GIS

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2021.175089

INSTANTES FOTOGRÁFICOS

RICCARDO PUTTI
Università degli Studi di Siena, Siena, Italia, 53100
didattica.dispoc@unisi.it

ORCID
https://orcid.org/0000-0003-2834-5257

Em novembro, o céu de São Paulo frequentemente está nublado, cinza, coberto por uma espécie de tapete fino de nuvens que filtra uma luz diáfana, homogênea e sem contrastes. Há quem encontre vantagens em fotografar com esse tipo de luminosidade difusa, porque não cria problemas de latitude de exposição, não obriga a compensar os contrastes e torna as imagens suaves. Não é o tipo de luz que aprecio, embora eu conheça bem as suas vantagens, sobretudo nas imagens de arquitetura. Nos registros fotográficos de arquitetura, aplica-se uma iluminação padrão que permite a realização de uma sessão de fotos, como se fosse uma prática a ser feita aleatoriamente. Nesse contexto, não é necessário pesquisar a luz mais favorável do dia, ou seja, a melhor posição do sol em relação ao objeto a ser fotografado. Obviamente, esse tipo de iluminação natural, difusa e diáfana, como numa sala de reunião, muitas vezes, pode ser útil.

Refletíamos justamente sobre esse assunto, eu e Rose Satiko, uma colega da Universidade de São Paulo (USP) com a qual compartilho o campo da antropologia visual, enquanto esperávamos o metrô que nos levaria da estação Vila Madalena até a São Bento. Estive em São Paulo durante o mês de novembro, para ministrar um ciclo de palestras no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (LISA) da USP. Nesse dia, eu havia decidido ir visitar o Mercado Central para fazer algumas fotos e, considerando a minha pouca familiaridade com a cidade, Rose se ofereceu, gentilmente, para me acompanhar durante essa jornada fotográfica. Há muito anos, eu realizo fotos em mercados e feiras, nos lugares por onde passo: mercados pequenos, grandes, municipais ou de bairros, ou simplesmente, barracas de rua.

Da estação São Bento, continuamos o nosso trajeto até o Mercado Municipal. Ao sair da estação, deparamo-nos com uma multidão que nos comprimia, de uma maneira que dificultava a locomoção. Eu havia levado uma mochila fotográfica, colocada à minha frente, por precaução. Mergulhamos na multidão, caminhando tranquilamente por cerca de dez minutos, até chegar ao Mercado Municipal. Decidi não realizar nenhuma foto durante o nosso percurso, por não me sentir à vontade, mesmo tendo encontrado uma grande variedade de barracas: muita confusão, policiais que caminhavam de um lado para outro, vigiando para que nada acontecesse. Resolvi esperar até chegar ao Mercado.

O Mercado Municipal foi projetado em 1924, pelo arquiteto Francisco Ramos de Azevedo, e inaugurado em 1933. O edifício é caracterizado por seus grandes vitrais que ilustram cenas da vida agrícola da época. Tais vitrais filtram uma luz suave, difusa e sem contrastes, por vezes compensada por bolhas luminosas produzidas pelas lâmpadas dos quiosques. Tal iluminação apresenta uma situação complicada porque, em uma penumbra constante e difusa, alternam-se fontes puntiformes de luz, que tornam o ambiente quase impossível de ser fotografado, ou melhor, fazem com que a luz produza um problema adicional ao quadro, mesmo usando uma tecnologia analógica.

Entramos pelo ingresso principal do Mercado, localizado na Avenida do Estado, e nos deparamos com uma barraca de frutas, bem iluminada, que cativava o olhar de quem ingressava com sua diversidade de cores. À direita, uma outra barraca com algumas mesas nos convidava a experimentar um suco de frutas. Escolhemos uma mesa de madeira, coberta por uma toalha de plástico, para bebermos um suco e desfrutar de um lugar confortável, onde fosse possível preparar a máquina fotográfica. Eu havia levado uma analógica e teria que escolher qual filme utilizar, mas tive que esperar para estudar a iluminação do local e decidir, pois nesse caso, diferentemente de uma máquina digital, não bastava pressionar um botão para escolher a exposição ideal. Eu tinha duas escolhas com relação ao material fotográfico de que dispunha: "puxar" um filme ISO 400 ou usar diretamente um ISO 3200. Escolhi a segunda opção. Tal escolha significava que não poderia mudar a sensibilidade ISO durante a sessão de fotos. A diferença entre as duas escolhas está na granulação e, sobretudo, na resposta aos contrastes. Ainda que pareçam ser somente questões técnicas, na verdade são instrumentos expressivos. Como metáfora, poderíamos dizer que é como escolher a forma e o tamanho de um pincel.

O suco em cima da mesa, talvez de manga, era um convite para ser saboreado, mas eu continuei manuseando a câmera com calma. Verifiquei se tudo estava em ordem e comecei a estudar o tempo de exposição e o diafragma, que deveriam ser regulados em relação à profundidade de campo. Enquanto Rose e eu bebíamos o suco, continuamos conversando

sobre fotografia, sobre a diferença entre manejar uma câmera analógica e uma digital. Confessei a Rose, que é uma "nativa" das imagens digitais, que ainda não tinha me habituado a ver através de uma tela, presente quase que predominantemente em todos os aparelhos. Quando uso uma câmera digital, prefiro usar somente um dos olhos para olhar o visor. Na verdade, nas câmeras analógicas de formato médio e grande, como nas 6 x 6, sem falar das *folding*, também se visualiza uma tela, na maioria dos casos, mas é um olhar diferente, porque a imagem é diferente, menos nítida, sem dúvida, comparando-as às de LCD, mais sutil, porém, sempre o resultado de uma projeção ótica, diáfana e com um toque de magia. A diferença entre as fotos analógicas e as digitais não se dá no campo da técnica, mas sim, no da expressividade. Na verdade, a luz é reproduzida de maneira muito distinta e fazendo com que que esse seja um elemento descritivo que transforma a performance expressiva.

A minha câmera é uma analógica de 35mm, que possui um telêmetro *no reflex* (*rangefinder*) com distância focal de 45mm; o enquadramento é visto através de um visor duplo, acoplado à lente, e que alinha as duas imagens para a focalização. O tamanho do negativo é de 6,4 x 2,4 cm, equivalente a uma fotografia panorâmica. O foco das imagens é obtido através de um telêmetro que, sinceramente, na minha idade e considerando a pouca iluminação do local, causava-me um grande tormento. Nada de focalização automática, obviamente. Para contornar tais dificuldades, operei a distância hiperfocal, que é um sistema simples e eficaz. Entre um gole de suco e outro, expliquei a Rose qual é a função das linhas coloridas que se encontram no anel de focalização - são estas que nos isentam de usar a fórmula para se calcular a profundidade de campo. Não sei se minhas elucidações foram claras, mas o meu objetivo era explicar como eu havia planejado fotografar com essa câmera inusual, sem ter que "pensar" no foco e na exposição que, em um ambiente uniforme, é possível de se medir somente uma vez para, em seguida, fazer alguns ajustes do material ou, no máximo, do diafragma. A atenção, portanto, pode se concentrar no enquadramento.

Realizei a minha primeira foto à frente da barraca da entrada principal, naquele momento, a luz filtrada pelos vitrais ainda continuava desenvolvendo um papel muito importante. Decidi, portanto, permanecer naquele local. O filme era em preto e branco, sendo assim, não me concentrei nas cores das frutas, nem na homogeneidade da luz, mas sim nos contrastes e variações entre as partes iluminadas e as sombras, que permitiam delinear as formas.

Aqui se apresenta uma grande diferença entre a imagem digital e a fotografia em P&B: a digital é realizada geralmente em cores e editada na pós-produção, através de um software que as reduz em preto e branco. No meu caso, que utilizo uma câmera analógica, não existe a possibilidade de

uma manipulação posterior. Devo visualizar a imagem em preto e branco. É um modo de olhar diferente, indubitavelmente. É possível praticar o mesmo com a imagem digital, mas é algo menos automático. A questão não é o grau de dificuldade, mas sim uma abordagem distinta, uma necessidade de concentração devida, sobretudo, a um número limitado de fotos e à impossibilidade de se controlar imediatamente o resultado das mesmas, mas, sobretudo, de se ver em preto e branco.

Ver em preto e branco é o tema central da minha reflexão. Não sei se fui suficientemente claro. A questão central, na minha concepção, é que nós vemos através das cores. A visão é cromática - olhar em preto e branco - é uma habilidade que se conquista, através de um grande esforço da imaginação.

Diante da variedade de cores da barraca de frutas, que se apresentava como um dispositivo de atração visual, fui forçado a escolher um outro olhar: não focar nos cromatismos que, neste caso, dominavam a visão. Frente a tal dilema, uma outra exigência veio me socorrer: na realidade, eu não me encontrava naquele local para fotografar as barracas de frutas, as mercadorias, os produtos alimentares, mas sim, as pessoas, os vendedores, os clientes, em poucas palavras, todo o tecido que constitui o coração do mercado e que troca, além das mercadorias e dinheiro, olhares e movimentos, gestos e palavras, desejos e renúncias. Os corpos se transformam, com esse olhar, em protagonistas, que dominam e redefinem todos os outros elementos e então as fotos em P&B encontram a sua força expressiva máxima.

Encontrava-me diante da barraca de frutas, pedi a autorização ao vendedor para fotografar, como em muitas ocasiões, de maneira silenciosa, com pequenos gestos e olhar direto. Após tirar algumas fotos, o vendedor imediatamente me ofereceu um cestinho de frutas, que recusei, não porque não as teria comido com prazer, mas simplesmente para não sujar as mãos, para que eu pudesse continuar manejando a câmera. Então, a nossa interação ficou mais próxima e fui obrigado a dar-lhe uma explicação, para não causar desentendimentos. Rose estava por perto e pode me socorrer, despedimo-nos, então, do vendedor, com um sorriso, na direção de outras barracas.

Seguimos até o andar superior, um grande mezanino suspenso, com um terço da profundidade do edifício e que corre por toda a sua extensão. Do alto, era possível ver o vasto espaço do andar inferior, os seus corredores, barracas, as pessoas que passavam e que se reuniam para conversar, que pediam informações, compravam. O olhar do alto é sempre muito cativante porque controla a cena, desvenda o espaço exibindo-o em suas articulações. Revela, também, o que não se compreende quando se está no seu interior.

A iluminação no mezanino era muito fraca para uma "película", muito provavelmente, com uma câmera digital, seria possível realizar fotos menos "escuras". Porém, esse seria um empecilho a uma tentativa de expor o filme não à iluminação artificial, mas a do ambiente, ou seja, à atmosfera daquele lugar, ao seu encanto. Se tivesse usado uma digital, eu teria obtido um efeito realista que, na verdade, se transformaria em hiper-realista. Igualmente imaginário, mas com uma leitura diversa do analógico. No digital, eu obteria um efeito de revelação além das possibilidades do próprio olho, enquanto que, com a química do analógico, poderia me aventurar no indizível, no que ele evocava sem descrever.

O mezanino abrigava uma área de alimentação com vários quiosques e um amplo espaço para mesas e cadeiras. Dentre tais quiosques, um em especial se sobressaía por seu painel luminoso com a escrita "Mortadela Brasil". Tal nome demonstrava a sua clara ascendência italiana, mesmo se a mortadela, hoje em dia, tenha se transformado em um alimento tipicamente brasileiro, envolvida até no recente debate político, ao apelidar os eleitores do Partido dos Trabalhadores, num debate entre direita (os "coxinhas") e esquerda que ganhou metáforas alimentares.

Realizei algumas fotografias no mezanino, que logo me provocaram a curiosidade de ver o seu resultado, mas teria que esperar mais um mês para satisfazê-la. Nesse caso, eu não poderia simplesmente apertar um botão, para rever a imagem, como se faz com uma câmera digital. O filme obriga a esperar. Foquei minha atenção na exposição, tentando compensar a escuridão de todo o ambiente com a luminosidade da placa do quiosque, mas eu não havia projetado um plano fechado, mas sim, um geral, portanto, luzes e sombras teriam que convergir em algum ponto de latitude de exposição do filme.

Na versão panorâmica, um rolo de filme rende somente 22 poses, portanto, é impossível realizar dois cliques, variando a exposição de um ponto. Um clique deve ser suficiente. Assim, não foi difícil consumir rapidamente as 22. Coloquei a câmera novamente na mochila e, com Rose, voltamos às nossas respectivas casas.

A Avenida Paulista (São Paulo) geralmente permanece fechada ao trânsito aos domingos, das 9 horas da manhã até o pôr do sol, e aberta a pedestres e ciclistas. A avenida ganha vida com a multidão, algumas pessoas passeiam sozinhas, outras acompanhadas, há quem faça uma apresentação musical, estão presentes os mais variados tipos de performances, que transformam a avenida em um grande palco ao ar livre. Cada indivíduo escolhe a sua própria trajetória, um desenho, há quem se transforme em ator ou espectador e quem simplesmente passeia ou desfruta ser um *flâneur*. Essa foi a próxima parada do meu *tour* fotográfico, um domingo à tarde na Avenida Paulista. Naquela

ocasião, fui sozinho até o local, mesmo tendo marcado um encontro com Isabel, uma doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia social (PPGAS-USP). Cheguei à Paulista com a linha B do metrô, muito antes do horário combinado, para tirar algumas fotos e passear. Naquele dia, a luz se apresentava novamente de maneira muito difusa e suave, típica de um céu nublado. Não sei se era algo negativo, pois, no final das contas, esse tipo de luz simplifica muito, porque não obriga o posicionamento em relação ao sol, há uma maior liberdade na escolha do ponto de vista por direcionar a atenção a um outro agente de enquadramento: o movimento entre as partes que o compõem. Movimento não somente da cena, mas do olho que vê a imagem, a tensão onde os pontos, ou melhor, os espaços do fotograma, se entrelaçam. O olhar não seria mais guiado pelos contrastes de luz e sombra, mas sim pela tensão entre as partes, entre os corpos que formam a cena.

Ao sair da estação de metrô, deparei-me com um fluxo de pessoas que passeavam tranquilamente pelos amplos cenários da Paulista. As pistas, normalmente densas de carros, ônibus e motos, tornavam-se silenciosas e eram percorridas por um enxame sem pressa. A multidão, às vezes, aglomerava-se em volta de uma performance teatral, uma apresentação musical ou qualquer outra atividade, ou se dispersava e se transformava em tranquilo caminhar com um sorvete ou, ainda, em alegre balbúrdia da juventude. Questionei-me sobre se essa não seria a versão pop do aristocrata *flâneur*. A atmosfera me agradava muito e continuei caminhando sem meta, ao longo dos quilômetros da avenida. Eu não pretendia tirar fotos, somente vagar e apreciar, se tivesse decidido realizá-las não teria tido a oportunidade de observar ao meu redor, sem nenhum objetivo, somente assimilando inconscientemente. Recordei-me então de Bateson, a propósito de sua leitura da poesia *The Ancient Mariner* ("O Conto do Velho Marinheiro"), de Coleridge.

Eu ainda tinha um pouco de tempo livre antes do meu encontro e, por tal razão, não consegui fugir do desejo de tirar algumas fotos. Na verdade, geralmente fotografo em solidão, mas, naquele dia, eu havia programado fazer uma excursão fotográfica acompanhado, como no Mercado Central. Comecei, quase sem pensar, a tirar algumas fotos. Posteriormente, quando vi as amostras, percebi que as primeiras imagens eram mais genéricas, provavelmente uma tentativa de dar uma ideia do lugar. Não havia um plano fechado de algum elemento em particular, diferentemente da primeira foto, feita no Mercado Central, onde a figura do comerciante se destacava do fundo do balcão. Os espaços da avenida, liberados da pressão do trânsito, apresentaram-se em suas amplitudes, sem uma função prevalente que lhe desse conotação de um mercado. A Avenida Paulista, aos domingos, é um lugar à procura de autor.

Na hora marcada com Isabel, segui até a estação Brigadeiro do metrô, onde havíamos combinado o nosso encontro. Nessa linha do metrô, há

várias estações que perpassam a Paulista e o receio de não me lembrar ao certo da estação me causava um certo mal-estar. A minha dúvida desapareceu rapidamente, ao ver Isabel subir as escadas. Descobri, então, que estar acompanhado tornava as coisas mais simples, era mais fácil se mimetizar do que estando sozinho, com uma câmera nas mãos. Senti-me mais anônimo em meio à multidão, de qualquer maneira, eu também caminhava ao longo da avenida, sem um motivo específico. Não sei o quanto consegui explicar a Isabel, durante o nosso passeio, sobre o meu modo de pensar a fotografia de rua, declinada nos seus dois eixos espaço-temporais: o instantâneo e a deriva.

O instantâneo é o lugar onde se cruzam as afinidades e as diferenças entre o cinema e a fotografia. Deleuze faz uma análise muito clara a respeito dessa peculiaridade em *Immagine-Tempo*, *Immagine-Movimento* ("A Imagem-Tempo", "A Imagem-Movimento"). Porém, se examinarmos a trajetória das técnicas de (re)produção das imagens em movimento, observaremos que as primeiras máquinas que deram origem à Câmera Lumière foram inventadas para decompor o movimento em uma série de instantâneos, que permitiriam o seu estudo. O cinematógrafo inventa a projeção em uma sucessão acelerada desses instantâneos criando, assim, o tempo fílmico que, todavia, como afirma Deleuze, está ligado à imagem-movimento.

A fotografia, por sua vez, cristaliza e isola o instantâneo, superando a propensão da imagem fotográfica ao tempo de exposição. O tempo fotográfico do instantâneo elimina a pausa reflexiva e a da composição da imagem fotográfica de pose, e se instala em um "piscar de olhos".

Deleuze discorre ainda sobre a figura do Aion em seu livro *Logica del Senso* ("Lógica do Sentido") - o Aion, o tempo sem presente:

> *toute la ligne de l'aïon est parcourue par l'instant, qui ne cesse de se déplacer sur elle et manque toujours à sa propre place. (Deleuze, 1969)*

O instantâneo representa bem essa ideia de tempo sem presente, constituído apenas por passado e futuro. A fotografia extrai o instante sem densidade e extensão projetando um fragmento do passado no futuro.

A fotografia, contudo, não é uma filosofia, mas um ato concreto, no qual máquina e humano se fundem para produzir uma evocação do passado e torná-la objetiva, no sentido de ser compartilhável pelos sujeitos, e não de adesão objetiva à complexidade da realidade. Extrair uma figura e cristalizar, então, o fluxo do olhar através de um fragmento de tempo próximo a zero.

A deriva, no meu modo de conceber a fotografia de rua é, também, um outro fator que permite a fusão do olhar com o obturador: do *flâneur* de Charles Baudelaire e Walter Benjamin à Teoria da Deriva de Guy Debord.

> *Para se fazer uma deriva, caminhem sem rumo e horário. Escolham gradualmente o percurso não com base no que já se conhece, mas no que se vê ao redor. É necessário sentir-se alheio e olhar, cada coisa, como se fosse a primeira vez. Uma forma para facilitar essa prática é caminhar com passo cadenciado e o olhar ligeiramente inclinado em direção ao alto, de modo que a arquitetura esteja no centro do campo visual e a rua na margem inferior da visão. Deve-se perceber o espaço como um conjunto unitário e deixar-se atrair pelos seus detalhes (Guy Debord,1956)*[1]

A fotografia não se ocupa de todas essas questões, pelo contrário, quando o olhar se transforma em fotográfico, o pensamento alfabético se dissolve e o figurativo surge como espaço do pensamento e o obturador, como a pena da caneta tinteiro, os olhos e a mãos.

Após ter realizado algumas fotos, 22, para ser exato, e muito divagar, enquanto observávamos o cruzamento da Paulista com o parque Trianon, entramos na Livraria Cultura, no Conjunto Nacional, um lugar agradável onde, em um enclave recortado em meio a uma abundante prateleira de livros, foi possível beber um suco ou comer algo. A conversa com Isabel se deslocava para outros temas, como cinema, ficção científica, robôs humanoides, representações do corpo. O tempo passava rapidamente. Quando saímos da livraria, já era noite. Em poucos minutos, a luz que eu buscava, aquela de transição entre as primeiras luzes artificiais e a últimas naturais, havia desaparecido.

Fiz alguns cliques na penumbra iluminada pelos faróis dos carros que brilhavam sob algumas gotas de chuva.

Nos últimos dias da minha estadia em São Paulo, decidi me mudar para perto da Paulista, deixando o meu tranquilo refúgio no Alto da Lapa, na casa de Sylvia, uma outra colega da USP que, naquele período, estava no exterior. Transferi-me para o 23° andar do Blue Tree Premium Paulista, uma espécie de hotel arranha-céu. Então, voltei à solidão da fotografia.

1. *Entre les divers procédés situationnistes, la dérive se définit comme une technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. Le concept de dérive est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade.* (Guy Debord 1956)

O cenário da minha janela era atraente, a poucos metros de altura, era possível ver a Avenida Paulista. Na realidade, bastava que eu saísse do meu apartamento "empoleirado", quase no topo do edifício, e pegasse o elevador para, após poucos passos, chegar ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Ao sair do saguão do hotel, deparei-me com um grande mural do artista Kobra, onde se via, em ressalto, uma enfermeira da cruz vermelha. O mural se encontrava logo atrás do museu, quase que indicando a oposição entre os espaços fechados e a rua. Eduardo Kobra é um artista paulistano muito famoso que trabalha não somente na sua cidade natal, mas em várias partes do mundo. Kobra se auto define um "street artist soldier".

Durante a semana, a Paulista é um fluxo ininterrupto de carros e de humanos, os primeiros preenchem as oitos pistas ao lado das ciclovias; os segundos, caminham ao longo de suas extensas calçadas.

Após tanto discursar sobre a imagem analógica, sem ser realmente um fundamentalista das mesmas, decidi pegar a minha "*full frame*" (jargão que significa que o sensor digital da câmera possui uma dimensão equivalente a de um filme de 24x36 mm) para caminhar sozinho, ao longo dos dois quilômetros e meio da Paulista. A reflex é mais volumosa que a telêmetro analógica. Resolvi operá-la manualmente, adotando somente uma lente fixa de 85mm. Assim, renunciava às muitas vantagens da moderna reflex digital. Não por uma forma de esnobismo ou por querer ser retrô, mas somente uma maneira de me concentrar na fotografia, uma espécie de abordagem ritualística à câmera, uma tentativa de simbiose entre o corpo e a máquina.

A fotografia digital é uma fotografia em cores, na sua tecnologia de base, mesmo sendo possível, com a manipulação de um *software*, transformar as imagens em preto e branco. Ao meu ver, a imagem digital é em cores e eu a opero nessa modalidade. No entanto, eu sentia a necessidade de um contraponto, em relação às fotos em preto e branco do domingo passado, para completar a minha tentativa de dar um panorama da maior avenida da metrópole brasileira. Metrópole onde se reúnem as contradições de um mundo que pulsa ao ritmo das transações financeiras, mas que continua, obstinadamente, ligado aos corpos humanos.

Começava a sentir-me à vontade ao caminhar pela avenida, com seus amplos espaços fartos de corpos e carros, todos dominados por um ritmo frenético. O fluxo contínuo de carros, motocicletas e ônibus era interrompido pelos semáforos que regulavam o trânsito e permitia que os pedestres cruzassem rapidamente a artéria. Ao centro da avenida, uma ciclovia abrigava tanto bicicletas quanto patinetes elétricos.

Foi naquele caos de veículos e pessoas, de riqueza e miséria, que decidi não fotografar as crianças de rua, que corriam às margens materiais da

avenida, alimentando-se das migalhas que caíam dos arranha-céus, tabernáculos da finança mundial. Penso que seria facilmente retórico incorporá-las, através de um olhar breve e exótico e, ao mesmo tempo, algo muito difícil e complexo para um olhar aprofundado.

Esse último registro eu poderia visualizar imediatamente, muito antes que um avião me levasse de volta à Itália, onde teria que esperar mais alguns dias para ver os negativos feitos com a câmera analógica. A despeito de tudo, o tempo de espera me agradava, fazendo com que o regresso fosse cheio de expectativas.

TRADUÇÃO
Heloisa Barbati

REVISÃO DA TRADUÇÃO
Thaís Bonini

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bateson, Gregory e Mary Catherine Bateson. 1987. *Angels Fear: Towards an Epistemology of the Sacred*. New York: Macmillan.

Debord, Guy. 1956. *Théorie de la dérive*, in Les Lèvres nues, n. 9, Bruxelles.

Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens Éditions de Minuit, Paris*, pgs. 195.

PALAVRAS-CHAVE
Antropologia visual; Fotografia; Deriva; *Flâneur*; Aion.

RESUMO
Diálogos fotográficos nos contextos do Mercado Central e da Avenida Paulista, em São Paulo; relatos e reflexões acerca da fotografia e da imagem digital.

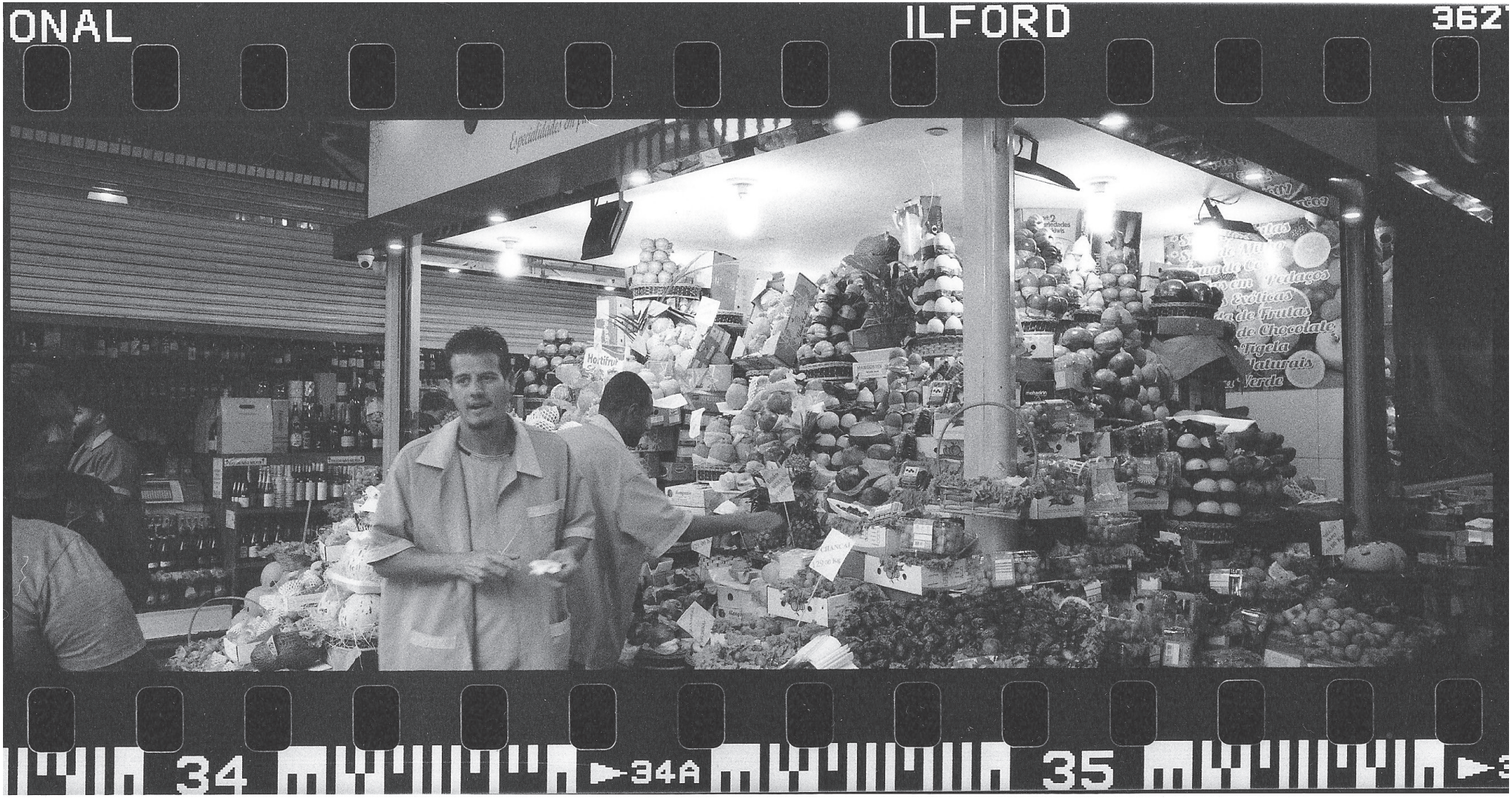
KEYWORDS
Visual anthropology; Photography; Drift; Flâneur; Aion.

ABSTRACT
Photographic dialogues in contexts of the *Mercado Central* and *Avenida Paulista*, in São Paulo; reports and reflections on photography and digital image.

Riccardo Putti ensina Antropologia Visual na Universidade de Siena e na SSBDEA da Universidade de Perugia. Ele também dirige o laboratório de antropologia visual ARS VIDENDI do Departamento de Ciências Sociais, Políticas e Cognitivas da Universidade de Siena. Recentemente (outono de 2019) foi professor visitante internacional da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas USP. E-mail: riccardo.putti@unisi.it

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido: 11/09/2020
Aprovado: 28/09/2020


ONAL
ILFORD
362
34
34A
35

ILFORD
3627-12
DELTA
MORTADELA BRASIL
224
marba
7A
8
8A
9

ILFORD
3627-12
O Emporio
das Frutas
16A
17
17A

KODAK 400TX
25
26
25A

GOOD

13
KODAK 400TX
14
491
EDIFÍCIO
SANTA EMÍLIA
GARAGEM SAÍDA
Domínio
SPIELBERG
13
13A
14

18
KODAK 400TX
19
KODAK 400TX
18
18A
19
19A

34
KODAK 400TX
35
A ÚLTIMA CEIA
R. Maria Figueiredo
Brigadeiro
18°C
34
34A
35

Av. Paulista
FOME
FLK-9539

KODAK 400TX
10
KODAK 400TX
9A
10
10A

SUPER
star

KODAK 400TX
3
KODAK 400TX
DROGASIL
Av. Paulista
2A
3
3A

HOMEM VITRUVIANO
ESPECIAL

KODAK 400TX
10
KODAK 400TX
CAIXA
21°C
9A
10
10A

874C PQ. CONTINENTAL
8 2455
Piso Baixo
FTI-8786