aus Mesopotamien, dem Iran, Anatolien, Syrien, der Levante und dem ägäischen Raum unter besonderer Berücksichtigung der bau- und der religionsgeschichtlichen Aspekte. Kevelaer: Butzon & Bercker; Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag, 1991.
- BULA, Sandrine. Les fonds photographiques des Archives nationales, une source pour l'historien de l'architecture. In: Livraisons de l'histoire de l'architecture [En ligne], 31 | 2016, mis en ligne le 14 juillet 2018, consulté le 18 novembre 2019. URL: <http://journals.openedition.org/lha/597>; DOI: 10.4000/lha.597
- CAMPANELLA, Tommaso. A Cidade do Sol: diálogo poético. Tradução de Carlo Alberto Dastoli. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- CASEY, Edward S. Espaces lisses et lieux bruts. L'histoire cachée du lieu. Revue de métaphysique et de morale, vol. 32, no. 4, 2001, pp. 465-481.
- CASTORIADIS, Cornelius. L'institution imaginaire de la société. Paris: Le Seuil, 1975
- CAUDELL, T. P.; MIZELL, D. W. Augmented reality: an application of heads-up display technology to manual manufacturing processes. Proceedings of the Twenty-Fifth Hawaii International Conference on System Sciences, Kauai, HI, USA, 1992, pp. 659-669 vol.2. doi: 10.1109/HICSS.1992.183317
- CHOMBART DE LAUWE, Paul-Henry. Paris et l'agglomération parisienne. Paris : Bibliothèque de sociologie contemporaine, PUF, 1952
- CHOUDHURY, Nupur. World Wide Web and Its Journey from Web 1.0 to Web 4.0. In: (IJCSIT) International Journal of Computer Science and Information Technologies, Vol. 5 (6), 2014, 8096-8100.
- CLÉMENÇON, Anne-Sophie. La ville ordinaire – Généalogie d'une rive, Lyon, 1781-1914. Lyon : Éditions Paranthèses, CAUE Rhône Métropole, 2015.
- CLÉMENÇON, Anne-Sophie; COURANT, Anne. Trop d'images tuent l'image ? Sélection rigoureuse et récits photographiques : le fonds «Mutations urbaines» de la photothèque Diderot de Lyon. In : Actes du ICHT2017, Lyon, 2017. Disponible en : < https://icht2.sciencesconf.org/data/pages/ICHT_2017_actes.pdf >
- CHUNG, I-Pei. The festival as a tool of urban develops through the exemple of Fête des Lumières in Lyon. Tese de doutorado. Lyon, 2011.
- DACOS, Marin ; MOUNIER, Pierre. Humanités numériques : État des lieux et positionnement de la recherche française dans le contexte international. [Rapport de recherche] Institut français. 2015, pp.9782354761097.

- DEBORD, Guy-Ernest. *Théorie de la dérive*. Paris: Internationale Situationniste n° 2, décembre 1958.
- _____. *Rapport sur la construction des situations*. Paris : Mille et Une Nuits, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Trace et archive, image et art*. Bry-sur-Marne: INA Éditions, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante – histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de minuit, 2002.
- DROUIN-HANS, Anne-Marie. *Identité*. In : *Le Télémaque*, vol. 29, no. 1, 2006, pp. 17-26.
- DUJARDIN, Philippe. « De « l'illumination du 8 décembre » à la « fête des lumières ». Considérations sur un rituel urbain ». In : *Raison présente*, vol. 196, no. 4, 2015, pp. 83-91.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário – Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.
- _____. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris : PUF, 1992.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FARAH, Ana Flávia Garcia. *Museu de cidade, Museu da cidade*. TFG. São Paulo: FAUUSP, 2019. Disponível em: <https://issuu.com/anaclaragf/docs/2019_museudecidademuseudacidade_anaclara>
- FERREIRA, Marina de Souza Barbosa. *Questões para representação descritiva de imagens digitais de Arquitetura*. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Informação e Cultura da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.
- FLORES, Daniel; HEDLUND, Dhion Carlos. *Análise e aplicação do ICA-AtoM como ferramenta para descrição e acesso ao Patrimônio Documental e Histórico do município de Santa Maria – RS*. *Informação & Informação*, [S.l.], v. 19, n. 3, p. 86 - 106, dez. 2014. ISSN 1981-8920. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/14892>>. Acesso em: 24 mar. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.5433/1981-8920.2014v19n3p86>.
- FLORES-FLORES, A. J., & ÁLVARES-HERRERA, M. *Pokémon Go and its success factors: design of a theoretical model*. *Estudios Gerenciales*, 35(152), 2019, 321-330. <https://doi.org/10.18046/j.estger.2019.152.3265>
- FORET, Catherine. *Quand l'art urbain vient aux HLM. La cité Tony Garnier à Lyon*. In: *Les Annales de la recherche urbaine*, N°42, 1989. *Images et mémoire*. pp. 51-56.
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____. *A Educação na cidade*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2001
- FILIPPOVA, Diana (Coord.) *Société Collaborative – la fin des hiérarchies*. Paris : éditions Rue de l'échiquier, 2015.
- GARNIER, Tony. *Tusculum. État actuel et restauration*. Lyon : Éditeur : S. l. n. d., [Lyon, L'Auteur, avant 1911], 1911.
- _____. *Une Cité-Industrielle*. Fac-simile. Lyon : Editions deux-cent-cinq et Archipel Centre de culture urbaine, 2019.
- GIORDANO, Emanuele; ONG, Chin Ee. *Light festivals, policy mobilities and urban tourism*. *Tourism Geographies*, Taylor&Francis(Routledge),2017.
- GOUDARD, Loréline. *La fête du 8 décembre à Lyon: nouveau marqueur d'enjeux d'une métropole [1999-2006]*. Lyon : Université Lyon 2, 2007.
- HABE, Neuza Kazue; SOUZA, João Carlos Bezerra de. *Digitalização de diapositivos de arte e arquitetura*:

- uma experiência a compartilhar. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE BIBLIOTECAS UNIVERSITÁRIAS, 14., 2006, Salvador. Anais... Salvador: UFBA, 2006.
- HAUDRICOURT, André-Georges. "La Technologie, science humaine". In: La Technologie science humaine - Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1987, p.37.
- HEJDUK, John. The Riga Project. Philadelphia: The University of the Arts: 1987.
- JORN, Asger. Pour la Forme – Ébauche d'une méthodologie des arts. Paris: Editions Allia, 2001.
- KANTOR, Íris; BUENO, Beatriz Piccolotto Siqueira; FONSECA, Fernanda Padovesi; KUVASNEY, Eliane Kuvasley; OLIVA, Jaime Tadeu. Apresentação do Dossiê. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. n. 64, 2016, mai./ago, p.17-19.
- LALANDE, André (Org.). Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie. Paris: PUF, 1983.
- LAMBOLEY, Claude. Petite histoire des panoramas ou la fascination de l'illusion. In : Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, n.38, 2008, pp. 37-52.
- LAS CASAS DEL ALMA, Maquetas arquitectónicas de la Antigüedad (5500 aC-300 dC). Catálogo de Exposição. Barcelona: CCCB, 1997.
- LATOUCHE, Serge. Cornelius Castoriadis ou l'autonomie radical. Colección: Les précurseurs de la décroissance. Neuvy-en-Champagne: Le passager Clandestin, 2020.
- LEGUÉ-DUPONT, Pascale. Les États-Unis : un site exemplaire. In: Les Annales de la recherche urbaine, N°70, 1996. Lieux culturels. pp. 38-48.
- LÉVY, Pierre. L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace, Paris, La Découverte, coll. "Science et société", 1994, 243 pages.
- LONDON REGENT'S PARK. A Picturesque Guide to the Regent's Park: With Accurate Descriptions of the Colosseum, the Diorama, and the Zoological Gardens. Londons: John Limbird, 1829.
- LONGHI, Julien. Contours, perspectives et tensions des « humanités numériques ». In: Sens-Dessous, vol. 24, no. 2, Paris, 2019, pp. 123-135.
- LYNCH, Kevin. A imagem da cidade. Lisboa: Edições 70, 2016.
- MAFFESOLI, Michel (Org.). La galaxie de l'imaginaire : dérive autour de l'œuvre de Gilbert Durand / François Pelletier, Patrick Tacussel, Michel Maffesoli, Jean-Jacques Wunenburger... [etc.]. Paris: Berg, 1980.
- MANOKHA, Ivan. Le scandale Cambridge Analytica contextualisé: le capital de plateforme, la surveillance et les données comme nouvelle « marchandise fictive ». In: Cultures & Conflits, vol. 109, no. 1, 2018, pp. 39-59.
- MELO, Leandro. Conservação de Acervos Fotográficos. São Paulo, 2014.
<http://www.arquiamigos.org.br/blogdownload/20140801-AHSP-leandro-melo.pdf>
- MIANE, Florent. Archives figurées et histoire visuelle : la photographie d'architecture dans les archives publiques. In: Christiane DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Martine PLOUVIER et Cécile SOUCHON : Des images et des mots. Les documents figurés dans les archives. Paris: Editions du CTHS, collection Orientations et Méthodes, 2011.
- MISRAHI, Robert. Le « lieu » comme demeure contribution à une philosophie de. Revue du MAUSS, vol. no 19, no. 1, 2002, pp. 377-388.
- MOHOLY-NAGY, Sibyl. Native Genius. In: Anonymous Architecture. New York: Horizon Press, 1957.

- MONDOLFO, Rodolfo. O pensamento antigo. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1965.
- MONTAIGNE, Michel. A força da Imaginação. In: Ensaios. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MORAES, Marcos Antonio de; MARRAS, Stelio; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti (Ed.) Editorial. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. n. 64, 2016, mai./ago, p.14-16.
- NARBONI, Roger. Les éclairages des villes : vers un urbanisme nocturne. Paris: Collection Archigraphy. Gollion, 2012.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture Rizzoli, New York. 1980.
- O'REILLY, Tim. What Is Web 2.0 - Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. 2005. <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html>
- PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da renascença. In: Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- PAREYSON, Luigi. Teoria da Formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PARKER, Joseph Stephen. La larga memoria. In: El Correo - La larga memoria, Biblioteca y Archivos. Febrero 1985, n. XXXVIII, UNESCO, Paris. p.5-8.
- PETERMANN, Damien. A imagem de Lyon nos guias de viagem (1900-1950): uma abordagem geo-histórica das representações urbanas. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. n. 65, 2016, dez., p.120-144.
- QUINTELA, Marco V. García; GONZÁLEZ-GARCÍA, A César. Le 1er août à Lugdunum sous l'Empire romain : bilans et nouvelles perspectives. Revue archéologique de l'Est, tome 63 | 2014, 157-177.
- RAUTENBERG, Michel. Stereotypes and Emblems in the Construction of Social Imagination. Outlines: Critical Practice Studies. 12. NY: 2010.
- RENIÉ, Pierre-Lin. De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée. Études photographiques [En ligne], 20 | Juin 2007, mis en ligne le 01 octobre 2008, consulté le 12 décembre 2019. URL: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/925>
- RUDOFISKY, Bernard. Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture. NY: The Museum of Modern Art, 1964.
- RUSSEIL, Sarah. Les pouvoirs publics locaux face aux processus de labellisation : l'inscription du site historique de Lyon au patrimoine mondial. In: Politiques et management public, vol. 22, n° 1, 2004. pp. 97-117.
- SAILLANT, Francine; KILANI, Mondher; BIDEAU, Florence Graezer (Org.). Manifeste de Lausanne – pour une anthropologie non hégémonique. Montreal : Liber, 2011.
- SALOMON, Marlon (Org.). Saber dos Arquivos. Goiânia: Edições Ricochete, 2011.
- _____. Alexandre Koyré, historiador do pensamento. Goiânia: Edições Ricochete, 2010.
- SANSOT, Pierre. Poétique de la Ville. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2004.
- _____. L'imaginaire: la capacité d'outrepasser le sensible. Revue Sociétés 42, 1993.
- _____. Imaginaire, vécu des pratiques et représentations. Recherches Sociologiques, n° XI, 3, p. 333-340, 1980.
- SELLE, Xavier de la (Coord.). Lyon sur le divan : les métamorphoses d'une ville. Lyon: Éditions Libel, 2017.
- SEVERIAN, Danilo. Dinâmica Industrial na Região Metropolitana de São Paulo: Uma análise do período 2000-

2015. In: IPEA boletim regional, urbano e ambiental, 18, jan.-jun. 2018, p.37-46.
- SODRÉ, João Clark de Abreu. Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil (1938-1962). Dissertação de Mestrado. FAUUSP. São Paulo, 2010.
- SONTAG, Susan. O mundo-imagem. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- STEIN, Gertrude. Poetry and Grammar. In: Lectures in America. Boston: Beacon Press, 1985.
- TAGG, John. O "Curso" da fotografia. In: TRACHTENBERG, Alan (Org.). Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- THIBURCE, Julien. Le dialogisme urbain: de l'usage tacite des espaces publics aux formes d'appropriation narrative et affective de la ville. Linguistique. Thèse de doctorat. Université de Lyon, 2018. Français.
- TYLOR, Edward Burnett. La Civilisation primitive. Paris: C. Reinwald, 1876.
- WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Paris: L'écarquillé, 2019.
- ZEVI, Bruno. Saber ver a arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. A Representação do Espaço. In: Saber ver a Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ZUMTHOR, Peter. Atmosferas. Entornos arquitectónicos - las cosas a mi alrededor. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

LISTA DE FIGURAS

- CAPA: Fotografia da instalação “*Lightning Cloud*”, proposta pelo artista Jérôme Donna na praça e sobre a fachada principal do *Théâtre des Célestins. Fête des Lumières*, 2019. Autor da imagem: Artur Rozestraten.
- Figura 1: Fotografia do trecho da maquete de Lyon exposta no *Archipel* que mostra os dois rios, Saône, à esquerda, e Rhône, à direita, e parte da Presqu’île, entre Perrache, embaixo, e a Croix-Rousse no alto. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 2: Fotografia de um mapa de Lyon em frente à estação do metrô *Vieux Lyon - Cathédrale Saint Jean* tendo ao fundo uma das torres da catedral homônima. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 3: Mapa conceitual das principais referências teórico-conceituais que fundamentam essa pesquisa. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 4: Fotografia de uma escada de acesso ao rio Saône tendo ao fundo a igreja de *Saint Georges de Lyon*. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 5: Fotografia de um dos telescópios turísticos no mirante da *Fourvière* com vista para a cidade de Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 6: *Boulevard du Temple* em fotografia daguerreótipo realizada em Paris em 1838, por Louis Daguerre. Domínio público.
- Figura 7: Fotografia da reserva técnica fotográfica do *Inventaire Général du Patrimoine Culturel* (IGPC) em Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 8: Mapa esquemático de Lyon, com a posição geográfica aproximada das 7 instituições visitadas e analisadas. Montagem de Artur Rozestraten, 2019. Fonte do Mapa: Arrondissements_de_Lyon.svg
- Figura 9: Fotografia do edifício sede dos *Archives Municipales de Lyon* (AML). Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figuras de 10 a 18: *Printscreens* do website dos AML e montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 19: Fotografia do edifício da *Société Académique d’Architecture de Lyon* (SAAL). Autor da imagem: Antoine Cusin, 2015. Fonte: <[https://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_01ICO00101560bf787aa784?&query\[0\]=isubjectgeographic:%22Lyon%20\(Rh%C3%B4ne\)%20-%20Cours%20Bayard%22&hitStart=4&hitPageSize=16&hitTotal=6](https://numelyo.bm-lyon.fr/BML:BML_01ICO00101560bf787aa784?&query[0]=isubjectgeographic:%22Lyon%20(Rh%C3%B4ne)%20-%20Cours%20Bayard%22&hitStart=4&hitPageSize=16&hitTotal=6)>
- Figuras de 20 a 22: *Printscreens* do website da SAAL e montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 23: Fotografias do edifício do *Musée d’Histoire de Lyon* (MHL). Fotografias disponíveis no site institucional do MHL.
- Figuras de 24 a 27: Montagem sobre mapa e *Printscreens* do website do MHL feitos por Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 28: Fotografia da entrada do *Archipel - Centre de Culture Urbaine* (CDCU). Fotografia disponível no site institucional.
- Figuras de 29 a 34: *Printscreen* do website do CDCU e montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 35: Fotografia do edifício sede do Conselho Regional em Lyon, onde se localiza o *Inventaire Général du*

Patrimoine Culturel (IGPC). Fotografia de Michel Pérès disponível no site institucional.

Figuras de 36 a 43: *Printscreen* do website e de aplicativos do IGPCD e montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Figura 44: Fotografia do edifício sede da *Bibliothèque Diderot de Lyon*. Fotografia disponível no site institucional.

Figuras de 45 a 53: *Printscreen* do website da PBDL, montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, fotografias de diapositivos cedidas por Anne-Sophie Cléménçon, imagens fotográficas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Figura 54: Fotografia da entrada do edifício sede da *Bibliothèque Municipale de Lyon* (BML). Fotografia disponível no site institucional.

Figuras de 55 a 70: *Printscreen* do website da BML e montagens sobre mapas feitas por Artur Rozestraten, 2019.

Figura 71: Fotografia do Arquivo Histórico Municipal (Edifício Ramos de Azevedo), no distrito do Bom Retiro, região central da cidade São Paulo. Fotografia de Dornicke, 2009, Wikimedia Commons, CC BY 3.0.

Figuras de 72 a 75: *Printscreen* do website do AHM feitos por Artur Rozestraten, 2019.

Figura 76: Fotografia aérea do Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP). Fotografia disponível em: <<https://borellimerigo.files.wordpress.com/2012/04/022-arquivo-novo-2012-02-19-blog.jpg>>

Figuras de 77 a 82: *Printscreen* do website do APESP feitos por Artur Rozestraten, 2019.

Figura 83: Casa nº 1, que abriga o Museu da Imagem, o pórtico do Beco do Pinto e Solar da Marquesa de Santos. Fotomontagem do Arquiteto Víctor Hugo Mori. Disponível em: <<https://saopaulopassado.wordpress.com/tag/museu-da-cidade-de-sao-paulo/>>

Figuras de 84 a 86: *Printscreen* do website do MCSP feitos por Artur Rozestraten, 2019.

Figura 87: Fotomontagem de Artur Rozestraten sobre fotografia do edifício Vilanova Artigas da FAUUSP feita por Fernando Stankuns, 2010, Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0.

Figuras de 88 a 91: *Printscreen* do website do Acervos FAUUSP feitos por Artur Rozestraten, 2019.

Figura 92: Tabela comparativa da cronologia das iniciativas Web analisadas. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 93: Tabela comparativa das funcionalidades Web 1.0 disponíveis nos websites analisados. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 94: Tabela comparativa de aspectos Web 2.0 presentes nos websites analisados. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 95: Tabela comparativa da presença de redes sociais e plataformas de compartilhamento de vídeos nos websites analisados. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 96: Fotografia de um trecho do parque linear do *Quais du Rhône*. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 97: Fotografia de uma empena com pintura mural no *Musée Urbain Tony Garnier*. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 98: Fotografia da porta de acesso ao Hangar do Primeiro Filme que se integra às instalações do Instituto Lumière em Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

Figura 99: Fotografia de um totem Timescope de “realidade virtual” que permite ao público uma experiência de imersão animada na Gare d’Orsay, em 360 graus. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.

- Figura 100: Fotografia do acesso original ao Museu Galo-romano, integrado ao conjunto *Lugdunum-Musée & théâtres romains*, *Fourvière*, Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figuras 101 e 102: Aspecto dos recursos expográficos no interior do Museu Galo-romano com abertura para as ruínas romanas. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 103: Maquete com projeção mapeada integrada à expografia do Museu Galo-romano. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figuras 104 e 105: Aspecto da nova expografia e maquete com projeção mapeada integrada ao Museu de História de Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 106: Fotografia da maquete de Lyon na parede interna do Archipel em Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 107: Fotografia da maquete tátil de Lyon na *Fourvière*. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 108: Fotografia da instalação *Prairie éphémère* na *Place Bellecour* em Lyon, *Fête des Lumières*. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 109: Fotografia da instalação *Wasserleuchten* na *Place des Jacobins* em Lyon, *Fête des Lumières*. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 110: Fotografia da instalação *Daydreams* na *Gare Saint-Paul* em Lyon, *Fête des Lumières*. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 111: Fotografia da instalação *Genesis* na *Cathédrale Saint-Jean* em Lyon, *Fête des Lumières*. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 112: Fotografia de performance integrada à instalação *Regarde* no *Parc de la Tête d'Or* em Lyon, *Fête des Lumières*. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.
- Figura 113: Fotografia do *Centre nautique Tony Bertrand*, antiga piscina do Rhône em Lyon. Autor da imagem: Artur Rozestraten, 2019.



Artur Rozestraten

Professor associado à FAUUSP.

Livre-docente na área de conhecimento de Representação do Projeto de Arquitetura e Urbanismo (2017).

Bolsista Pesquisa no Exterior FAPESP (2018/10567-1) junto ao *Centre Max Weber*, Laboratório de Sociologia Generalista, *Université Jean Monnet*, Saint-Étienne, *Université de Lyon*, Lyon, França (2019/2020).

Coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq Representações: Imaginário e Tecnologia (RITe) (2013), vinculado ao *Centre de Recherches Internationales sur L'Imaginaire* CRI2i (2015).

Pesquisador associado ao INCT Internet do Futuro para Cidades Inteligentes, InterSCity.

Desde 2008 coordena o projeto Arquigrafia <www.arquigrafia.org.br>

Programa eScience FAPESP.

